

IMAGENS DA MULHER E DA MORTE NA ARTE DO SÉCULO XIX BRASILEIRO: TENDÊNCIAS SIMBOLISTAS NA ESCULTURA DE RODOLFO BERNARDELLI

Maria do Carmo Couto da Silva
Doutoranda em História da Arte – IFCH/UNICAMP

Resumo:

A partir da análise de uma fotografia da escultura “Faceira” (1880) de Rodolfo Bernardelli e do estudo das representações da mulher e da morte presentes em algumas de suas estatuetas tornou-se possível estabelecer relações entre a produção de Bernardelli e a arte simbolista do final do século XIX, em especial, com o trabalho do artista belga Félicien Rops.

Palavras-chave: Rodolfo Bernardelli; escultura – século XIX; arte simbolista; Félicien Rops

Abstract:

Having as starting point a photograph of Rodolfo Bernardelli's "Faceira" sculpture (1880) and a analysis of women and death representations as seen in some of his statuettes we have established some links between Bernardelli's production and symbolist art of the 19th century, specially with the work of the Belgian artist Félicien Rops.

Key Words: Rodolfo Bernardelli; sculpture -19th century; symbolist art; Félicien Rops

Faceira (A uma criação de R. Bernardelli)

Que seducções dulcíssimas inventas
Filha gentil d'intermina savana!
Que branco philtro de teu ser dimana
Para os pobres caciques que atormentas
J. Campos Portoⁱ

Rodolfo Bernardelli é um dos mais importantes escultores brasileiros a atuar no Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do XX. Na presente comunicação, por meio de análise de sua trajetória que está sendo realizada em nossa tese de doutorado (IFCH/UNICAMP), acreditamos contribuir também para um maior conhecimento sobre a história da arte brasileira deste período.

Nos anos finais do Segundo Império brasileiro Bernardelli começa a ganhar destaque no cenário das artes brasileiras, especialmente depois da execução do grupo em mármore *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884). Essa situação se intensifica devido à sua atuação como escultor oficial da Primeira República e ainda diretor da recém-criada Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, a mais importante instituição de ensino artístico do país.

Apesar da importância que esse artista alcançou na arte brasileira, sua trajetória completa nunca foi traçada e grande parte de sua produção ainda não foi estudada. Com o modernismo, ele tornou-se praticamente esquecido.

Em seus anos de juventude, entre 1887 e 1885, Bernardelli encontra-se em Roma, como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, estudando com o escultor Giulio Monteverde. Naquela cidade, entre outras obras, realiza em gesso a *Faceira* (1880), uma estátua em tamanho natural.ⁱⁱ A escultura, que representa uma índia, é descrita em parecer da Seção de Escultura, apresentado em sessão da Congregação de 1882, assinado por Chaves Pinheiro e João Maximiano Mafra:

esta estátua de grandeza natural é uma belíssima figura de mulher lúbrica e provocante da raça americana. O movimento é gracioso, as proporções ficaram bem observadas, o modelado executado com saber. Pertencendo pelo assunto esta estátua a escultura de gêneros e tolerável a escola realista em que tem continuado o pensionista, entretanto, o talento peregrino que a concebeu e executou com tanta galhardia se tivesse concentrado na escola idealista, poderia bem produzido um primor d'arte.ⁱⁱⁱ

Entre todos os trabalhos apresentados pelo aluno, a *Faceira* é a obra mais elogiada pelos professores no parecer. Entretanto, a nosso ver, sua boa aceitação se deve ao fato de ser considerada como uma escultura de gênero, tipo de trabalho em que são permitidas maiores inovações. Trata-se da representação de uma índia, mas com uma forte carga de sensualidade e muito “inclinada a um exotismo amaneirado”, como aponta Luciano Migliaccio^{iv}. Bernardelli realizou vários desenhos para compor a figura, nos quais é possível perceber a sua preocupação em definir a posição do corpo da mulher. Um esboço para esta 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.

Quando a *Faceira* foi apresentada na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, além da habilidade do escultor na execução do trabalho, a crítica da época ressaltou muito a sensualidade da figura, como em texto de Nimil:

Tem-se fallado tanto sobre a Faceira que achamo-nos receosos dando também a nossa opinião.

Aquela mulher de contornos opulentos e seductores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana: aquela mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil bellezas, os mil segredos que ela não teme desvendar, provoca do visitante todas as atenções.

(...).

S. Antônio, o casto, não resistiria á Faceira.^v

Para o crítico Gonzaga Duque, que escreve em 1888, a *Faceira* não apresenta características étnicas.^{vi} A *Faceira* rompe com uma representação coerente com o tipo físico do indígena, como ocorre nas esculturas realizadas por Louis Rochet (1813 - 1878) para a base do *Monumento a D. Pedro I* (1862), no Rio de Janeiro. É excessivamente adornada, tendendo dessa forma para uma imagem caricatural. As considerações de Gonzaga Duque nos levam a entender a escultura como a representação de uma prostituta. Suas críticas, a nosso ver, são muito próximas às considerações da crítica francesa quando ocorreu a polêmica acerca do grupo *A Dança* (1865-1869) de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-75), cujas mulheres possuem igualmente corpos flácidos e lascivos.

Mas em relação à *Faceira* um outro dado pode nos dar uma idéia das intenções do artista ao realizá-la: uma fotografia da escultura publicada em monografia de Celita Vaccani sobre o artista.^{vii} Na imagem Henrique Bernardelli caracterizado de frade e portando um pequeno livro em suas mãos, olha para a figura da *Faceira*, ainda em barro. A escultura, que se encontra disposta sobre uma base de madeira, nos dá impressão de também fitá-lo. A fotografia foi realizada provavelmente no ateliê do escultor, nos anos que ambos os artistas estudavam na Itália.

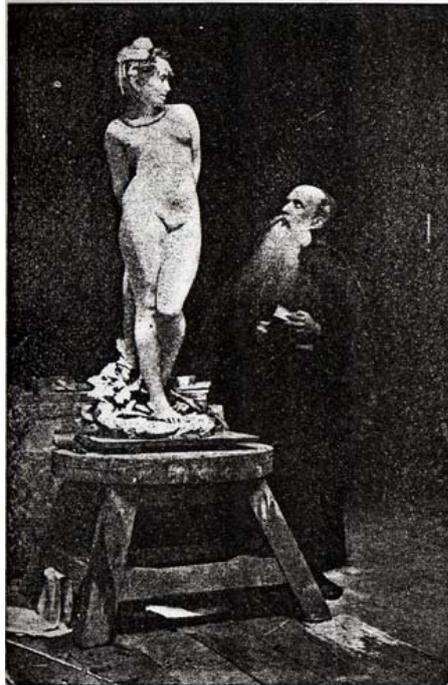


Fig. 4 – FACEIRA – Trabalho ainda em barro. (Ao lado é visto Henrique Bernardelli, caracterizado de frade).

A primeira referência possível sobre esta imagem nos leva a pensar acerca da relação histórica existente entre o índio e a religião católica, a catequização entendida como forma de civilização. Mas uma outra imagem, muito conhecida devido a seu impacto no cenário das artes européias, pode ter sido uma referência importante para a “montagem” da cena. Trata-se de um trabalho 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”.^{viii} Para Luciano Migliaccio há uma correspondência entre a foto e o quadro de Rops, em que o crucifixo se transforma numa imagem lasciva aos olhos do eremita ajoelhado.^{ix} Rops encontrou seu tipo de *femme fatale* nas ruas e bordéis parisienses, ligada à idéia de uma mulher que inflama o desejo do homem, mesmo do santo.^x

As relações entre Bernardelli e Rops não terminam com este exemplo, mas podem ser percebidas na análise de algumas estatuetas realizadas posteriormente pelo artista. As influências simbolistas na produção de Bernardelli podem ser pensadas a partir da relação do escultor brasileiro com a obra de seu mestre em Roma, Giulio Monteverde (1837-1917). A trajetória

artística de Monteverde, na opinião de Franco Sborgi, é marcada pela existência de duas diferentes fases na produção deste escultor.^{xi} O artista procurava corresponder às exigências da cultura de seu tempo, em uma nova visão que propunha o conhecimento direto da realidade, segundo a ideologia positivista, e ao mesmo apresentava inovações no campo escultórico que abriram caminho para a jovem geração simbolista. Até o fim da década de 1870 sua obra baseava-se na representação dos valores consolidados, mas uma pequena mudança surge em sua poética nos anos 1880 e aflora através das temáticas eleitas pela cultura burguesa, oferecendo espaço à contradição. O sistema de representações utilizado por Monteverde modifica-se: a imagem perde seu caráter declamatório e passa a dar espaço a nuance. Representativa desta produção é a progressiva transformação de um tema particularmente caro ao artista: o Anjo da Morte. No *Monumento funerário a Raffaele Pratolongo* (1868) Monteverde atém-se a uma tipologia tradicional, o anjo cristão que vela o túmulo, seguindo um modelo iconográfico particularmente difuso. Já no *Monumento funerário a Francesco Oneto* (1882), o anjo é apresentado com declarado sensualismo na modelagem do corpo humano, compondo uma figura sutilmente ambígua e andrógina. A nova representação reforça o mistério da morte, por meio de uma melancolia laica e terrena. O anjo Oneto será o protótipo para muitas esculturas cemiteriais do fim do século e também um modelo para um dos principais escultores simbolistas italianos do começo do século XX, Leonardo Bistolfi (1859-1933). É nesse mesmo sentido que se pode entender a *Dança Macabra* de Monteverde, presente na Tomba Celle (Cemitério de Staglieno), onde o contraste entre a massa velada da morte e a carnalidade da figura feminina assume um caráter erótico que permite uma aproximação com as gravuras e desenhos de Rops.^{xii}

O escultor Rodolfo Bernardelli realizou muitas estatuetas, preservadas nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, na Pinacoteca do Estado, em São Paulo e no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. Algumas de suas estatuetas representam esboços para estátuas em grande tamanho. Outras representam interesses específicos do escultor como a representação dos costumes em *Baiana* (1886) e da mitologia em *Sátiro* (s.d.). Em *Pensativa* (s.d.), o artista recria o *Anjo Oneto* de Monteverde em uma figura feminina, mantendo seu caráter misterioso e erótico.



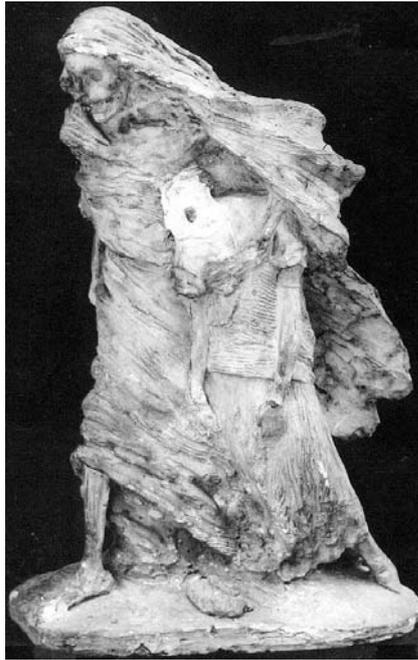
Rodolfo Bernardelli
Pensativa, (s.d.)
terracota, 35,4 x 11 x 10 cm
Pinacoteca do Estado, São Paulo (SP)

Para a presente comunicação nos interessam especialmente as estatuetas realizadas pelo artista em que ele explora a representação da morte. Em *Psiu!* ele apresenta uma iconografia bastante inovadora. Segundo Celita Vaccani a estatueta seria uma maquete para a escultura que o escultor queria para figurar em seu túmulo.



Rodolfo Bernardelli
Psiiu!, (s.d.)
Bronze
24,5 x 12 x 15 cm
Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP)

Nessa obra Bernardelli representa a morte na imagem de um esqueleto, vestido com uma túnica clássica, mas que deixa entrever a ossatura do peito. A cabeça é coberta com uma espécie de chapéu com um longo véu, enfeitado com flores. Sentada sobre um monte de grossos livros, com uma mão ela porta o cabo de uma foice e com a outra acena para o espectador. Na base da escultura o artista gravou a inscrição *Psiiu!!*. É uma obra que apresenta afinidade com a sensibilidade decadentista do final do século XIX. Marcadamente macabra e zombeteira, a estatueta se aproxima de criações de Felicien Rops como *Frontispice pour le Épaves* (1865), *La Mort qui danse* (c.1865) e *La Vice Supreme* (1884). Na estatueta de Bernardelli está presente a idéia de morte que vence o conhecimento e que, por seu gesto, convida o espectador a compartilhar desse universo obscuro e perverso. O título, irônico, complementa o entendimento desse trabalho.



Rodolfo Bernardelli
"Caçando mariposa", 1923
gesso, 29,0 x 20,0 x 10,0 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Outra estatueta em que Bernardelli apresenta uma representação da morte bastante incomum é em *Caçando mariposa* (1923). Nesta escultura há também uma figura que porta um longo véu e um manto esvoaçante, deixando entrever a caveira e os membros esqueléticos. A morte parece caminhar a passos rápidos, arrastando sob o braço uma figura de criança inerte. A contraposição entre a imagem diabólica da morte e a fragilidade do corpo da menina novamente nos aproximam dos trabalhos de Rops.

As representações de Rodolfo Bernardelli em suas estatuetas, embora realizadas em diferentes momentos de sua trajetória, nos permitem relacionar algumas de suas esculturas ao universo da arte simbolista e em especial à obra de Félicien Rops, com suas mulheres sedutoras e satânicas, seus demônios e criações satíricas. Esperamos que tais aproximações possibilitem uma nova abordagem acerca da produção do escultor brasileiro, permitindo entender melhor o caráter inovador de sua obra dentro do cenário artístico do período.

ⁱ PORTO, J. CAMPOS. Faceira (A uma criação de R. Bernardelli). *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, ano 5, n.200, p.1, 28 ago. 1884.

ⁱⁱ A escultura, passada para o bronze em 1921, pertence à Coleção do Museu Nacional de Belas Artes e uma cópia íntegra ainda o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ⁱⁱⁱ 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. Para facilitar a transcrição a ortografia foi modernizada.

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

^v NIMIL. Nas Bellas-Artes. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 5, n.199, 27 ago. 1884. p.2.

^{vi} DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.(Coleção Arte: Ensaaios e Documentos). p.252.

^{vii} VACCANI, 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

^{viii} MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870–1910*. New York: Skira, 1990. p.23.

^{ix} MIGLIACCIO, Luciano. Aula ministrada aos alunos de Pós-Graduação do IFCH/UNICAMP, em outubro de 2007.

^x MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870–1910*. New York: Skira, 1990. p.125.

^{xi} SBORGI, Franco. Introduzione. In: ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987. p.11-19.

^{xii} *Ibidem*, p.18.