

A trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli na Primeira República: produção artística e atuação na direção da Escola Nacional de Belas Artes (1890-1915)

Profa. Maria do Carmo Couto da Silva

Doutoranda em História da Arte-IFCH / Unicamp

O objetivo principal desta comunicação é traçar alguns pontos acerca da produção de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) no Brasil no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, comentando também o papel que ele desempenhou no desenvolvimento das artes nesse período. Essa pesquisa integra em meu projeto de doutorado em História da Arte no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, iniciado em 2006, sob orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Rodolfo Bernardelli ingressou na Academia Imperial de Belas Artes - AIBA em 1870, tendo como professor de estatuária Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884). Foi premiado na Exposição Internacional de Filadélfia de 1876 com as esculturas *Saudades da tribo* (1874) e *À espreita* (1875), ambas de temática indianista. No mesmo ano recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro da AIBA, com o relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*. Entre 1877 e 1885, foi pensionista da Academia em Roma.

O estágio italiano do artista e as obras realizadas em seus anos de formação foram estudados em meu mestrado, intitulado *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli* (Unicamp, 2005). Nessa fase Bernardelli se destacou por sua postura ousada. Nos trabalhos realizados em Roma ele apresentou novas concepções formais, advindas do contato com o verismo italiano, que renovaram o campo da escultura no Brasil daquele momento. Por meio do levantamento de fontes primárias, como os pareceres da Academia e textos publicados na imprensa, em sua maioria, inéditos, pude concluir que o realismo apresentado nas obras de Bernardelli foi recebido no Brasil de maneira muito diversa. No seio da Academia, essa inclinação do escultor foi muito criticada, embora a qualidade de seus trabalhos fosse sempre ressaltada. Já a crítica carioca, representada por personalidades como Angelo Agostini, Gonzaga Duque, França Júnior e Carlos de Laet, foi extremamente favorável ao escultor.

Com a Proclamação da República, Rodolfo Bernardelli foi convidado por Benjamin Constant a dirigir a recém-criada Escola Nacional de Belas Artes - ENBA (novo nome dado à antiga Academia), permanecendo no cargo até 1915. Em sua gestão, foi responsável por diversas mudanças na instituição, como a introdução do Conselho Superior de Belas Artes, a separação entre a Escola de Belas Artes e o Conservatório de Música, a criação da categoria de aluno livre e a construção do novo prédio na Avenida Rio Branco. Foi ainda o orientador de numerosos alunos, na Escola e no ateliê particular que manteve com o irmão Henrique.

Bernardelli pode ser entendido como um personagem cujas posturas, assumidas nos longos anos em que foi diretor da ENBA, fizeram com que se tornasse uma das figuras mais controvertidas da arte brasileira na passagem do século.¹

Comentário sobre esculturas realizadas por Bernardelli na Itália

Por meio da análise dos vários trabalhos realizados por Bernardelli enquanto pensionista da Academia Imperial de Belas Artes em Roma, é possível perceber as escolhas do artista. Vários deles, quando apresentados pela primeira vez no Brasil no começo dos anos 1880, geraram polêmicas na imprensa, como o baixo-relevo *Fabíola* ou *O primeiro martírio de São Sebastião* (1878), por questões de proporção e de perspectiva; *Santo Estevão* (1879), pelas formas alongadas do mártir, a *Faceira* (1880) (Figura 1), pela sensualidade da figura da índia, e finalmente o *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884), pela representação de um Cristo humanizado. Para realizar alguns desses trabalhos o escultor inspirou-se em obras de artistas franceses e italianos que também manifestavam a tendência ao realismo.

Ao mesmo tempo, Bernardelli procurou realizar trabalhos coerentes com as novas idéias que começavam a aparecer no Brasil do final do século XIX. Dessa forma, em o *Cristo e a mulher adúltera*, em minha visão, fez alusão aos polêmicos escritos de Ernest Renan, na *Vida de Jesus* (1863). Esse dado permitiu vinculá-lo ao pensamento de um novo grupo de intelectuais, que ficou conhecido como Geração 1870, e que justamente naquela época começou a adquirir proeminência política no país. Uns modelos formais para a escultura de Bernardelli pode ter sido uma gravura sobre o mesmo assunto, uma ilustração para a Bíblia Sagrada de Gustave Doré (1832-1883), artista que também nutria grande admiração por Renan.

Outro modelo temático e formal pode ter sido *A virgem prudente e a virgem tola* (1866), do mestre de Bernardelli na Itália, Giulio Monteverde

¹CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. *Skultura*, São Paulo, n.31, p.3-5, jun./set. 1990.



Faceira (1880). Rodolfo Bernardelli. Bronze, 150 x 75 x 64 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP

(1837- 1917). No aspecto formal, as duas obras apresentam grandes semelhanças, por exemplo, 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 escultor italiano já atesta nessa obra de juventude a maneira de modelar que caracterizou a sua produção. Além de expor o conceito evangélico em apenas duas figuras, ele evidenciou o sentido moral da obra a partir do contraste entre os corpos: o da Virgem prudente, nobre e delicado, e o da Virgem tola, maciço e com acentos naturalísticos, fazendo referência à vida terrena. Será com Monteverde que Bernardelli irá aperfeiçoar-se na modelagem do corpo humano, ao qual atribui muitas vezes um caráter erótico.

Outras referências podem ter servido a Bernardelli, como algumas obras do escultor napolitano Achille d'Orsi (1845-1929). Bernardelli mantém afinidade com trabalhos desse artista no uso de inscrições na base da escultura e na representação de um chão árido em contraste com a maciez dos corpos dos personagens ou com a textura do panejamento, como em *Proximus tuus* (1880). A base incorpora-se dessa maneira à cena, ampliando o efeito realístico da composição. É importante observar ainda que, na Exposição de Turim de 1884, o italiano Ettore Ximenes (1855-1926) apresentou *O beijo de Judas* (c. 1884), um grupo escultórico no qual a figura do Cristo é muito próxima àquela apresentada na maquete de obra de Bernardelli, tanto pela grande túnica que o Cristo veste quanto pelo uso do solidéu. Na

obra de Ximenes também consta a inscrição na base, como no mármore de Bernardelli. Não sabemos se os dois artistas já se conheciam nessa época, mas é importante ressaltar que, nessa mesma exposição, o escultor brasileiro apresentou pela primeira vez o seu grupo escultórico.

O retorno do Bernardelli ao Brasil e a nomeação como diretor da Escola Nacional de Belas Artes

Em seu retorno em 1885, Bernardelli tornara-se o mais notável escultor que o Império possuía, principalmente devido ao sucesso que seus trabalhos alcançaram no país, e estava apto a realizar a escultura monumental e celebrativa que a nação demandava.² Ele foi, em seguida, nomeado responsável pela cadeira de estatuária da Academia, vaga em função do falecimento do antecessor, Chaves Pinheiro. Participa nos anos seguintes do *Atelier Livre*, que se opunha ao ensino tradicional da Academia. Com a República, Bernardelli assume o cargo de diretor da ENBA. Acredito que a postura ousada que o caracterizou nos anos anteriores pode ter sido um dos motivos de sua escolha para o cargo.³ Mas, apesar da importância que o artista alcançou no cenário artístico brasileiro do final do século XIX e no começo do século seguinte, a sua trajetória nunca foi traçada e grande parte de sua produção ainda não foi estudada. Com o modernismo, ele tornou-se praticamente esquecido.

Em sua dissertação de mestrado, defendida em 1995, Suely de Godoy Weisz analisou os principais monumentos públicos realizados por Bernardelli no Rio de Janeiro. Entretanto, dada a amplitude da sua produção, novos estu-

²O 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. Cf. ENDERS, Armelle. O plutarco brasileiro. A produção dos vultos nacionais no segundo reinado. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: FGV, 2000, v. 14, n. 25, p. 41.

³Em 1888, Rodolfo 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 viagem ao estrangeiro da Academia, pudesse permanecer estudando na Europa por cinco anos. A carta enviada por Bernardelli a Belmiro é muito interessante por revelar a sua posição contestadora. Cf. REIS JÚNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Prefácio Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984.

dos se colocam como necessários, contemplando os diversos gêneros em que o artista atuou, entre estátuas, estatuetas, bustos, escultura tumular, relevos e medalhões, além de maquetes das obras e dos diversos desenhos de Bernardelli preservados em instituições no Rio de Janeiro, São Paulo e Juiz de Fora.

Entendemos ainda que certas temáticas foram constantemente reelaboradas por Bernardelli. Um exemplo desse procedimento é a temática indianista, apresentada já em seus primeiros trabalhos, na década de 1870, como em *Saudades da tribo* (1874) e *Faceira* (1880), por exemplo.⁴ Na visão de Luciano Migliaccio, em *Moema* (Figura 2), realizada em 1895, o escultor revelou um propósito novo. Enquanto diretor da ENBA, ele procurou recuperar a tradição criada pelo pintor Victor Meirelles (1832-1903), modernizando-a pela referência formal a escultores contemporâneos italianos, como Vincenzo Gemito (1852-1929)⁵. Para Migliaccio, a obra de Bernardelli se diferencia por sua composição formal em que a figura da Moema, em tamanho natural, encontra-se disposta horizontalmente na base da obra, à maneira de um relevo. Já o Guarani, realizado para o *Monumento a José de Alencar*, inaugurado em 1897, segundo Celita Vaccani, era a obra em baixo-relevo que mais agradava ao artista⁶. 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 que se contrapõe à delicadeza do corpo e do gesto em *Iracema*, no relevo de mesmo nome, que também integra o monumento. Dessa forma, os conceitos de selvageria e aceitação do colonizador português se contrapõem nos dois trabalhos. Como nota Migliaccio, se a Moema representa um personagem excluído da formação do país, na estatueta *Paraguassu* (1908), vê-se o selvagem adaptado à civilização, que irá dar continuidade ao processo histórico do país. O estudo dessas obras nos permitirá perceber como o escultor tratou um mesmo assunto em momentos diversos da sua carreira, oferecendo assim uma melhor compreensão da sua poética. Um outro exemplo é a figura do Cristo, retomada por Bernardelli entre 1914 e 1915, em estatuetas que atualmente integram o acervo da Pinacoteca do Estado, em São Paulo.

⁴Como em *Saudades da Tribo* (1874) e *Faceira* (1880), já analisadas em meu mestrado. Cf. 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.

⁵Cf. MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 22 maio 2003.

⁶VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1949. p.135.



Moema (1895). Rodolfo Bernardelli. Bronze, 25 x 218 x 95 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

Ressaltamos também que a atuação na direção da instituição ainda não foi objeto de um estudo minucioso. Em sua gestão ocorreram reformas significativas na ENBA, como a reestruturação inicial do ensino artístico e 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 e Belmiro de Almeida, entre outros.

A sua gestão não foi tranqüila. Gonzaga Duque, no texto *O aranheteiro da Escola*, em que se refere à composição do júri da Exposição Nacional de Belas Artes de 1906, comenta a posição de Bernardelli na direção da Escola:

Lamento-o, e o faço com uma sinceridade que não tem muita gente, porque não só o nome do glorioso escultor do Christo e a Adultera é envolvido numa viscosa techedura de pretensões e vinganças, como também a escultura vae perdendo o mestre que a honrava, pela seducção da gloriolas do officialismo... Bernardelli está emaranhado numa teia, que prejudica grandemente o artista e desmerece, diminue, deformisa o homem.⁸

⁷Auguste 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.

⁸DUQUE, Gonzaga. *Contemporaneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p. 255.

Já Laudelino Freire, ao analisar a trajetória do Bernardelli no livro *Um século de pintura no Brasil*, publicado um ano após a saída oficial do 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. Freire não cita, porém, que quadros seriam esses.⁹ Dessa forma, um outro importante aspecto a ser estudado em meu doutorado é a política de aquisição de obras para a Escola, empreendida por Bernardelli. Pretendo levantar quais obras foram 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 na cultura visual do período. Por exemplo, em 1893, o jornal *O Paiz* informa que uma coleção de modelos em gesso de Luigi Prettoni, escultor italiano que se tornara amigo de Bernardelli em Roma na década de 1880, fora comprada pelo colecionador Luiz de Resende e doada à Escola.¹⁰ Caleb Alves afirma que Bernardelli fora responsável pela compra de obras antes desconsideradas pelos antigos professores, como aquelas de artistas portugueses contemporâneos, em especial, trabalhos de Bordalo Pinheiro.¹¹ No começo do século XX ocorreram mostras de pinturas de artistas portugueses que pertenceram ao Grupo do Leão. Em paralelo às exposições deu-se a aquisição dessas obras para a galeria da ENBA, como os quadros de José Malhoa, adquiridos em 1906.¹² Posteriormente, foram compradas ainda pinturas de artistas espanhóis contemporâneos. E por fim, dentro dessa visão, temos a hipótese apresentada por Dalton Sala de que o artista, com o objetivo de recuperar a história da instituição, realizara em 1909 a aquisição de nove quadros de um dos seus primeiros professores, o paisagista francês Nicolas Taunay.¹³ Desse modo, minha 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.

Em paralelo a essas atividades, Bernardelli participou de diversas comissões oficiais destinadas a modernizar o país. Por exemplo, integrou a comissão julgadora dos projetos de fachadas da Avenida Central, dentro do

⁹FREIRE, 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.

¹⁰Cf. ARTES e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 4038, p. 2, 27, maio 1893

¹¹ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003. p. 125. (Coleção Ciências Sociais).

¹²PATERNOSTRO, 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.

¹³SALA, Dalton. Museu Nacional de Belas Artes. In: ACERVO Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos, 2002. p.124-130.

programa de reformas da cidade do Rio de Janeiro, de Pereira Passos, tendo realizado também esculturas para a ornamentação de importantes edifícios, como para a fachada do Teatro Municipal e do prédio do jornal *O Paiz*. Por outro lado, a verba para a construção de uma nova sede da ENBA é conseguida no começo dos anos 1890, sob os auspícios da Associação do IV Centenário do Descobrimento do Brasil¹⁴, que também havia oferecido ao artista a encomenda de um monumento.¹⁵ Desse modo, torna-se necessário analisar a participação do escultor nessas comissões, dentro do cenário de grandes alterações urbanas no Rio de Janeiro daqueles anos.

Procurei levantar nesta comunicação as controvérsias acerca da atuação de Bernardelli na ENBA, considerando-se ainda a ausência de estudos aprofundados nessa área. Dentro do contexto atual de revisão historiográfica acerca da produção de artistas oitocentistas brasileiros, é necessário repensar a obra de Bernardelli e conjuntamente a sua atuação na Escola, inserindo-a no circuito artístico do período. A pesquisa em arquivos históricos que preservam a memória da Escola Nacional de Belas Artes, em especial no Museu D. João VI e Museu Nacional de Belas Artes, a ser realizada em meu doutorado, deverá levar a novos caminhos no entendimento do que ocorreu naqueles anos, dando novo sentido à produção e à atuação de Bernardelli naqueles anos.

¹⁴RICCI, Claudia Thurler. Museu Nacional de Belas Artes: arquitetura eclética. *Nossa História*, São Paulo, ano 2, n.20, 2005, p.36-37.

¹⁵MATTOS, Ana Lúcia de. *Monumento do descobrimento do Brasil por Rodolfo Bernardelli*. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, n.4, 1942 [n.p.]