

Esculturas e desenhos de Rodolfo Bernardelli: a liberdade do erotismo

Maria do Carmo Couto da Silva, Instituto de Artes/UnB

Nesta comunicação faremos uma breve análise de algumas esculturas de Rodolfo Bernardelli, como o *Santo Estevão* (1879), a *Faceira* (1880) e *Moema* (1895), trabalhos de diferentes momentos da trajetória de Bernardelli, apresentadas do ponto de vista de sua relação com a sensualidade do personagem representado, dentro do tema e proposta de cada obra. Por fim, ressaltamos a existência de alguns desenhos mais eróticos, presentes na produção do escultor, dispersos em vários acervos brasileiros.

Palavras-chave: escultura-brasil-século xix. erotismo-arte.

*

In this communication we will make a brief analysis of some sculptures of Rodolfo Bernardelli, such as *Santo Estevão* (1879), *Faceira* (1880) and *Moema* (1895), works from different moments of Bernardelli's trajectory, presented from the point of view of its relation with the sensuality of the character represented, within the theme and proposal of each work. Finally, we highlight the existence of some more erotic drawings, present in the production of the sculptor, dispersed in several Brazilian collections.

Keywords: sculpture-brazil-century xix. erotism-art.

O escultor Rodolfo Bernardelli, desde sua juventude, realizou diversas estátuas, como *Santo Estevão* (1879) e a *Faceira* (1880), ambos passados para o bronze em 1921; e *Moema* (1895), executada quando era diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Nestas obras o artista buscou o diálogo com obras referenciais de artistas franceses e italianos do século XIX, e em várias delas a sensualidade das formas permite uma leitura muito peculiar de cada obra.

A escultura *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* ou *Santo Estevão*, como ficou conhecida, foi realizada em Roma em 1879 e recebida pela Academia Imperial de Belas Artes em abril do ano seguinte.¹ Ela foi descrita em um parecer da Seção de Escultura apresentado em sessão da Congregação de 9 de novembro de 1880:

O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, os excessos das dores que lhe causa o martírio (perfeitamente na fisionomia) e em todas as fibras de seu corpo ainda jovem, neste transe supremo ele volve para o céu olhos repassados de mais pulsante angústia e somente ela sem a [...] de esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos desalinhados e revoltos da cabeça até nos dedos encolhidos dos pés. **Esta expressão, por demais realista, substitui aqui aquele de sentimento ascético que deveria predominar na alma dos mártires cristãos (...) é isto resultado natural e quase inevitável de filiação do pensionista na escola realista, escola atual da Congregação da Academia Imperial das Belas Artes não aceita, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores.**²

Em *Santo Estevão* foi possível observar que Bernardelli teve como modelo a escultura *Tarcisius, Martyr Chrétien* (1868) de Alexandre Falguière. No entanto, Bernardelli representou o santo nu. Essa nudez está em sintonia com os trabalhos do escultor italiano Vincenzo Gemito, que em certa fase de sua trajetória, revelou uma verdadeira obsessão com a representação de corpos de adolescentes nus. Para Micheli³ esses trabalhos significavam a ocasião de encontrar, baseado em modelos da antiguidade, uma harmonia própria, um próprio ritmo com a cadência da natureza, mais próximo do realismo. Di Giacomo assim se refere a essas obras, em que retratava:

os adolescentes do povo que ele, por pouco dinheiro, conduzia ao seu estúdio ofereciam ao impaste admirável da sua cera e da sua argila magníficos fragmentos de nudez. [...] Os membros delgados davam àqueles corpos efêbos uma singular graça de forma e a beleza regular daquelas cabeças bem feitas, que a luz manchava aqui e lá de acentos de

¹O trabalho foi passado para o bronze em 1921 e integra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Há ainda cópias da escultura nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.

² PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196 (grifo meu).

³ MICHELI, M. *La scultura dell' Ottocento*. Torino, UTET, c.1992. p.266.

viva luz e os assemelhava àqueles encantadores modelos antigos de escavação hercolanense, que se encontram no Museu de Nápoles. Acrescia-se a eles uma graça natural de atitude e uma vivacidade expressiva que àquelas mesmas obras-primas geralmente não contém.⁴

Outra presença formal importante nessa obra é a estátua do *Hermafrodita*, cuja ambivalência e voluptuosidade das formas oferecem uma aura erótica para a estátua antiga. Bernardelli, ao criar o *Santo Estevão*, buscou uma representação nada convencional para o santo: a estátua é permeada de ambiguidade e marcada por certo erotismo, que caracterizava também algumas pinturas de temática religiosa de Pedro Américo, como *Davi e Abisag* (1879) e que podem ter influenciado o escultor.⁵

Em outra obra, a *Faceira* (1880), apresenta ao público uma figura na qual explora a sensualidade. Trata-se de “um nu feminino, representa uma índia brasileira de pé, adornada com penas de pássaros tropicais e dentes de feras selvagens”⁶. Uma representação de uma índia, mas com uma forte carga de sensualidade e muito “*inclinada a um exotismo amaneirado*”, como aponta Luciano Migliaccio⁷. Um esboço em terracota desta obra, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, traz um estudo bastante erotizado do corpo da índia, com uma representação muito realista dos seios e principalmente do púbis feminino.

A crítica da época ressaltou muito a sensualidade da figura, como podemos notar em texto de Félix Ferreira:

A *Faceira* é uma concepção inspirada e executada com maestria e facilidade. Vê-se nela que a mão que moldou essas formas donairosas e cheias de vida, as quais não serão talvez as de um tipo indígena, mas em todo o caso são de uma mulher sedutora, é tão bem adestrada, quando ardentemente artístico o cérebro que ditou as curvas graciosas dessa estátua helênica.⁸

Para Oscar Guanabara, a *Faceira* “agrada desde o primeiro relance, de olhos, não só pela elegância do conjunto, como pela fisionomia altamente expressiva e de um cunho bem original”. A beleza da *Faceira* não é convencional, mas um produto da escola realista, “com todas as seduções do modernismo” e curiosamente o autor nota o caráter proposital de sua composição: o olhar penetrante, a boca que se entreabre em um “sorriso de meiguice”. Percebe por

⁴ DI GIACOMO, Salvatore. *Vincenzo Gemito: vita e opere*. Napoli : Ed. dell'Amministrazione Provinciale, 1928. DI GIACOMO, op. cit., p.25.

⁵ Ver comentário sobre Santo Estevão de BLEYS, Rude. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today*. Nova York: Continuum, 2000., p.29.

⁶ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil; a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.161.

⁷ MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001 p.33.

⁸ FERREIRA, Félix. *Estudos e apreciações*. Texto da edição original de 1885 (em domínio público) com ortografia atualizada. Texto copiado de publicação digital de ArteData, 1998. Não paginado.

fim que Bernardelli quebrou algumas regras da estatuária convencional “como a moderação dos movimentos e a sobriedade do gesto” e a pose “indagada e premeditada”.⁹

Como nota Ana Cavalcanti, é possível pensar que a *Faceira* tenha sido criada por Bernardelli em consonância com obras que faziam sucesso em mostras internacionais, dado o gosto do público francês pelas formas anatômicas da mulher representada na tela *O Nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel ou da *Mulher com papagaio* (1866) de Gustave Courbet.¹⁰ Acreditamos ainda que o olhar provocante da *Olímpia* (1863), de Manet, que “olha sem pudores para o espectador”¹¹, como aponta Cavalcanti, pode ter sido referência importante para a escultura de Bernardelli.

A pose provocativa da *Faceira* nos faz recordar ainda a *Baccante stanca* de Tito Sarrochi, segunda versão de uma escultura feita pelo artista italiano, em 1864. Para Spalletti, para realizar este trabalho Sarrocchi teve como referência formal uma obra do escultor Giovanni Duprè, de quem foi aluno. Por volta de 1850, Duprè realizou uma *Baccante ubriaca*, obra desaparecida, mas que foi descrita pelo próprio artista como uma mulher sorridente, que tinha presa aos lábios uma taça e se apoiava em uma árvore, parecendo se desequilibrar. Por sua vez, a *Bacante* de Sarrocchi foi considerada “casta”, uma obra voltada à admiração serena do belo. A estatueta foi elogiada pela expressão da figura, harmonia das formas, e pela leve languidez da postura da personagem. Acreditamos que Bernardelli deva ter conhecido esses trabalhos, dado o seu interesse pela produção de Duprè.

É preciso lembrar também que a *Faceira* retoma a imagem do índio nos anos finais do Segundo Reinado, um dos pilares da ideologia e cultura do período e que carrega o peso de toda essa tradição. Dessa forma, uma fotografia da escultura publicada em monografia de Celita Vaccani sobre o artista pode nos indicar melhor as proposições do artista¹² Nela vemos Henrique Bernardelli, vestido de frade, a olhar para a obra ainda em terracota. A fotografia, uma espécie de “tableaux vivant” demonstra o diálogo com a produção simbolista, como na obra do artista belga Félicien Rops (1833-1898), *As tentações de Santo Antonio* (1878), uma imagem conhecida por ter sido utilizada por Freud “para ilustrar o conceito de supressão do desejo em santos e penitentes”.¹³ Para

⁹Guanabarro, Oscar. A Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1884, p.1. Folhetim do *Jornal do Commercio*. Citado em GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de Arte em Oscar Guanabarro: Artes plásticas no século XIX*. Campinas: s.n., 2005. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

¹⁰CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil; a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.161-168.

¹¹Ibidem.

¹²VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1949. Tese de concurso para a cadeira de Escultura da ENBA. p.80

¹³MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870-1910*. New York: Skira, 1990. p.23.

Migliaccio, “o corpo da indígena com sua pose lasciva seduz o missionário [...]. Bernardelli faz da escultura um estudo de costume, nos moldes do realismo social da época” e ao parodiar o tema, “a idéia de mestiçagem, como fundamento da nacionalidade brasileira, é abertamente escarnekida”.¹⁴

Dos anos 1890, que representam uma nova forma de modelagem na trajetória do artista, presente também nos relevos para monumentos realizados por Bernardelli, é de fundamental importância a *Moema* (1895), pela retomada do tema indianista na produção do escultor. O próprio escultor comenta as possibilidades que o tema oferece em carta a Eliseu Visconti:

[...] Volto a caceteá-lo – Pense no seu quadro, olhe que é necessário que esse seu trabalho o coloque em primeiro lugar, evite a banalidade e seja original, não se descuide de ser correto no desenho sem ser amaneirado. [...] Estou preparando um trabalho para a exposição só para não deixar a seção de esculptura às moscas creio que achei assunto bom, é Moema morta no mar¹⁵

Moema é uma escultura que impressiona pelo forte contraste entre a beleza das formas do corpo da índia e a representação muito realista de seu rosto, em que se nota a ausência de vida. Esse dado também é percebido pela crítica de Olavo Bilac, que descreve de forma sensível a escultura, de forma a ressaltar a modelagem vibrante, associada à ideia de movimento das ondas do mar, a sensualidade dos cabelos emaranhados dispersos na água, o belo corpo esculpido, sensualmente próximo do estudo de mulher de Amoedo, e o impressionante rosto da morta.

O tema do colóquio permite certa liberdade para estudar alguns desenhos do artista, que eram feitos como estudos de obras ou apenas exercícios, divagações visuais, e que também nos levam a pensar sobre questões do erotismo na obra de Rodolfo Bernardelli.

Seus desenhos de modelos, alguns completamente nus, estirados, apresentam o corpo do modelo como sugestão erótica, na soltura dos gestos dos personagens deitados.

Em outro caso, vemos ainda uma constante figura de mulher, deitada confortavelmente num sofá, os ombros desnudos, jogando xadrez ou ao acordar de um leve sono em uma rede, alongando-se. Neste caso trata-se de desenhos de observação em que se vê, por exemplo, os ombros descobertos da figura, representada em caráter mais próximo e íntimo ao artista.

¹⁴MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana M. T. et al (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.30.

¹⁵Carta de Rodolfo Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro 08 ago. 1895. Documento do arquivo histórico do MNBA, coleção Eliseu Visconti. Citado em texto de Ana Cavalcanti. Disponível em http://ana.canti.googlepages.com/O_Publico_e_as_Exposicoes_Gerais_de_.pdf. Acesso em 25/2010.

Esse clima de intimidade, provavelmente no atelier do escultor, tem uma leve sugestão de proximidade, uma insinuação erótica. É preciso lembrar que os desenhos que nos restaram do escultor foram selecionados por seu irmão, Henrique Bernardelli, e por também por seus testamentários. Dessa forma, apesar de serem obras bastante controladas, nelas há uma certa exploração do erotismo, como se o escultor busca-se aprender mais sobre o tema na prática do desenho do nu ou na representação de cenas de sua intimidade cotidiana.