

O relevo na produção do escultor Rodolfo Bernardelli: comentários sobre algumas de suas principais obras.

Maria do Carmo Couto da Silva

Doutoranda em História da Arte - IFCH/UNICAMP

Resumo: Considerações acerca de alguns relevos realizados pelo escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). Em obras de juventude e mesmo em trabalhos realizados posteriormente, o artista revela uma postura inovadora e por vezes polêmica. Suas obras atestam o diálogo com a arte européia contemporânea e, em paralelo, um conhecimento profundo acerca da sociedade brasileira daqueles anos e do meio artístico local.

Palavras-chave: Escultura, Brasil, Século XIX, Rodolfo Bernardelli

Abstract: We present some points regarding certain relieves made by the sculptor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). On some of his youth works and even on pieces made later, the artist shows a innovative, sometimes even polemic, attitude. His works provide a dialogue with European contemporary art and, in parallel, a profound knowledge of the Brazilian society of those years and of the local artistical groups.

Key-words: Sculpture, Brazil, 19th century, Rodolfo Bernardelli.

O escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931) manifestou em sua produção um especial interesse pelo relevo, gênero artístico que realizou em diferentes momentos de sua trajetória. Em algumas obras de juventude e mesmo em trabalhos realizados posteriormente, ele revela uma postura inovadora e por vezes polêmica. Suas obras atestam o diálogo com a arte européia contemporânea e, em paralelo, um conhecimento profundo acerca da sociedade brasileira daqueles anos e do meio artístico local. Nesse trabalho procuro desenvolver uma análise sobre alguns dos relevos do artista, enfatizando seus principais aspectos temáticos e formais.

Ingressando na Academia Imperial de Belas Artes - AIBA em 1870, Rodolfo Bernardelli recebeu, seis anos depois, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, com o baixo-relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*. O tema para esse trabalho fora designado pela Congregação da Academia Imperial de Belas Artes. O artista, sem concorrentes para o concurso, realizou-o em cerca de um mês. Tanto os croquis da composição como o baixo-relevo foram expostos ao público durante três dias. É interessante percebermos 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 Rodolpho 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.

Príamo 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.¹

Nesse parecer, os professores entendem que o trabalho está satisfatório em sua execução, musculatura, movimentação e proporção das figuras, salvo pequenos defeitos que desapareceriam com mais alguns dias de trabalho. O documento enfatiza ainda que a expressão dos personagens está bem determinada, o panejamento, com exceção da túnica de Príamo, está bem realizado e, principalmente, quanto ao efeito de perspectiva, o autor merece 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.”² 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”³. Dessa forma, percebe-se que o maior destaque para a obra é dado ao efeito de perspectiva, com a relação entre as figuras principais e a cena 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, no período, por meio de jornais e revistas. *Abel* foi uma obra do

início da carreira de Duprè. É uma estátua em tamanho natural, com a qual esse artista se tornou um renomado pioneiro do verismo, embora posteriormente a tendência tenha se abrandado em sua produção. Muito conhecido por suas inúmeras réplicas, o original se encontra no Louvre. Acerca dessa obra, o que chocou e fascinou o público, segundo Janson⁴, 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, para o autor está ali representado 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 polêmica por seu forte naturalismo.⁵ Outra provável referência importante para execução desse trabalho pode ter sido a talha da Igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. Na década de 1860, trabalharam nessa igreja os mais importantes entalhadores e escultores do período: Antônio de Pádua e Castro, Chaves Pinheiro, mestre de Bernardelli na AIBA, e seu aluno naquela época, Almeida Reis. Nos painéis sobre a vida de São Francisco daquela igreja, realizados por Chaves Pinheiro e Almeida Reis podemos 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 e outra de mulher, ambos relevos em gesso. Na academia de mulher, Bernardelli não trabalhou com formas idealizadas, sendo por isso muito criticado pelos colegas e professores, como é possível constatar a partir da correspondência pessoal do artista daqueles anos. O colega Francisco Villaça sugere que Bernardelli que 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** 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.*⁶

Em 1878, Bernardelli realizou ainda o relevo em gesso *Adão e Eva*. Nesse trabalho, percebe-se que, além do estudo acerca da perspectiva, ele se preocupou em destacar as figuras no primeiro plano, em uma proposta similar àquela que seria apresentada em obra um pouco posterior, o relevo *Fabíola ou o Primeiro Martírio de São Sebastião*. Rodolfo Bernardelli, em carta de 19 de agosto de 1878, participa ao diretor da Academia, Antonio Nicolau Tolentino o envio do baixo-relevo *Fabíola*, e ressalta 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*”.⁷ Para compô-lo, o artista afirma haver inspirado-se no romance histórico *Fabíola* do Cardeal Wiseman, livro publicado em 1854. Para sua realização afirma seguir a “*bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello*”⁸.

O relevo *Fabíola*, apresentado na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1879, foi muito criticado, inclusive por Chaves Pinheiro, como é possível concluir a partir da 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’acólá, 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 fazendo-a escrever menos naturalmente e achava-se mais longe e as cabeças das outras figuras teriam tido necessidade de serem mudadas. O capitão que está atrás de tudo Hyphax tem a necessidade também de ficar mais baixo, as árvores, as figurinhas etc, etc, tudo também teriam tido necessidade de ficar mais afastados e ficava-me naturalmente o grupo demasiado isolado e muito preparado.*⁹

Podemos perceber pela análise desse 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, pretendeu enfatizar a passagem do livro a qual ela se refere. Em relação às figuras dos escravos, preocupou-se em apresentar a expressão e movimentação adequadas, e, conforme explica

na carta, dadas as suas condições de trabalho, foi obrigado a servir-se do mesmo modelo para ambos.¹⁰

Em artigo, sem assinatura, publicado no *Jornal do Commercio*, o autor tece algumas considerações sobre as inovações que Bernardelli apresentou, relacionando-as aos novos processos artísticos e a uma maior liberdade na execução. O autor do texto conclui afirmando que ao artista não importa a crítica que o julga, porque ele não poderia “*desprezar um processo qualquer que lhe fornecia grandes recursos de efeito, só porque os classificadores se podião ver um dia em embaraços para determinar a família a que pertencia a composição artística.*”¹¹

Sobre o assunto do baixo-relevo, como já foi dito, o momento escolhido relaciona-se a uma passagem do livro *Fabíola ou a Igreja das Catacumbas*, do Cardeal Nicolas Patrick Wiseman (1854). Esse romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX. Trata-se de uma história que se passa em meio à sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma. Seu objetivo principal, segundo o *Dictionnaire*¹², é familiarizar o leitor com os usos, os hábitos, as condições, as idéias e o espírito dos primeiros anos do cristianismo. Um dos momentos mais destacados da trama é aquele em que a patrícia 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 do santo seja atingido pelos arqueiros, de forma que possa sobreviver ao suplício, e seja recolhido pelos escravos de Irene, prima de Fabíola. 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, vem a morrer em seus braços, logo após receber o batismo. A personagem virtuosa de Fabíola representa assim o ideal de valores nobres e do despojamento dos bens materiais. O seu contraponto é Afra, que é uma das personagens centrais no relevo de Bernardelli.

O momento escolhido pelo artista consta no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes 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'.*¹³

Rosalind Krauss¹⁴ comenta que no século XIX o escultor, para escolher momento adequado para suas obras, seguia os preceitos de Gotthold Lessing, que afirmava que, como a obra de arte visual não pode utilizar mais do que um momento de ação, o artista então deveria optar sempre por aquele mais sugestivo e fecundo, comparado ao que ocorreu anteriormente e ao que o sucederá. O relevo, principalmente, destaca-se pelas suas possibilidades narrativas. Na passagem selecionada, Bernardelli teve a oportunidade representar personagens muito diferentes: em primeiro plano, à direita, a figura do santo 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. A meu ver, Bernardelli opõe, por meio desses personagens, a representação da virtude e da coragem, na representação do santo ferido, e a falta de valores morais e a corrupção, nas figuras de Afra e Hyphax.

Krauss ressalta ainda que o meio de expressão do relevo depende da relação entre as figuras esculpidas e o plano de fundo.¹⁵ Ao representar os outros personagens e situar o evento em um local aberto, no qual inseriu dados históricos em referência a Roma antiga, Bernardelli pode fazer uma clara alusão à popular novela de Wiseman.

Nos anos 1890, já atuando como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Bernardelli realiza vários relevos para a base de seus monumentos.

O *Guarani*, realizado para o *Monumento a José de Alencar*, inaugurado em 1897, segundo Vaccani, era a obra em baixo-relevo que mais agradava ao artista.¹⁶ 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. Tal imagem que se contrapõe à delicadeza do corpo e do gesto de Iracema, representada em outro relevo do mesmo monumento. O artista explora nesses trabalhos os conceitos de selvageria e de aceitação do colonizador português, inspirado por personagens da literatura brasileira.

Por outro lado, *Moema* (1895) uma escultura em tamanho natural realizada pelo artista naqueles mesmos anos, por seu tema, remete à tela muito conhecida de Victor Meirelles (1832-1903), *Moema* (1866). Em 1859, Pedro Américo (1843–1905) havia feito também um esboço sobre o tema, em que o corpo da índia morta chega à praia, mas encontra-se ainda parcialmente mergulhado na água.

Para Luciano Migliaccio, a escultura de Bernardelli se diferencia por sua composição formal em que a figura da *Moema*, em tamanho natural, está disposta horizontalmente na base, à maneira de um relevo.¹⁷ Dessa forma, o artista dá um novo tratamento à obra, que a afasta da concepção de uma frisa, e solicita do espectador novas maneiras de olhar. Há nesse trabalho o contraste entre a representação realista de certas partes do corpo da índia que submergem das águas e a indefinição de outras, que estão imersas e se misturam com água. Essa maneira de trabalhar a escultura faz lembrar o contato do artista com a escultura italiana contemporânea, em especial com alguns trabalhos de Vincenzo Gemito (1852-1929).

Em relação ao tema da obra, acredito que o escultor, além da leitura essencial do *Caramuru* de Santa Rita Durão, possa ter se inspirado também em um poema de Luís Guimarães. Bernardelli estreitou a amizade com aquele escritor em Roma, entre 1873 e 1880, período em que esse exercia funções diplomáticas naquela cidade e publicava seu livro *Sonetos e Rimas* (1880). A escolha do momento a ser representado pode ter surgido ao artista a partir do poema *A voz de Moema*, que se inicia com uma citação de trecho do *Caramuru*: "Ah Diogo cruel!" disse com mágoa. E sem mais vista ser sorveu-se n'água".¹⁸ Dessa maneira, é possível notar que Bernardelli preferiu recorrer ao momento em que o corpo da índia afogada ainda não chegou a praia, está à deriva no mar, dando dessa forma grande intensidade dramática à cena.¹⁹

Essa maneira de trabalhar, que resultava em uma escultura sensível à percepção da luz, vibrante nas impressões deixadas pela modelagem, pode ser percebida também em relevos do *Monumento a General Osório*. Neles, há a representação de batalhas da Guerra do Paraguai. O uso do não finito, com algumas figuras apenas esboçadas, nos leva pensar em uma referência aos trabalhos de Michelangelo (1475-1564). Entretanto, devemos lembrar também o rosto horrorizado apresentado no auto-retrato de Pedro Américo, no quadro

Batalha do Avaí: “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.”²⁰

A confusão e o terror gerado pela guerra, como notou Jorge Coli em seu estudo, foram recriados por Bernardelli em algumas figuras de seus relevos. Seus corpos retorcidos e suas expressões de horror poderiam representar talvez um tributo do escultor, maduro, ao seu antigo professor na AIBA, Pedro Américo. Em confronto com as frias estátuas (eqüestres ou sedestres) que encimam os seus monumentos, mais próximas da tradição oitocentista, os relevos de Bernardelli se anunciam como a sua possibilidade de expressar uma nova plástica advinda do contato com as transformações da escultura italiana e francesa do final do século XIX.

¹Notação 5081. Museu Dom João VI. Para facilitar as transcrições dos documentos manuscritos a ortografia foi atualizada.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c.1985]. p.85-87.

⁵ Segundo Carlo del Bravo, o gesso, que foi exposto na Academia no outono do mesmo 1842, causou escândalo, porque se pensou que se tratava de um calco sobre o modelo. Chegou-se a ponto de se desnudar o modelo Antonio Petrai, para, comparando os dois, se 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.

⁶ CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 1 dez. 1877. Documento Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 128. Grifo meu.

⁷ CARTA de Rodolfo Bernardelli ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Roma, 19 ago. 1878 Documento Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. AP 143.

⁸ *Ibidem*.

⁹ 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.

¹⁰ “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”¹⁰. 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

¹¹ ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Folhetim do Jornal do Commercio, p.1.

¹² *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866 [90].

¹³ 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.

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

¹⁵ *Ibidem*, p.15.

¹⁶ VACCANI, *op.cit.*, p.79.

¹⁷ Cf. MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 22 mai. 2003.

¹⁸ Poema integrante da série Primeira Parte. In: GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Sonetos e rimas: lírica*. Pref. Fialho D’Almeida. 3.ed. Lisboa: Liv. Clássica Ed. de A. M. Teixeira, 1914. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em: 25.03.2004.

¹⁹ A idéia da imersão parcial do corpo de Moema na água pode ter sido inspirada na pintura de Pedro Américo. Na escultura de Bernardelli, a maneira como artista modelou o corpo da mulher e as ondas do mar, enfatizando as

modulações da luz, nos leva a estabelecer uma certa relação com a cena noturna construída por Américo. Remete ainda a imagem evocada no poema de Guimarães, que provavelmente conhecia o quadro de Pedro Américo, já que escrevera uma biografia do pintor em 1872.

²⁰ COLI, Jorge. Outra batalha: Avaí, de Pedro Américo. In: *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005. (Série Livre Pensar, 17), p.99.

Maria do Carmo Couto da Silva

Mini-currículo:

Doutoranda em História da Arte pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP, desenvolvendo pesquisa sobre a trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli. Mestre em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP.