

# Aspectos do baixo-relevo na produção do escultor Rodolfo Bernardelli

*Bas-relief aspects in sculptor Rodolfo Bernardelli's production*

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

*Doutoranda em História da Arte – IFCH/UNICAMP*

PhD researcher in Art History - IFCH/UNICAMP

**RESUMO** Considerações acerca de alguns relevos realizados pelo escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). Suas obras atestam um diálogo com a arte européia que lhe é contemporânea, bem como seu conhecimento profundo acerca da sociedade brasileira daqueles anos e do meio artístico local.

**PALAVRAS-CHAVE** Escultura, Brasil, século XIX, Rodolfo Bernardelli.

**ABSTRACT** In this article we present some points regarding certain relieves made by the sculptor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). His works provide us with a dialogue with European contemporary art and, in parallel, they show a profound knowledge both of Brazilian society and of the period's local artistic groups.

**KEYWORDS** Sculpture, Brazil, 19th century, Rodolfo Bernardelli.

O escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931) manifestou em sua produção um especial interesse pelo relevo – 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.

Neste trabalho, procuro desenvolver uma análise sobre alguns dos relevos do artista, enfatizando os seus principais aspectos temáticos e formais.

Rodolfo Bernardelli ingressou na Academia Imperial de Belas Artes – AIBA em 1870 e seis anos depois recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, com o baixo-relevo *Priamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* [Fig.1]. 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. Tanto os croquis da composição como o baixo-relevo foram expostos ao público durante três dias.

É interessante perceber como esse relevo foi recebido pelos professores, 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. O documento revela a visão da comissão acerca da obra e as razões da sua aprovação.

O candidato Rodolfo Bernardelli satisfaz plenamente as condições do programa e na execução de seu trabalho foi muito além do que era razoável esperar de um aluno de uma escola que ainda principia e se acha tão afastada do centro artístico. Priamo de joelhos implora, choroso e cheio de majestade, a clemência de seu cruel inimigo; este herói se deixa comover e na atitude de compaixão revela pela expressão fisionômica que as lágrimas daquele desgraçado ancião lhe têm tocado a alma; a seu lado, um dos seus amigos está visivelmente comovido e mostra o maior empenho na resolução que vê o seu amigo prestes a tomar, em plano mais afastado e dentro da tenda, o outro companheiro de Achilles e uma escrava atendem com todo o interesse a cena que se passa na porta dela, no último plano vê-se o acampamento grego e o arauto do herói de Homero; jaz exangue no primeiro plano o cadáver do grande Heitor. Todo o assunto está completamente desenvolvido.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> FALA do Concurso, Rio de Janeiro, 18 set. 1876. Notação 5081. Museu Dom João VI. Para facilitar as transcrições dos documentos manuscritos a ortografia foi atualizada.

In his production, the sculptor Rodolfo Bernardelli (1852-1931) demonstrated a special interest towards reliefs, artistic genre that he produced in different moments during his trajectory. His pieces attest a dialogue with contemporary European art, and, in parallel, demonstrate a profound knowledge of Brazilian society and local artistic groups of the period. In this article I try to develop an analysis of some of the artist's reliefs, emphasizing their main theme and formal aspects.

Six years after entering the Imperial Academy of Fine Arts - AIBA, in 1870, Rodolfo Bernardelli received the Voyage Abroad Prize, because of the bas-relief *Priamus imploring Achilles for Hector's body* [Fig 1.]. The theme for this work had been designed by the Academy's congregation. The artist did not have contestants for the competition and produced the piece within a month. Both the croquis of the composition and the bas-relief itself were exhibited during three days.

Using some extracts from the *Competition Discourse* one can, interestingly, perceive how this relief was received by the professors. The *Competition Discourse* is a document of the Imperial Academy of Fine Arts, dated from September, the 16th, 1876 and signed by Ernesto Gomes Moreira Maia, Antônio de Pádua e Castro and João Maximiano Mafra. The document reveals the commission's vision on the piece and the reasons why it was approved:

The candidate Rodolpho Bernardelli fully accomplished the program's conditions and in the execution of his work went far beyond what may be reasonably expected from a school's student that is in its beginnings and is located so far away from the artistic center. On his knees, a crying and full of majesty Priamus begs his cruel enemy for mercy; the hero let's himself to be touched and in his compassionate attitude reveals through his facial expression that the tears from the the unfortunate venerable old man have touched his soul; by his side, one of his friends is clearly touched and shows great effort in lead to the resolution that he sees his friend is about to take. In a more distant plan and inside the tent, the other partner of Achilles and a slave woman attentively watch the scene by their door. In the last plan one can see the Greek camp and Homer's hero's herald; in the first plan the corpse of the great Hector lies. The whole subject is completely developed.<sup>1</sup>

In this passed sentence the professors have the understanding that the work was satisfactory regard-

<sup>1</sup> Competition Discourse, Rio de Janeiro, 18 set. 1876. Notation 5081. Museu Dom João VI. In order to make the documents transcriptions easier their orthography was put up to date.

ing its execution, muscles, movement, the proportion of the figures, excepting some incorrections that would disappear after some days of work. The document also emphasizes that the characters' expressions were well accomplished and, more importantly, regarding the perspective effect, the author receives a special mention, because he overcame one of the main difficulties of modern bas-relief: "The Greeks would run away from it by making the background even and by sketching all their figures almost always at the same plan"<sup>2</sup>. The only criticism made by the professors refers to a figure at first plan, to the right of the bas-relief, in order to destroy or, at least, attenuate the bad effect which the diagonal line of the composition produces"<sup>3</sup>. In this way, one perceives that the major distinction given to the piece is given to the effect of perspective and to the relation between the main characters and the scene at the back plan, which was well done by the artist.

The figure of Hector may have been inspired by the piece *Dead Abel* (1842) by the Tuscan sculptor Giovanni Duprè (1817-1882). Celita Vaccani emphasizes that the artist was aware of foreign pieces from this period through newspapers and magazines.<sup>4</sup> Abel was a piece from the beginning of Duprè's career. It is a natural size statue. It gave Duprè fame as the pioneer of Verism, although later on this tendency became less prominent in his production. Regarding this piece, what caused both fascination and surprise, according to Janson,<sup>5</sup> was the artist's light spirit when it came to dissimulate the anatomical consequences of death at the character's face: its empty eyes and open mouth. According to this researcher we do not have here just a simple image of dead Abel, but the representation of an abandoned corpse in a desert. It is possible to perceive that when Bernardelli created the figure of Achilles, and even before he travelled to Europe, he already had as reference a very polemic sculpture due to its strong naturalism.<sup>6</sup>

Other important references that Bernardelli had in the execution of the relief might have been the panels of the St Francis of Paul Church (*Igreja São Francisco de Paula*), in Rio de Janeiro. In the 1860's, the

No parecer, os professores entendem que o trabalho está satisfatório em sua execução, musculatura, movimentação e proporção das figuras, salvo pequenas incorreções que desapareceriam com mais alguns dias de trabalho. O documento enfatiza ainda que a expressão dos personagens fora bem determinada; o panejamento, com exceção da túnica de Príamo, bem realizado; e, principalmente, quanto ao efeito de perspectiva, o autor mereceu especial menção, pois venceu devidamente uma das maiores dificuldades do baixo-relevo moderno: "os gregos fugiam dela fazendo seus fundos lisos e esboçando todas as suas figuras quase sempre no mesmo plano".<sup>2</sup> A única crítica feita pelos professores refere-se à falta de "uma figura de primeiro plano à direita do baixo-relevo, a fim de destruir ou pelo menos atenuar o mau efeito que produz a linha diagonal da composição".<sup>3</sup> Dessa forma, percebe-se que o maior destaque para a obra é dado ao efeito de perspectiva e à relação entre as figuras principais e a cena no plano de fundo bem trabalhada pelo artista.

Para a figura de Heitor, é possível que Bernardelli tivesse como referência a obra *Abel morto* (1842), do escultor toscano Giovanni Duprè (1817-1882). Celita Vaccani enfatiza que o artista tinha conhecimento de obras estrangeiras desse período, por meio de jornais e revistas.<sup>4</sup> *Abel* é uma obra do início da carreira de Duprè. Trata-se de uma estátua em tamanho natural, com a qual o artista se tornou um renomado pioneiro do verismo, embora a tendência tenha se abrandado posteriormente em sua produção. Acerca dessa obra, o que chocou e fascinou o público, segundo Janson<sup>5</sup>, foi a despreocupação do artista em dissimular as conseqüências anatômicas da morte na face do personagem, com os olhos vazios e a boca aberta. Para o autor, não se tratava de uma simples imagem de Abel morto, mas da representação de um cadáver abandonado em um deserto. É possível perceber que Bernardelli, ao criar a figura de Aquiles, e antes mesmo de viajar para a Europa, já tinha como referência uma escultura muito polêmica por seu forte naturalismo.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> VACCANI, Celita. *Rodolfo Bernardelli: vida e características de sua obra escultórica*. (Tese de concurso para provimento da cadeira de Escultura da ENBA/Universidade do Brasil), Rio de Janeiro, 1949, p. 53.

<sup>5</sup> JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c. 1985], pp. 85-87.

<sup>6</sup> Segundo Carlo del Bravo, o gesso, que foi exposto na Academia, no outono do mesmo ano de 1842, causou escândalo, pois se pensou tratar-se de um calco sobre o modelo. O modelo Antonio Petrai foi desnudado para, com a comparação dos dois, comprovar-se o engano, como narra o próprio Duprè. Cf. BRAVO, Carlo del. *Il bozzetto dell'Abel' di Giovanni Duprè*. *Paragone*. Florença, ano 23, n. 271, set. 1972, pp. 69-78.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> VACCANI, Celita. *Rodolfo Bernardelli: vida e características de sua obra escultórica*. (Competition thesis presented during the application for a chair in Sculpture at ENBA/Universidade do Brasil), Rio de Janeiro, 1949, p. 53.

<sup>5</sup> JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c. 1985], pp. 85-87.

<sup>6</sup> According to Carlo del Bravo the gypsum that was exposed at the Academy, in the autumn of 1842, provoked a scandal because people thought it was a picture produced by decalcomania over the model. The model Antonio Petrai was denuded in order to have the two compared and, then, ascertain the mistake, as Duprè himself narrates. See BRAVO, Carlo del. *Il bozzetto dell'Abel' di Giovanni Duprè*. *Paragone*. Florença, ano 23, n. 271, set. 1972, pp. 69-78.

Outras referências importantes para Bernardelli na execução do relevo podem ter sido os painéis da Igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. Na década de 1860, trabalharam nessa igreja os mais destacados entalhadores e escultores do período: Antônio de Pádua e Castro (1804-1881), Chaves Pinheiro (1822-1884), professor de Bernardelli na AIBA, e um aluno dele na época, Almeida Reis (1838-1889). Nos painéis sobre a vida de São Francisco, realizados por Chaves Pinheiro e Almeida Reis, pode-se perceber o diálogo com obras do Renascimento, principalmente as de Ghiberti, no uso da perspectiva e no *schacciato* das figuras.

Durante seu estágio no exterior, em que estudou em Roma de 1877 a 1885, Rodolfo Bernardelli realizou várias esculturas, entre elas, uma academia de homem [Fig. 2] e outra de mulher, ambas relevos em gesso. Na academia de mulher [Fig. 3], 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. O colega Francisco Villaça sugeriu que Bernardelli procurasse as formas corretas para cada figura.

Quanto às duas Academias vê-se que foram copiadas textualmente o modelo, sem te dares ao trabalho de corrigir o que no natural fosse incorreto; eu sei que o fizeste muito de propósito, mas acho que não é bom porque *o artista se tem a obrigação de copiar a natureza na íntegra quando se trata de estudo, tem também a obrigação de procurar formas corretas e elegantes* [grifo meu] e não quero dizer com isto que as corrigisses de cor, mas que procurasses outro modelo, para as partes que necessitam (...), nota-se que se foste fiel na cópia do que era belo, também fostes no que era feio e isto repito não me parece acertado.<sup>7</sup>

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. 4].

Rodolfo Bernardelli, em carta de 19 de agosto de 1878, participou a Antonio Nicolau Tolentino, diretor da Academia, o envio do baixo-relevo *Fabiola* e ressaltou que lhe pareceu ser “de maior proveito fazer logo uma composição em vez de uma cópia como marca o parágrafo 1º do art. 5º das instruções”.<sup>8</sup> Para compô-lo, o

most important engravers and sculptors worked in this church: Antônio de Pádua e Castro (1804-1881), Chaves Pinheiro (1822-1884), Bernardelli's professor at AIBA, and one of his students then, Almeida Reis (1838-1889). At the panels depicting St Francis life, produced by Chaves Pinheiro and Almeida Reis, one can perceive the dialogue with Renaissance pieces, essentially those by Ghiberti, where we have the use of perspective and of *schacciato* in the figures.

During his apprenticeship abroad, when he studied in Rome from 1877 to 1885, Rodolfo Bernardelli produced many sculptures, among them, an academy of man [Fig. 2] and an academy of woman. Both reliefs in gypsum. In the woman's academy [Fig.3], Bernardelli did not work with idealized forms. He was very criticized because of this by his colleagues and professors, as one perceives when reading the artist's personal mail from those years. A colleague, Francisco Villaça, suggests that Bernardelli should look for the right form for each figure:

Regarding the two Academies, one sees that the model was textually copied, you did not trouble yourself in order to correct what was incorrect in the natural; I know you did this on purpose, but I don't think this is good because *the artist has the obligation of copying nature in its integrity when we are dealing with a study, he also has the obligation of searching for the correct and elegant forms*, and by this I do not want to imply that you should have corrected them by heart, but that you should have looked for another model, for the needed parts (...) you should notice that if you were faithful, at the copy, to what was beautiful you were also faithful to what was ugly. This, I insist, does not seem to me to be correct.<sup>7</sup>

In this same period, Bernardelli also produced the gypsum relief *Adam and Eve*. In this work one realizes that, besides studying the perspective, he was also concerned in making the figures on the first plan stand out. This proposition is similar to the one he would present in the relief *Fabiola* or *The first martyrdom of St. Sebastian* (*Fabiola ou o Primeiro martírio de São Sebastião*) (1878) [fig.4].

Rodolfo Bernardelli, in a letter from August the 19th, 1878, tells Antonio Nicolau Tolentino, director of the Academy, that the bas-relief *Fabiola* had been sent and stresses that it seemed to him “to be more useful to produce a composition instead of a copy as the first paragraph of the fifth article of the

<sup>7</sup> CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 1 dez. 1877. Documento do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 128.

<sup>8</sup> CARTA de Rodolfo Bernardelli ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Roma, 19 ago. 1878 Documento Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas

<sup>7</sup> LETTER from Francisco Villaça to Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 1 dez. 1877. Document from the Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli (Historical Archives of the National Museum of Fine Arts/Personal Archives of Rodolfo and Henrique Bernardelli). APO 128. Mine underscore.

instructions points out”.<sup>8</sup> In order to compose it, the artist affirms to have been inspired by the historical romance *Fabiola* by Cardinal Wiseman. This book was published in 1854. Bernardelli says that he followed the “beautiful Italian school which has as prime masters Ghiberti and Donatello”.<sup>9</sup>

*Fabiola*, the relief, was presented at the Rio de Janeiro’s Fine Arts General Exhibit in 1879. It was very much criticized, including by Chaves Pinheiro, as one can conclude by Bernardelli’s response:

So, today, after having read your respectable letter, where you point out some observations on my bas-relief, I will try to answer about the slave that produces a slightly shocking effect. I could not have got rid of it because this figure was essential to my composition (even though I wished to), I had it traveling around all the bas-relief sides. Nevertheless along with it, other figures also(moved), turning here and there, I could not find any other place. (you rightly tell me) I could have made it smaller, but I tried to prevent the group from becoming too academic, that is, that someone could observe that I had tried too hard to find the pyramidal form...<sup>10</sup>

Analyzing this document we perceive that the artist tried to obtain, through the figures disposition, a more natural effect and also tried to integrate the main group to the Roman scene at the back. Besides, by having the slave as the main figure in the composition, the sculptor’s intention was to point out which precise extract from the book he was referring to. Regarding the slaves’ figures, he was concerned with presenting the right expressions and moves. As he explains in the letter, but due to work conditions he was obliged to use the same model for both.<sup>11</sup>

As has already been said, regarding the bas-relief’s theme, the chosen moment relates to a specific extract

<sup>8</sup> LETTER from Rodolfo Bernardelli to the Director of the Imperial Academy of Fine Arts. Rome, 19 ago. 1878 Document from the Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli (Historical Archives of the National Museum of Fine Arts/Personal Archives of Rodolfo and Henrique Bernardelli). AP 143.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Letter minute of Rodolfo Bernardelli to Chaves Pinheiro, 28th of October, 1878. Document APO 141. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli (Historical Archives of the National Museum of Fine Arts/Personal Archives of Rodolfo and Henrique Bernardelli).

<sup>11</sup> “You are right regarding the two slaves that try to lift the saint (they look like that they were made out of the same model). Although I looked for differences, they were always made out of the same model. I could not find another model, one that would give me action with the feeling I wanted and that would stay enough time to be worked. So I was obliged to use the same one”. Letter minute of Rodolfo Bernardelli to Chaves Pinheiro, 28th of October, 1878. Document APO 141. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli (Historical Archives of the National Museum of Fine Arts/Personal Archives of Rodolfo and Henrique Bernardelli)

artista afirmou haver se inspirado no romance histórico *Fabiola*, do Cardeal Wiseman, publicado em 1854. Na sua realização, asseverou ter seguido a “bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello”.<sup>9</sup>

Apresentado na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1879, relevo *Fabiola* foi muito criticado, inclusive por Chaves Pinheiro, como é possível concluir pela resposta que Bernardelli escreveu.

Assim hoje depois de ter lido sua respeitável carta na qual me aponta algumas coisas sobre meu baixo-relevo tratarei de responder sobre a escrava que produz um efeito um pouco chocante, lhe direi que sendo uma figura a qual me resolveria a fase da minha composição não a podia eliminar (tendo uma grande vontade), fi-la viajar por todos os lados do baixo-relevo, porém com ela [moviam-se] as outras figuras, gira daqui gira d’acolá, não achei outro lugar poderia ter feito menor (me diz o senhor com razão) porém eu quis evitar que o grupo ficasse demais acadêmico, isto é, que se visse que tinha procurado demasiadamente a forma piramidal...<sup>10</sup>

Percebe-se pela análise do documento que o artista procurou, na disposição das figuras, obter um efeito de maior naturalidade e integrar o grupo principal ao cenário romano que faz o fundo. Além disso, ao colocar a escrava como figura central da composição, o escultor pretendeu determinar a passagem do livro à qual ela se refere. Em relação às figuras dos escravos, preocupou-se em apresentar a expressão e a movimentação adequadas; conforme explicou na carta, dadas as suas condições de trabalho, foi obrigado a servir-se do mesmo modelo para ambos.<sup>11</sup>

Sobre o tema do baixo-relevo, como já observado, o momento escolhido relaciona-se a uma passagem do livro *Fabiola ou a Igreja das Catacumbas*, do Cardeal Nicolas Patrick Wiseman (1854). O romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX. Trata-se de

Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. AP 143.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli a Chaves Pinheiro, 28 de outubro de 1878. Documento APO 141. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli.

<sup>11</sup> “Tem muita razão a respeito dos dois escravos que procuram levantar o santo (parecem ser feitos com o mesmo modelo), por mais que procurasse diferenças sempre foram feitos com o mesmo modelo, não me foi possível achar outro modelo que me desse a ação com sentimento que queria e que ficasse tempo necessário para trabalhar, fui pois obrigado a servir-me do mesmo”. Cf. MINUTA de carta de Rodolfo Bernardelli a Chaves Pinheiro, Roma, 28 out. 1878. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 141.

uma história ocorrida na sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma. O objetivo principal do livro, segundo o *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*<sup>12</sup>, era familiarizar o leitor com os usos, os hábitos, as condições e as idéias dos primeiros anos do Cristianismo. Um dos momentos mais destacados da trama é aquele em que a patriciã Fabíola aceita a proposta de sua escrava Afra, cujo amante, Hyphax, é o chefe dos arqueiros. Em troca de dinheiro e da sua liberdade, a escrava consegue que nenhum ponto vital de São Sebastião seja atingido pelos arqueiros, de forma que possa sobreviver ao suplício e seja recolhido pelos escravos da prima de Fabíola, Irene. Posteriormente, o santo é novamente aprisionado e, então, morto. Após a sua conversão ao cristianismo, Fabíola doa seus bens e passa a dedicar-se à caridade. Afra, liberta, porém maltratada por Hyphax, morre nos braços de Fabíola, logo após receber o batismo. A personagem virtuosa de Fabíola representa, assim, o ideal de valores nobres e despojamento dos bens materiais. O seu contraponto é Afra, uma das personagens centrais no relevo de Bernardelli.

O momento escolhido pelo artista consta no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes da AIBA de 1879: “Desfalecido pela perda de sangue, e julgado morto, foi o corpo entregue aos escravos de Santa Irene, que o reclamara para dar-lhe sepultura. Na ocasião destes o levantarem do chão, são surpreendidos por Afra que, aproximando-se deles, diz-lhe: ‘Ainda está vivo’”.<sup>13</sup>

Rosalind Krauss<sup>14</sup> comenta que no século XIX, para escolher o momento adequado às suas obras, o escultor seguia os preceitos de Gotthold Lessing, para quem a obra de arte visual não poderia representar mais do que um momento de ação, então, o artista deveria optar sempre por aquele mais sugestivo e fecundo. Como o relevo destaca-se principalmente por suas possibilidades narrativas, na passagem selecionada, Bernardelli teve a oportunidade de representar personagens muito diferentes: em primeiro plano, à direita, a figura de São Sebastião amparado pelos dois escravos; na outra extremidade, Afra, em pé, parece falar com eles. No centro da cena, mas ao fundo, encontra-se o arqueiro Hyphax. É possível pensar que Bernardelli pôde criar na obra uma oposição de valores: a figura do santo ferido simbolizando a virtude e a coragem cristãs e a falta de valores morais e a corrupção representadas nas personagens de Afra e Hyphax.

from the book *Fabiola or The Church of the catacombs*, by the Cardinal Nicolas Patrick Wiseman (1854). This romance achieved great popularity during the 19th century. It is a story that happens in ancient Rome society, specifically among the Christians. The book's main objective, according to the *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*<sup>12</sup>, was to make the reader familiar with the customs and uses, the conditions, the ideas and the spirit of Christianity's first years. One of the moments of the plot that stands out is the one where the patrician Fabíola accepts the proposition from her slave Afra. Afra's lover, Hyphax, is the archers' chief: in exchange of money and of her freedom, the slave is able to obtain the certainty that no vital spot of the saint would be reached by the archers. In so happening, he would survive the torment and would be collected by the slaves of her cousin Irene. Later on, the saint is once again imprisoned, and then, put to death. After Fabíola has converted to Christianity, she donates her properties, and dedicates herself to charity. Afra, turned free but bad treated by Hyphax, dies in her arms soon after she was baptized. Fabíola's virtuous character represents the ideal of noble values and dispossession of material means. Her counterpoint is Afra, who in Bernardelli's relief is one of the main characters.

The moment chosen by the artist to be depicted appears at the catalogue of AIBA's Fine Arts General Exhibit, in 1879: “Faint by the blood loss, judged dead, the body was delivered to Saint Irene's slaves, in order to be properly buried. When it came for them to rise him from the floor, they were surprised by Afra, who, getting closer, told him: ‘you're still alive’”.<sup>13</sup>

Rosalind Krauss<sup>14</sup> points out that, in 19th century, when it came for a sculptor to choose the right moment to be depicted in his work, he would follow Gotthold Lessing, who used to stress that since the work of visual art could not depict more than a moment of action, the artist should always choose the one that was more suggestive and productive. Reliefs stand out because of the narrative possibilities. In the selected episode Bernardelli had the opportunity of depicting very distinct characters: at the first plan, to the right, we have the figure of Saint Sebastian supported by two slaves. At the other end, more to the back, we find Hyphax, the archer. It is our belief that Bernardelli was able to create, in this piece, an opposition of values using the figure of the wounded saint, symbolizing

<sup>12</sup> GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIX SIÈCLE. Paris: Larousse et Boyer, 1866.

<sup>13</sup> CATÁLOGO das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879, p. 45.

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 14.

<sup>12</sup> Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle. Paris: Larousse et Boyer, 1866.

<sup>13</sup> CATALOGUE of the works exhibited at the Fine Arts Academy in March, the 15th, 1879. Catálogo das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879, p. 45.

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 14.

christian virtue and courage and, in the corruption of Afra and Hyphax, the lack of moral values.

In the 1890's, Rodolfo Bernardelli was entrusted with the production of several monuments for the city of Rio de Janeiro. Those monuments have many bas-reliefs at their bases. Some of those pieces show how the artist reveals a new way of working, resulting in a sculpture sensitive to light perception and vibrating in the impression left by the modeling. This can be observed at the relieves of the monument to General Osório [Fig.5]. They depict battles of the Paraguai war.

The use of the *non finito* effect, where some figures are only sketched, leads us to think of Michelangelo's (1475-1564) works. On the other hand, another possible reference is the painting *Battle of Avaí (Batalha do Avaí)* (1872-77) by Pedro Américo (1843-1905), and in special, the depiction of the painter's horrified face in his self-portrait, as Jorge Coli points out: "The painter (...) paints himself in the center of a whirlwind, as participant of the infantry. He is the only one wearing a twisted bayonet, tainted by blood (...) the eyes widen, in a grimace, the men's craziness irradiates from this face, from it violence expands".<sup>15</sup>

The terror and the confusion the war generated, as has Coli stressed in his paper, were recreated by Bernardelli in some of his relieves' figures. Their twisted bodies, the horrified expressions, could represent a tribute from the sculptor, mature, to his old professor at AIBA.

When we confront them to the cold equestrian statues that crown Bernardelli's monuments, closer to the 19th century tradition, we see that his reliefs announce the possibility of expressing a new plastic form, generated from the contact with the transformations of French and Italian sculpture at the end of the 19th century.

*English version:*

Maria Cristina Nicolau Kormikiari Passos  
(tanit@usp.br)

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. Tal aspecto é verificado nos relevos do *Monumento a General Osório* [Fig. 5], nos quais há a representação de batalhas da Guerra do Paraguai.

O uso do *non finito*, com algumas figuras apenas esboçadas, sugere uma referência aos trabalhos de Michelangelo (1475-1564). Entretanto, o quadro *Batalha do Avaí* (1872-77), de Pedro Américo (1843-1905), é outra referência possível, em especial, a representação do rosto horrorizado no auto-retrato do pintor, conforme comenta Jorge Coli: "o pintor (...) pinta-se no centro do redemoinho, como participante da infantaria. É o único cuja baioneta, retorcida, vem tingida de sangue. (...) Os olhos se dilatam, num esgar demente. Desse rosto irradia-se a loucura dos homens, dele expande-se a violência".<sup>15</sup>

A confusão e o terror gerados pela guerra, como notou Coli em seu estudo, foram recriados por Bernardelli em algumas figuras de seus relevos. Os corpos retorcidos e as expressões de horror poderiam representar um tributo do escultor, maduro, ao seu antigo professor na AIBA.

Em confronto com as frias estátuas (equestres ou sedestres) que encimam os monumentos de Bernardelli, mais próximas da tradição oitocentista, seus relevos se anunciam como a possibilidade de expressão de uma nova plástica advinda do contato com as transformações das esculturas italiana e francesa do final do século XIX.

<sup>15</sup> COLI, Jorge. Outra batalha: Avaí, de Pedro Américo. In: *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005, p. 99. (Série Livre Pensar, 17)

<sup>15</sup> COLI, Jorge. Outra batalha: Avaí, de Pedro Américo. In: *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005, p. 99 (Série Livre Pensar, 17).







1



2



3



4

5



- 1 Rodolfo Bernardelli.  
*Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* (1876).
- 2 Rodolfo Bernardelli.  
*Figura de Homem* (1877).
- 3 Rodolfo Bernardelli.  
*Figura de mulher* (1877).
- 4 Rodolfo Bernardelli.  
*Fabíola [primeiro martírio de São Sebastião]* (1878).
- 5 Rodolfo Bernardelli.  
Relevo do *Monumento a General Osório* (1894).