



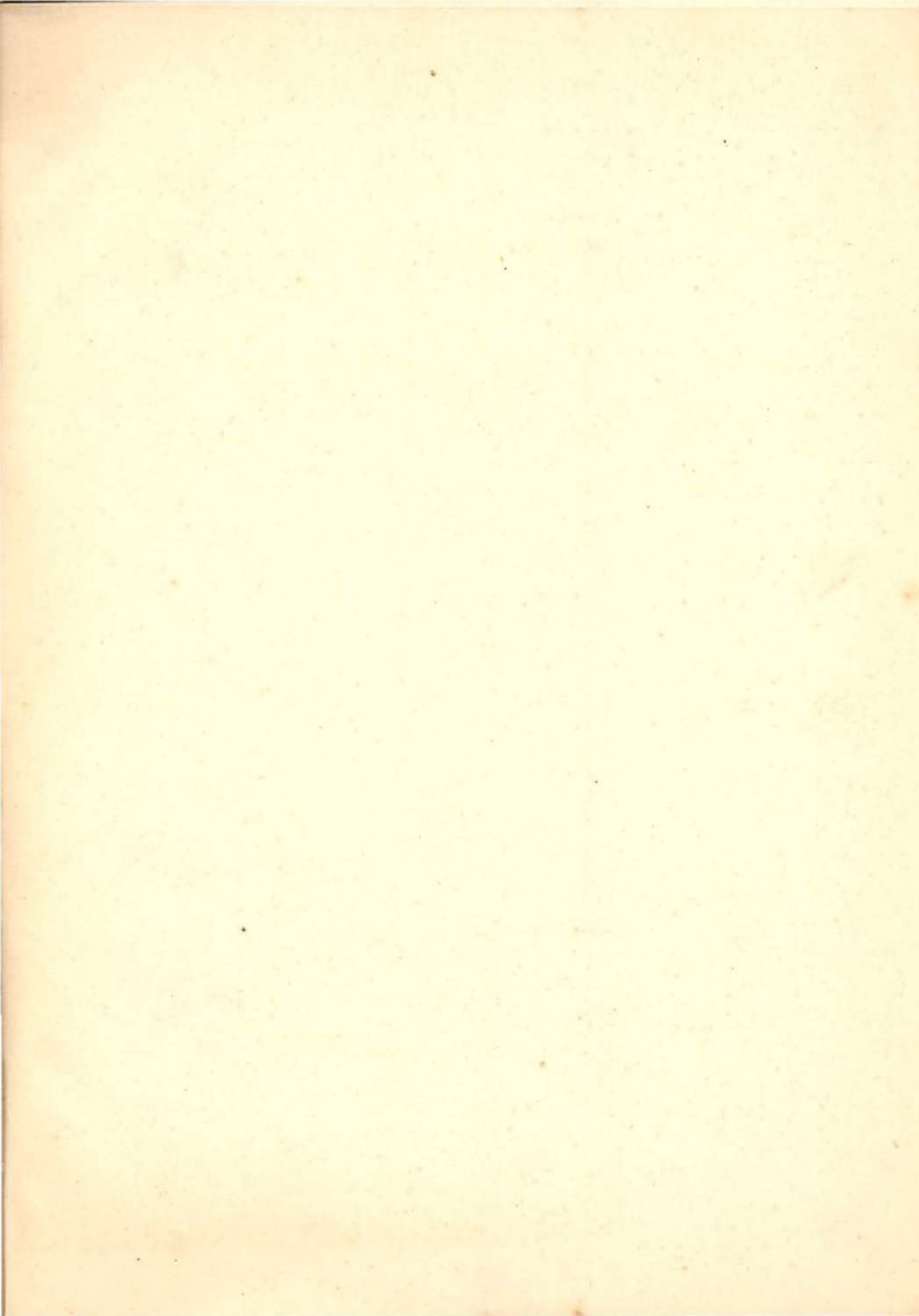
RODOLPHO BERNARDELLI

VIDA ARTISTICA E CARACTERISTICAS
DE SUA
OBRA ESCULTÓRICA

CELITA VACCANI

1909

RIO DE JANEIRO





Ao Professor Alfredo Galvão
e Família, cordialmente
oferece

Celita Vaccari
Rio 1977.

RODOLPHO BERNARDELLI

VIDA ARTÍSTICA E CARACTERÍSTICAS
DE SUA
OBRA ESCULTÓRICA



RODOLPHO BERNARDELLI

VIDA ARTISTICA E CARACTERISTICAS
DE SUA
OBRA ESCULTÓRICA

CELITA VACCANI

TESE DE CONCURSO PARA PROVIMENTO
DA CADEIRA DE ESCULTURA DA ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE DO BRASIL

RIO DE JANEIRO

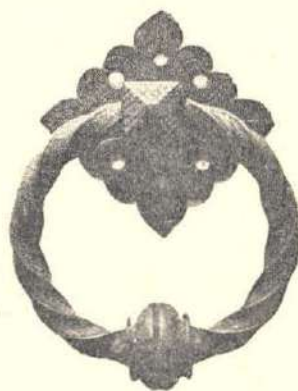
1949

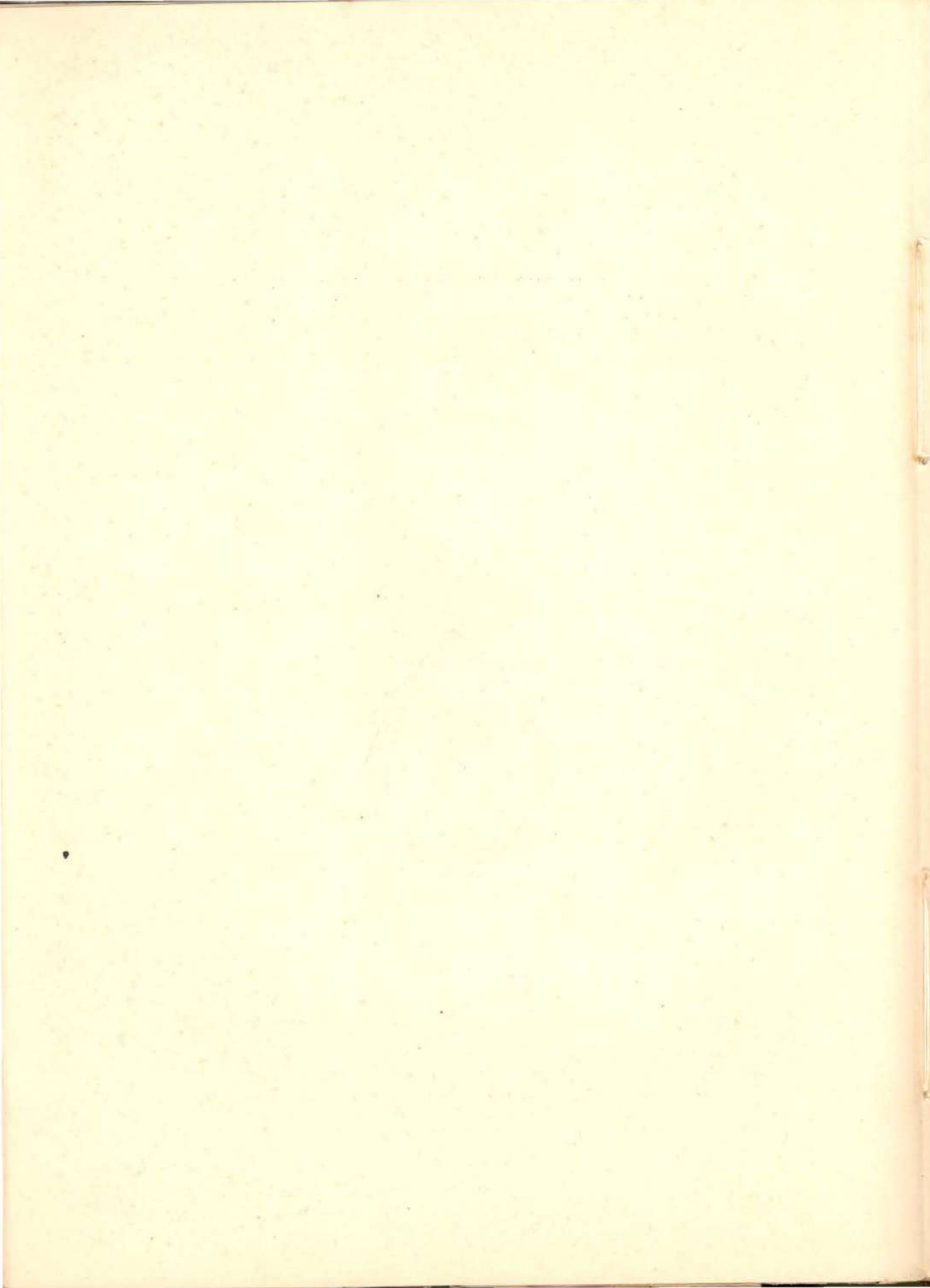
JUSTIFICAÇÃO DE TIRAGEM

DESTA TESE FORAM TIRADOS DEZ EXEMPLARES EM PAPEL
COUCHÉ, NUMERADOS DE I A X E ASSINADOS PELA AUTORA.

4161/24-05-2016

A meus queridos e estremecidos Pais e
muito respeitados e sempre lembrados
Mestres, dedico emocionada e agradecida
a presente tese.





INTRODUÇÃO

Para o artista plástico, escrever uma tese será tão difícil, quanto ao escritor esculpir com vibração uma estátua, ou pintar apaixonadamente uma tela.

Nesta circunstância, ao deparar em meu caminho com tal situação, decidi-me pelo tema que de há muito meu sentimento de admiração, amizade e gratidão me indicavam — RODOLPHO BERNARDELLI

O feliz acaso que levou minha família a residir no mesmo quarteirão em Copacabana, onde existia o impressionante e majestoso prédio em que trabalhavam os irmãos BERNARDELLI, permitiu-me, desde a mais tenra idade, poder apreciar enlevada o atelier de escultura, que era o do rés do chão.

Visitando pois o atelier desde criança verifiquei depressa que a minha percepção ia compreendendo, como uma linguagem, a obra do Mestre escultor, na qual cada vez descobria maiores encantos. Tornando-me muito cedo discípula sua, tive a ventura de diariamente e durante muitos anos, em um aprendizado intenso e variado, ouvir seus sábios conselhos e os fatos particulares e familiares que relato, como dever sagrado de homenagem à memória do grande Mestre.

Foi, pois, o desejo de transmitir a todos as belas e emocionantes passagens da vida artística de RODOLPHO BERNARDELLI, e ainda, apontar as características de sua vasta obra que por êste imenso Brasil se acha distribuída, permitindo talvez a mais rápida autenticação e localização de uma escultura sua, que me levaram a fixar o limite desse trabalho, considerado para mim, não como uma obrigação formal, mas como a realização de um ideal que se efetua nesta tese.

Procuo, também para melhor apreciação da obra de BERNARDELLI, colocá-la no ambiente geral da arte mundial e brasileira da sua época, destacando especialmente os locais onde a sua personalidade artística se desenvolveu.

Assim, ao estudar a arte no Brasil durante a primeira metade do século XIX, faço de maneira simplificada um relato da sua evolução plástica escultórica, para melhor compreensão das tendências artísticas e influências recebidas pelo nosso grande escultor. Por isso, estudo principalmente neste trabalho o ambiente da arte escultórica no Rio de Janeiro, onde ressalto especialmente a importância da criação da Academia das Belas Artes, por considerá-la de capital importância na formação de grandes artistas brasileiros, como RODOLPHO BERNARDELLI, que com sua glória têm coroado os esforços e a orientação artística da antiga Academia das Belas Artes, hoje a muito considerada Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

CAPÍTULO I

ESTILOS EXISTENTES NA PRIMEIRA METADE DO
SÉCULO XIX

As tendências artísticas que os escultores mostravam já bem definidas, em meados do século XIX, haviam tido o seu período de formação em fins do século XVIII.

Convém fazer uma síntese desse aspecto do mundo das artes, dada sua relevância para esta tese.

Estudarei por isso os estilos Neoclássico e Romântico originários daquelas tendências e que nos permitem observar melhor o espírito artístico existente no mundo, quando nasceu o grande escultor brasileiro RODOLPHO BERNARDELLI.

ESTILO NEOCLÁSSICO

Tal como na Renascença se havia voltado a buscar inspiração nas épocas do passado clássico, processou-se nas Artes, em fins do século XVIII, um novo movimento de retôrno à Antiguidade, dito Neoclássico, e que domina o ambiente artístico europeu, de maneira geral, até princípios do século XIX, atingindo também a América neste período.

As obras dos grandes filosofos e escritores do século XVIII, tais como VOLTAIRE, DIDEROT e ROUSSEAU, e ainda as publicações de MONTFAUCON e WINCKELMANN, autor de grandes descobertas ar-

queológicas, estimularam deste modo grandemente o novo estilo que surgia; para êste fim também muito contribuíram os antiquários e, em especial, CAYLUS.

As excavações realizadas em Herculanium ao começar o século XVIII e principalmente em Pompéia, no ano de 1755, apressaram a exaltação do Neoclassicismo, que pode também ser compreendido como uma reação geral contra as fantasias e extravagâncias dos estilos Barroco e Rococó.

Esse poder que teve de se contrapor ao Barroco, permite avaliar o valor e a importância do estilo Neoclássico, em sua época.

Pela circunstância de terem sido conhecidos os trabalhos dos continuadores de PRAXITELES e da época helenística antes dos representativos dos grandes períodos da Antiguidade, foram êles tomados como supremos modelos de beleza pelos artistas, que passaram a imitá-los e, exclusivamente por seu intermédio, interpretavam a natureza.

De acôrdo com êsses modelos, os escultores da época Neoclássica preocupavam-se principalmente em buscar a idealização e a generalização da beleza da Antiguidade Clássica, levando, entretanto, a Arte para o caminho de um exagerado realce da graça e encanto da figura, capaz de motivar uma tendência no sentido de efeminação e da sensualidade, e de um amaneiramento da técnica.

Ao escultor, não preocupava a fatura do modelado; sómente a simplicidade da composição e uma serenidade helênica da figura eram motivos de suas cogitações.

Por esta causa, sentimos hoje, ao apreciar uma estátua ou busto esculpido nessa época, a preocupação existente de emprestar-lhe um caráter grego ou romano.

Este aspecto é também realçado pelo uso de vestir os personagens esculpido, com os clássicos drapeados das roupagens antigas. outras vezes, são apresentados despido, parcial ou completamente;

A imposição do estilo era tão poderosa, que mesmo contra a vontade do homenageado êle era assim representado, como no caso de VOLTAIRE nú, esculpido por PIGALLE. Conta esta passagem LUC-BENOIST (1) — “*Ce n'est qu'au bout de quelque temps, au cours de son voyage a Ferney, où il vint modeler le masque du philosophe, puis quand il fit poser pour le corps décharné du veillard un ancien soldat de la guerre de Sept ans, que l'on découvrit ses intentions. Mme. Necker, ses amis, Voltaire lui-même s'inquiétèrent fort de voir Pigalle décidé a "l'habiller en singe" comme disait le philosophe. Le "mulet de la sculpture", envoaté par Diderot, maintint son absurde décision. Et Voltaire, grelottant et misérable dans sa nudité de vieux mendiant moribond, essaie de se faire oublier dans un coin de vestibule à l'Institut*”.

Nos casos em que os personagens aparecem com vestimentas contemporâneas, um manto jogado sôbre êles, dá-lhes um certo cunho de Antiguidade Clássica.

Quanto ao baixo-relêvo dos Neoclássicos, referindo-se a sua composição, dizem textualmente G. H. CHASE e C. R. POST (2) — “*Pictorial perspective was banished from reliefs.*”

Nesta época, os assuntos inspirados na Mitologia e História Clássicas foram preferidos aos oriundos da tradição cristã.

Os principais escultores do período Neoclássico, mundialmente conhecidos, foram o italiano CANOVA e o dinamarquês THORWALDSEN.

A França, que desde o século XVII possuía supremacia artística incontestável na Europa, perde, na época de CANOVA e para a Itália, o papel de orientadora da arte escultórica.

Desde o período pre-revolucionário, nos tempos de LUIZ XVI, o Neoclássico iniciou sua projeção na França, como reação ao Classicismo Francês, tido então por acadêmico. Ao atingir seu maior

(1) — Luc-Benoist, *La Sculpture Française*, — pp. 184 e 185.

(2) — G. H. Chase e C. R. Post, — *A History of Sculpture*, p. 419.

esplendor em CANOVA, sua propagação por toda a Europa foi facilitada pelas conquistas napoleônicas, que levavam às últimas partes do Continente o espírito predominante em Paris.

De origem, pois, reacionária, é mais tarde exaltado pelos governos da época, que nêle encontravam afinidades políticas, neste ideal pela Antiguidade Clássica.

É curioso observar que, no século XX, sejam chamados *academicos*, justamente os que guardaram as tendências artísticas da quêles então reacionários Neoclássicos.

Este fenômeno é, aliás, normal, dadas as flutuações constantes entre ação e reação que têm caracterizado o ambiente artístico, o qual é um aspecto da vida social.

ESTILO ROMANTICO

A severa imposição do Neoclassicismo, na sua insistência permanente quanto a temas de motivos gregos e romanos, deu início a uma reação artística e literária, que bem correspondia ao novo aspecto político-social do mundo em fins do século XVIII, e começos do XIX.

A êste respeito, comenta ROGER PEYRE (3) — “*La jeune génération, née ou formée au milieu des troubles et des batailles, nerveuse, impatiente, exallée, commençait à être excédée de ces Grecs et de ces Romains qu'on imposait partout à ses regards et à son oreille*”.

(3) — Roger Peyre — *Histoire Générale des Beaux-Arts*, p. 735.

Por bem dizer, a obra Romântica literária precedeu à plástica e muito a influenciaram os grandes filósofos e escritores, como KANT, GOETHE, LESSING, SCHLEGEL, BYRON, e outros.

Em uma comparação entre a escultura e as idéias filosóficas dessa época, comenta PEDRO CALMON — (4) “A medida que a filosofia se torna liberal e independente, e rebelde, a escultura se desprende do desenho geométrico, deriva, autônoma, do entusiasmo e da inteligência do artista, copia-lhe as imagens interiores. Ele já não vê aos outros, senão a si mesmo”.

Proclamavam os artistas românticos o direito a uma inspiração livre e individual e, interpretando com grande rigor a natureza, observavam apaixonadamente, procurando inspirar-se nela para traduzir seus íntimos sentimentos e emoções.

A consciência da época foi outra grande conquista dos Românticos.

O naturalismo dêsse período pode ser considerado como uma das suas reações ao pouco interêsse que o Neoclássico demonstrava pelo caráter do modelo.

Apesar disso, nos bustos esculpidos pelos primeiros Românticos, sentimos a falta de uma observação aguda, reflexo dos cinquenta anos Neoclássicos.

A Idade Média fornece à escultura dos Românticos vasto campo de inspiração. Como a pintura, a escultura vai também buscar seus temas na representação das emoções do sentimento lírico de exaltação do passado e no espírito religioso. Ainda, a graça infantil e a piedade para com os pobres e os fracos inspiraram sua obra, que também foi buscar motivos artísticos no Oriente, agora num intercâmbio mais estreito com a Europa, em virtude da expansão imperialista da civilização ocidental de então.

De um modo geral, souberam os Românticos apreciar as diferentes raças, idades e classes sociais, os animais, bem como os motivos surgidos com a exploração de terras virgens; à sua paixão pela paisagem deve-se muito do entusiasmo dos animalistas.

(4) — Pedro Calmon *Historia Social do Brasil* tomo I, p. 310. (2.^a edição).

Reforçando esta afirmação pode ser citado como exemplo o genial escultor animalista romântico BARYE, a cujo respeito LUC-BENOIST (5) diz; *“Les classiques avaient abusé de l’homme en général, leur éternel sujet, de l’homme civilisé surtout. Les romantiques élirent tous les genres où l’homme était absent. Le paysage en peinture, l’animal en sculpture sont deux manifestations équivalentes et fraternelles. L’amitié qui liait Barye à Rousseau, à Millet, à Dupré est beaucoup plus qu’un hasard, une fatalité de sympathie. Son oeuvre peint en forêt de Fontainebleau dit qu’il fut un paysagiste évocateur et légitime notre rapprochement”*.

Nas pessoas, a vestimenta da época é permitida, apesar de comumente os artistas empregarem o recurso de colocar, sobre suas figuras, um manto decorativo.

Considerando a escultura deste período, observamos a tendência para um realismo cada vez maior, embora guardando ainda o modelado superficial um tanto duras e secas, vestígios remanescentes, que são, do período Neoclássico.

Observa-se, também, que a escultura em tamanho pequeno tem larga execução no período romântico, bem como a estatueta.

Os conhecimentos arqueológicos que, por esta época, se aprofundaram, exaltaram em particular a paixão pelo Gótico e pelo misticismo religioso que fazia preferir o cristianismo ao Paganismo e a Idade Média à Antiguidade Clássica.

Foi esta paixão pela arqueologia que enriqueceu as Artes dos Românticos com várias tendências, tais como a do conhecimento verdadeiro do gênio grego, movimento êsse iniciado por LORD ELGIN ao transportar para o Museu Britânico, que as adquiriu em 1816, as célebres esculturas do Partenão; desenvolvido pela circunstância da luta heróica da Grécia por sua independência, é consolidado para ser melhor apreciado com a criação da Escola Francêsa de Atenas, em meados do século.

5) — Luc-Benoist, *op. cit.* p. 233.

A seguir, foi para a Renascença dos Florentinos e especialmente os do *Quattrocento* e *Cinquecento*, que os artistas se dirigiram, principalmente para Ghiberti e Donatello: são os Neo-florentinos. Mais tarde, inspiram-se nos estilos Barroco e Rocóco, mas de preferência o Barroco, tal como interpretado pelo grande pintor flamengo RUBENS.

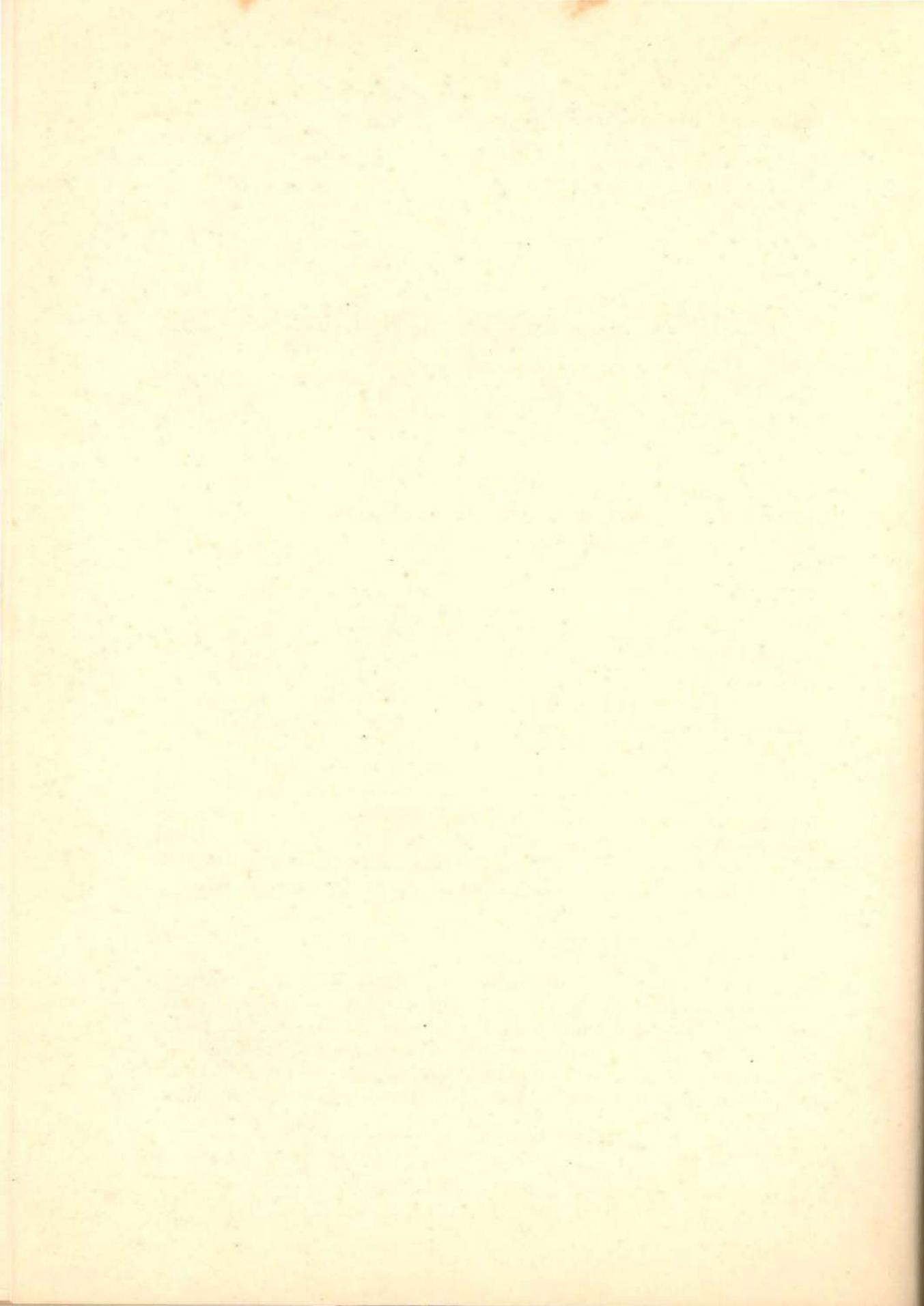
As tendências artísticas que se processaram depois, com o desenvolvimento do realismo, levando a escultura ao sentido de um impressionismo pictórico, ao atingir a metade do século XIX na evolução das Artes, que coincide com a transição para os tempos modernos, marcam o limite do estudo da tese, pois é precisamente essa a época em que surge BERNARDELLI.

Apreciando ainda o estilo Romântico vemos que, como os grandes movimentos de Arte, êle foi também universal em sua expansão. Teve seu início na Alemanha e na França, onde principalmente se desenvolveu, ganhando depois os outros países da Europa e da América; mas é preciso salientar que essa expansão não atinge todos os países simultaneamente, mas sim em épocas distintas, conforme o ambiente social e artístico existente.

Na América, o Romantismo exalta o indianismo

Na Alemanha é RAUCH o grande escultor dessa época; e a França que, com o período Romântico, retomara, novamente, a liderança artística, apresenta grandes escultores, como RUDE, DAVID D'ANGERS, PRADIER, BARYE e ainda CARPEAUX, FREMIET e DUBOIS, que profunda influência tiveram sobre a Arte escultórica mundial, em particular a de sua época.

A Exposição Universal de Paris, de 1885, a primeira apresentada com a colaboração das Belas Artes e que marca um acontecimento de grande valor para as artes plásticas, projetando com evidência o nome dos grandes escultores e pintores Românticos, difundiu poderosamente êste estilo pelo mundo. E' quando RUSKIN, na Inglaterra, e TAINÉ, na França, através de seus escritos, difundiram o sentimento artístico do momento, que origina o Pre-rafaelismo na pintura e coincide com o com o Neo-florentinismo na escultura.



CAPITULO II

A ESCULTURA NO BRASIL DURANTE A PRIMEIRA
METADE DO SEculo XIX

As tendências artísticas naturais do índio brasileiro, que caracterizavam de modo marcante sua peculiar arquitetura, arte plumária, música, dança e canto, fizeram-no sobressair principalmente na Cerâmica, encontrada especialmente na ilha de Marajó e em Santarém.

Nos vasos, utensílios domésticos, urnas funerárias, etc., são notados interessantes e típicos desenhos simbólicos, ou figuras humanas e animais, como o jabotí, anta, tartaruga, etc., pintados ou gravados. Esses artistas indígenas esculpiram também ídolos e criaram a tanga de barro, para a mulher, com decorações simbólicas.

É curioso observar nos ornatos dessas cerâmicas indígenas, gregas e espirais, em Marajó; na cerâmica de Santarém, menos conhecida, existe predominância de escultura. Este aspecto plástico brasileiro permaneceu nos primeiros tempos após a descoberta do Brasil; e de um modo geral, a escultura principalmente se desenvolve devido ao grande estímulo e impulso que, desde o início da colonização em meados do século XVI, se processou no País, com a construção e decoração de templos e claustros, especialmente a partir do século XVII.

Nestes trabalhos convém salientar o auxílio que o negro cativo prestou às Artes, mais do que o elemento indígena, além dos poucos artistas, artífices e mestres de obra portugueses, que por aqui apreciavam.

No Norte do País, em Pernambuco, no século XVII, os elementos viados com a Missão Artística de MAURICIO DE NASSAU, artistas flamengos de real valor, como os pintores FRANS POST, G. van ECKHOUT e ZACHARIAS WAGNER, lançam uma boa semente para a pintura brasileira e espalham pelo mundo, com seus estudos e documentos aqui colhidos, os interessantes aspectos da natureza, dos índios, animais, hábitos e costumes brasileiros dessa época.

Mas, continuando nas palavras de LAUDELINO FREIRE (6) — “Os forasteiros hollandeses não encontram terreno preparado e ambiente propício para germinarem. Tudo lhes fôra esquivo e contrario. Safaros o negro, o indígena e o português da «cubiça dessas coisas». E uma vez expulsos, também expulsa ficara a arte peregrina, que, por acidente da historia, aqui tentara aninhar-se”.

Reconhecerei com tristeza que o Brasil, sempre mais propício à pintura do que à escultura, com acentuado e maior desenvolvimento não apresenta no Norte, por todo êsse período, escultores de projeção.

(6) — Laudelino Freire, *Pedro II e a Arte “no Brasil”* Rio de Janeiro, 1917. Discurso de Recepção no Instituto Histórico — p. 63.

A Bahia, pela circunstância favorável de ter sido a capital do Brasil desde 1549 até 1763, quando é então mudada para o Rio de Janeiro, e ainda pela bôa situação econômica que desfrutava como importante centro para onde convergia a atividade agrícola da região, transforma-se no principal núcleo cultural e artístico que, no esplendor das construções religiosas e no fausto de suas decorações, estimula o desabrochar da escultura no Brasil.

Aí, a maior figura de escultor, em tempos exclusivamente do Brasil Colonial, é CHAGAS, conhecido também como o *Cabra*, notando-se nas suas figuras grande expressão, além de uma pesquisa realística.

Muitos outros escultores apresenta a Bahia neste período que, como CHAGAS, dedicam-se todos à escultura religiosa e de obra de talha. Entre êstes, chegando a atingir o Império, surge a incomparável figura de MANOEL IGNACIO DA COSTA, autor do célebre "S. Pedro de Alcantara", no Convento de S. Francisco; êste artista de extraordinário talento, como demonstrou em seus muitos trabalhos, dedica-se principalmente à escultura religiosa em madeira e em barro cozido, onde modela figuras e tipos regionais, como o "Caboço", nos quais demonstra sua grande tendência realística.

No Rio de Janeiro, deve-se considerar a Escola Fluminense e, na escultura, a extraordinária figura que foi o MESTRE VALENTIM.

Referindo-se à época em que viveu MESTRE VALENTIM no govêrno do Vice-Rei, que realizou na Colônia um dos melhores movimentos artísticos, comenta ANIBAL MATTOS (7)—"Foi exactamente nesse governo que Mestre Valentim teve oportunidade de manifestar as qualidades do seu gênio inventivo, realizando uma obra que se destacou pelo cunho da sua excepcional brasilidade. A passagem de D. Luiz de Vasconcellos e Souza pelo governo da colonia serviu

(7) — Anibal Mattos, *Historia da Arte Brasileira* p. 117.

para demonstrar que os problemas referentes á cultura das artes, das sciencias e das letras podem caminhar ao lado desses outros problemas materiaes da administração publica”.

Comentando a escultura no Rio, diz CARLOS RUBENS (8) — “A esculptura no Rio de Janeiro é producto exclusivamente nosso. Autochtone...” e mais adiante, (9) “Foi dos primeiros caprichosos da talha, nos fins do seculo XVIII, que nasceu a esculptura brasileira. Dahi é que evoluiu maravilhosamente, sob o influxo do genio de Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim, nosso primeiro esculptor”.

Descendente de duas raças, a branca e a negra, é no Rio que aprende a arte torêutica, se faz entalhador e, mais tarde, escultor.

Autor de uma obra vasta e variada, o trabalho de talha que realiza na Capela do Noviciado da Igreja de S. Francisco de Paula é considerado pela sua técnica e decoração uma das obras primas da torêutica nacional, bem como a do teto e paredes da Cruz dos Militares.

Além de fazer o projeto do Passeio Público, o Menino “Sou util ainda brincando” e o grupo dos “Jacarés,” que são vistos nesse logradouro, esculpiu e fundiu diversas estátuas que se encontram hoje no Jardim Botânico; executou ainda riscos para igrejas, fez chafarizes para praças públicas e diversos utensílios, lâmpadas e banquetas em ouro e prata para as igrejas de S. Bento, Carmo e Sta. Rita.

Inspirado no barroco jesuítico que, pela época de D. JOÃO V dominava em Portugal, e influiu no Brasil, realiza, entretanto, uma obra original, demonstrando já claramente as características que seu gênio vibrante e independente lhe acrescentavam, no sentido de criar uma escultura de carater nacional, livre do domínio do Reino. No dizer de CARLOS RUBENS (10) — “Deve-se-lhe no Brasil a pri-

(8) — Carlos Rubens, *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*, p. 254.

(9) — *ibid.*

(10) — *ibid.*, p. 257.

meira modelagem no barro e a fundição de ferro e de chumbo, com a aplicação do esmalte ao metal”.

No Centro, em Minas, é principalmente com o ALEIJADINHO que se projeta e eleva a Arte Escultórica do País.

ANTONIO FRANCISCO LISBOA, que mais tarde passou a ser conhecido por ALEIJADINHO, nasceu em Vila Rica, atual Ouro Preto, filho do mais considerado mestre de obras português dessa época, em Minas, com quem trabalhou muitos anos, e de uma negra africana; enriqueceu toda essa zona e redondezas com o brilho do seu gênio como toreuta, arquiteto e escultor.

Na sua época, era nas Minas Gerais que o ouro corria, e grandes, majestosas e belas obras de arte religiosa foram então construídas, decoradas e esculpidas pelo extraordinário artista.

Interpreta êle o “barroco Jesuítico” porém “Não servilmente mas modificando com genialidade, ás vezes revolucionária, sinão nas linhas nestras, pelo menos na parte decorativa”, conforme diz BASILIO DE MAGALHÃES (11).

Atestando o justo e merecido valor que hoje lhe é tributado, pode ser apreciada sua obra nas igrejas de S. Francisco de Assis, nas Capelas de N. S. do Carmo e na das Almas, em Ouro Preto; na cidade de S. João d’El Rey, em sua Matriz a Capela; na Matriz de S. João do Morro Grande; na Capela de S. Francisco, em Mariana e nos templos de Congonhas de Campos e de Santa Luzia.

Esculpiu geralmente em pedra sabão, estando em Congonhas as suas mais conhecidas estátuas em madeira.

No Sul do País, em fins do século XVII, quando da sua maior expansão, as Missões Jesuíticas realizam um ambiente de arte, onde é o índio o grande elemento auxiliar de sua execução.

Citando a tese do Prof. LUCAS MAYERHOFER (12) — “Nem

(11) — Basílio de Magalhães, in Conferência sobre o Aleijadinho, publicação da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, da sessão de 29 de agosto de 1930.

(12) — Lucas Mayerhofer, tese *Reconstituição do Povo de S. Miguel das Missões*, p. 19.

foram esquecidas as artes plásticas, cujo interesse foi estimulado e mantido entre os índios pelos Padres da Missão. Bem haja tal interesse que nos permite, séculos depois, pelos remanescentes dessas atividades artísticas, vislumbrar a Arquitetura e a Escultura missionárias”.

Entretanto, a não ser a existência desse centro de arte, não encontrei nomes de escultores que, na época das Missões e na que se seguiu, dentro do período artístico que interessa à tese, se distinguissem no Sul do Brasil.

Deve-se notar que a escultura religiosa em madeira, da época, era geralmente polícromada, conforme se fazia então em Portugal, Espanha, Itália, e outros países.

Já no século XIX, a chegada da Missão Artística Francesa vem alterar profundamente os círculos de arte existentes, modificando-lhes o aspecto de maneira definitiva.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1816, a Missão Artística Francesa, fazia aproximadamente dois anos que, em Minas, expirara o grande mestre escultor e arquiteto, o ALEJADINHO, e três que, no Rio, desaparecera a notável figura do escultor e toreuta, MESTRE VALENTIM.

Na Bahia existia e ainda viveu por 37 anos o grande escultor em madeira, MANOEL IGNACIO DA COSTA, que no dizer de PEDRO CALMON⁽¹³⁾ foi “esplendido artista, o maior da época”.

Pode-se, pois, dizer que a escultura brasileira que surgira do desenvolvimento da obra de talha realizada nos templos, se firmou com a obra extraordinária desses grandes mestres que, além do alto valor artístico de seus trabalhos transmitidos à posteridade, souberam preparar discípulos.

Reconhecendo o grande valor desses artistas, limito-me somente

(13) — Pedro Calmon, *História da Bahia*, p. 121. (2.ª edição).

a apreciá-los, porquanto suas obras são dignas de estudo profundo e constituiriam material para outra tese.

É belo observar que o espírito de emancipação nacional, que já se manifestava desde fins do século XVIII nas Artes de maneira tão evidente, traria muito breve no campo político a realidade da Independência do Brasil, pela qual TIRADENTES havia sacrificado sua vida.

Assim, anunciando o grande fato histórico de 1822, encontramos as esculturas de:

ALEIJADINHO, em Minas (1730 — 1814)

MESTRE VALENTIM, no Rio (1745 ? — 1812) ⁽¹⁴⁾

MANOEL IGNACIO DA COSTA, na Bahia (1758 — 1849)

que já trazem a chama de uma Arte Nacional.

Mais adiante, na História, quando novamente esplende a arte no Brasil, no período transicional do Império para a República, é quando outra vez a escultura atinge seu auge, com RODOLPHO BERNARDELLI.

Ao comentar a Missão Artística Francêsa, descerei a certos detalhes, por julgá-los da maior importância para a arte brasileira, bem como para a formação artística de RODOLPHO BERNARDELLI.

Numa visão geral sobre a escultura, pode-se salientar em especial que no Brasil MANOEL IGNACIO DA COSTA e MESTRE VALENTIM são os mestres da decoração e da obra de talha; ALEIJADINHO, o artista da pedra e arte religiosa; BERNARDELLI, o escultor do bronze e do mármore.

(14) — Discussão em Anibal Matos, *História da Arte Brasileira*, pp. 113—115.

IMPORTANCIA DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA E DA
ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES, NOS
DESTINOS DA ARTE BRASILEIRA

O CONDE DA BARCA, Ministro de D. JOÃO VI, quando conseguiu convencer o Monarca a mandar contratar, na França, uma Missão Artística em 1816, deu às Artes e ao desenvolvimento do Brasil um impulso incomparável.

As negociações para contratar a Missão em Paris estiveram a cargo do MARQUÊS DE MARIALVA, a quem se deve muito do sucesso da vinda dessa importante Missão, que chegou ao Rio de Janeiro chefiada por LEBRETON.

Vinham seus artistas e artífices contratados, com o encargo de aqui criarem a "Escola Real de Sciencias, Artes e Offícios", a qual passou 4 anos depois a constituir a "Real Academia de Desenho, Pintura, Esculptura e Architectura Civil", ainda sob a chefia de LEBRETON.

Aos componentes da Missão, artistas de grande valor, bem como aos artífices que a acompanharam, vieram auxiliar os irmãos MARC e ZEPHERIN FERREZ, também francezes e que aqui chegaram seis meses depois da vinda dos artistas contratados.

Por serem o primeiro escultor e o segundo gravador, ficaram como pensionários do professor da aula de escultura, AUGUSTE MARIE TAUNAY.

Os primeiros anos da Academia foram difíceis de vencer, devido principalmente ao reflexo das relações políticas e internacionais, entre portuguezes e francezes.

Em 1824 a já então Academia Imperial das Belas Artes perde seu mestre da aula de escultura — TAUNAY, que ao morrer é substituído na cátedra, por pouco tempo, pelo seu ex-aluno FRANCISCO ALLÃO.

AUGUSTE TAUNAY, bem considerado artista francês, pouco deixou no Brasil de sua obra escultórica; segundo consta, algumas das simbólicas estátuas que ornavam o portão da antiga Academia Imperial das Belas Artes, eram trabalhos seus.

O desenvolvimento progressivo dos alunos levou a Academia em 1829 a realizar, em caráter privado, a 1.^a Exposição da Academia, prestigiada por D. PEDRO I e sob a direção dos professores das aulas MARCOS FERREZ, na de Escultura; DEBRET, em Pintura e GRAND-JEAN DE MONTIGNY, em Architectura.

Cada vez mais apoiada pelo govêrno, agora com D. PEDRO II, que tanto auxiliou e estimulou as Artes e os artistas no Brasil, a Academia das Belas Artes em 1840 realiza a 1.^a Exposição geral pública — o Salão — que passa a ser anual e concede prêmios aos melhores expositores.

Assim agora, por este contato direto, cabia, além do Governo, também ao Público e à Imprensa trazer ao artista o seu estímulo ou a crítica construtora.

A 5 de novembro de 1826, graças ao VISCONDE DE S. LEOPOLDO, é definitivamente reaberta a Academia das Belas Artes, instalada no edifício contíguo ao Tesouro Nacional em virtude da decisão, dois anos antes, do CONDE DE VALENÇA. Em 1831 é aprovada a reforma proposta, anos atrás, por DEBRET; e só a partir de 1835, sob a direção de FELIX EMILE TAUNAY é que grandes realizações se concretizam, tais como a aula de modelo vivo, a distribuição de meda-lhas e a criação do prêmio de viagem. Foi ainda TAUNAY, segundo consta, quem demonstrou a necessidade da existência da Pinacoteca e, como já vimos, foi o criador das Exposições Gerais Públicas que originaram o Salão.

Ao fundar a Pinacoteca, os 54 quadros trazidos por LEBRETON da Europa, como chefe que era da Missão Artística Francesa, passam a fazer parte integrante da mesma, aos quais mais tarde foram acrescentadas as preciosas coleções trazidas por D. JOÃO VI, e as valiosas doações feitas por diversos particulares, além dos muitos adquiridos.

Este é pois mais um dos grandes serviços que a Arte no Brasil deve à Academia das Belas Artes, que mais tarde, já Escola Nacional de Belas Artes, em 1937, dá ainda origem ao Museu Nacional de Belas Artes, que funciona no mesmo prédio da Escola.

No catalogo do Museu Nacional de Belas Artes, *Missão Artística 1816* — Quadros trazidos por Lebreton — escrito pela Conservadora desse Museu, D. REGINA M. REAL ⁽¹⁵⁾ lê-se na referência à origem da Pinacoteca: “Os quadros trazidos por Lebreton, chefe da Missão Artística Francêsa de 1816, constituem o primeiro acervo reunido para a organização de nossa galeria de arte”, e mais adiante ⁽¹⁶⁾ “...tivemos a felicidade de deparar, após pesquisas no arqui-

(15) — Regina M. Real — *Missão Artística 1816* — *Quadros trazidos por Leberton* — Museu Nacional de Belas Artes, p. 3.

(16) — *ibid.* p. 4.

vo do Museu, com a lista de quadros trazidos por Lebreton. Essa célebre lista havia sido obtida por Bernardelli no Consulado Francês, no Rio de Janeiro, a pedido do Dr. Affonso d'Escragnolle Taunay, consciencioso historiador dos fatos relativos à missão da qual foram seus antepassados dignos representantes”.

Em 1845, a grande iniciativa da Academia das Belas Artes é a criação do Prêmio de Viagem à Europa, premiando anualmente um dos os melhores alunos de suas diferentes seções plásticas.

Algumas dessas criações da Academia citadas, foram da maior importância para o desenvolvimento das Artes no País, sendo essa por conseguinte uma época extraordinária para a formação de nossos artistas, aos quais a Academia estimulou de maneira poderosa com:

- a criação do Prêmio de Viagem à Europa, que trouxe um enorme desenvolvimento ao valor das Artes no Brasil;
- a criação da Pinacoteca, que a todos permite uma cultura artística abalizada;
- a criação do Salão que, distribuindo seus prêmios, tem atraído grande a valiosa colaboração de artistas, quer brasileiros, quer estrangeiros, que já nessa época muito procuravam nosso País.

A orientação artística da Academia foi por conseguinte preponderante para a arte brasileira, pois ao chegar à Côte, em 1816, absorveu gradativamente os remanescentes artistas da Escola Fluminense, cujas tendências e formação artísticas eram diferentes, e se estendeu pelo Brasil.

De caráter puramente francês, a Arte era de um modo geral compreendida, pelos Membros da Missão, nos moldes do Estilo Neoclássico, pois que sómente alguns anos depois é que em França começaria a luta entre os estilos Neoclássico e Romântico, conforme salienta AFFONSO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY⁽¹⁷⁾ ao relatar a volta

(17) — Affonso d'Escragnolle Taunay *A Missão Artística de 1816*, p. 124.

a seu país natal de um dos membros da Missão Artística, o pintor NICOLAU ANTONIO TAUNAY — “Viera Taunay encontrar em França a furiosa insurreição dos românticos contra o davidismo, a reacção triunphante da *Verdade* contra o *Bello* conforme a phrase-programma consagrada na época, latente revolta que se esboçava desde longos annos, contra a tyrannia do classicismo e afinal irrompera tão veementemente quanto irreprimível em 1819 com a apparição da extraordinaria obra de Géricault: *Os naufragos da Medusa*, saudada por furibunda, apaixonadíssima controversia que deixava muito longe de si, como intensidade e extensão, qualquer das celebres levantadas pelos grandes quadros de David”.

No campo da escultura, entretanto, só em 1831 chega o Romantismo, como diz LUC-BENOIST (18) — “*La sculpture nouvelle apparut en 1831 avec un retard de dix ans sur la peinture, dont le rôle exemplaire non moins que celui de la poésie, ne saurait être sous-estimé. Au Salon de cette année-là, Jehan Duseigneur exposait son Roland Furieux, chanté par Gautier et qui passe pour la “Préface de Cromwell” du romantisme plastique*”.

Ao considerar a aula de escultura da Academia das Belas Artes é necessário dizer que a orientação de AUGUSTE TAUNAY era mais rígida quanto aos seus princípios que a de MARCOS FERREZ, bastante mais espontânea e livre, com certa observação quanto ao movimento, anatomia e expressão da figura ou busto.

Comentando a escultura de AUGUSTE TAUNAY e de MARCOS FERREZ, diz ADOLPHO MORALES DE LOS RIOS FILHO (19) — “Entretanto, eles trouxeram para o Brasil orientações diferentes. Ao passo que o primeiro vinha impregnado do academicismo de David, o segundo já o trazia mais atenuado, modificação essa devida à acção de Rude, de David d’Angers e de James Pradier, que procu-

(18) — Luc-Benoist, *La Sculpture Française*, p. 222.

(19) — Adolpho Morales de Los Rios Filho, *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*, p. 185.

raram abandonar a rigidez e secura peculiares às formas convencionais, fazendo obras de maior verismo, obras diretamente inspiradas em a natureza”.

Os irmãos MARCOS e ZEFERINO FERREZ, como passaram a se chamar após algum tempo de estada no Brasil, muito esculpiram em nosso País.

ZEFERINO — embora gravador, trabalhou também muito em escultura; apresenta como um de seus melhores trabalhos, o busto que fez de “D. Pedro II,” em bronze, existente no Museu Nacional de Belas Artes.

MARCOS — entre as muitas obras que executou, conta com a estátua de “D. Pedro I” e o busto de “D. João VI”, existentes na Biblioteca Nacional, como as de maior realce.

MARCOS FERREZ, como professor da aula de escultura que foi durante longos anos, formou diversos discípulos, dos quais alguns bem se destacaram: FRANCISCO ELYDEO PAMPHYRO, MANUEL CHAVES PINHEIRO e CANDIDO CAETANO DE ALMEIDA REIS.

FRANCISCO ELYDEO PAMPHYRO — nascido em 1823, no Rio de Janeiro, foi discípulo de FERREZ na Academia, onde em 1846 conquista o Prêmio de Viagem à Europa, indo estudar em Roma.

Este foi o primeiro aluno de escultura da Academia que recebeu tal prêmio, pois antes dele só um aluno o havia recebido, quando da criação do Prêmio de Viagem, em 1845.

PAMPHYRO é o autor de uma estátua de “Aquiles e Endimião”, hoje na Escola Nacional de Belas Artes.

FRANCISCO MANUEL CHAVES PINHEIRO — brasileiro, nascido em 1822, foi discípulo também de FERREZ na Academia, onde passa depois a professor da Aula de Estatuária de 1850 a 1884.

Escultor ainda de tendência Clássica, embora já as suas figuras apresentem acentuadas características do estilo Romântico, são seus os trabalhos: as duas estátuas de “D. Pedro II” existentes no Museu Histórico, sendo uma delas equestre — a estátua em bronze

de "João Caetano", existente na Praça Tiradentes, os "Doze apóstolos" em madeira da Igreja de S. Francisco e vários bustos, estátuas e baixos relêvos.

CHAVES PINHEIRO, entre os muito discípulos que formou na Academia, conta com a glória de ter sido o mestre de RODOLPHO BERNARDELLI, a quem dedicava grande afeto e respeito, e do considerado escultor que foi CANDIDO CAETANO DE ALMEIDA REIS.

Trabalhando com sucesso nesta época, existe também ANTONIO DE PADUA E CASTRO, brasileiro nascido em 1804 e que foi notável decorador em madeira, tendo realizado a decoração de inúmeras igrejas, entre estas a de S. Francisco de Paula, que MESTRE VALENTIM não chegará a terminar.

Em 1864, era PADUA E CASTRO o professor da cadeira de Escultura de Ornatos, da Academia das Belas Artes.

CANDIDO CAETANO DE ALMEIDA REIS, nascido no Brasil em 1838, primeiro foi entalhador, estudando depois escultura na Academia, onde consegue tirar o Prêmio de Viagem à Europa e vai estudar em Paris com LOUIS ROCHET, autor da bela estátua de "D. Pedro I", em bronze, no Rio de Janeiro, na praça Tiradentes.

ALMEIDA REIS, que não chegou a terminar seu período de pensionista na Europa, é autor de algumas esculturas de destaque, como o "Paraíba", que está na Escola Nacional de Belas Artes, o "Progresso" que encimava o relógio na Estrada de Ferro Central do Brasil e, atualmente, exposta na Escola Nacional de Belas Artes.

Esculpiu, ainda, "A Inveja e o Genio", o "S. Sebastião", da Igreja do Sacramento e diversos bustos, como o de "Pereira Passos", em mármore, na Diretoria da E. F. Central do Brasil.

Entre outros brasileiros escultores que se distinguiram na época, podem ser citados HONORATO MANOEL DE LIMA, que sendo professor da Cadeira de Escultura de Ornatos, na Academia, também trabalhou com certo sucesso em escultura, e HORTENCIO BRANCO CORDOVILLE, que foi colega de BERNARDELLI, na aula de escultura.

Entre os artistas que por este começo de século animavam as Artes no Brasil, convém destacar MANOEL DE ARAUJO PORTO ALEGRE, cuja influência se faz sentir de um modo geral nas artes do País e, em particular, no Rio de Janeiro.

Nascido em 1806 no Rio Grande do Sul, veio para o Rio de Janeiro estudar pintura com DEBRET, entrando como aluno da Academia das Belas Artes.

Aí frequenta, além do curso de Pintura, os de Escultura e Arquietura, seguindo com DEBRET para a Europa, quando êste parte em 1831. Em Paris, é discípulo de Gros.

Estuda, também, na Itália e, em Roma e Paris, escreve diversas publicações sobre Arte, de grande interêsse.

Depois de conhecer as principais capitais europeias, volta ao Brasil, entrando como professor de Pintura Histórica da Academia, onde também se revela, pouco depois, um Diretor notável e procura imprimir características nacionais às Artes e ao seu ensino.

Na qualidade de escritor e crítico de arte, salienta-se como pesquisador e animador, trazendo à luz os documentos existentes sobre a história da pintura brasileira.

Pode-se dizer, ainda, que foi êle quem entre nós levantou a bandeira do Romantismo.

Comentando o período Romântico brasileiro, diz ADOLPHO MORALES DE LOS RIOS FILHO ⁽²⁰⁾ — “Advirta-se, não obstante, que foi um romantismo em que o classicismo repontava a todo o momento. A influência greco-latina, firmada pelo estudo das humanidades, deixava-se, sempre, perceber”.

Das artes plásticas, principalmente na pintura, deixou uma obra de realce.

Entre os escultores estrangeiros que por esta época trabalhavam no Rio de Janeiro destacam-se o dinamarquês FERNANDO

(20) — Adolpho Morales de Los Rios Filho, *Grandjean de Montigny e a Evolução de Arte Brasileira* p. 65.

PETTRICH, o italiano LUIZ GIUDICE e o português JOÃO JOAQUIM PORTO.

PETTRICH, profundamente influenciado pelo academismo de THORWALDSEN, o grande escultor Neoclássico dinamarquês do século XVIII, trabalhou inúmeras estátuas em mármore, no Brasil. São de sua autoria as cinco estátuas de mármore feitas para as Casas de Caridade, mantidas pela Santa Casa de Misericórdia; uma estátua de "D. Pedro II", as estátuas de "Anchieta" e de "Frei Manuel de Jesus", na Santa Casa, e outras mais.

De LUIZ GIUDICE, apontamos os relêvos do Frontão da Santa Casa da Misericórdia sendo-lhe atribuída a invenção da plastilina.

Em São Paulo, à pintura que em fins do século XIX já se fazia respeitar de maneira notável com PEREIRA DA SILVA, vem reunir-se a escultura que, ao desabrochar o século XX, também principiou a florescer, com beleza e vigor, nesse Estado.

Nascido na Itália em 1869, atua com marcante personalidade, promovendo em São Paulo grande impulso à arte escultórica, AMADEU ZANI, que ao Brasil dedicou toda sua arte e trabalho. Tendo estudado escultura na Itália, conta-se também entre os discípulos de BERNARDELLI.

Entre as muitas obras, como o monumento a "Santos Dumont" no Rio de Janeiro, convém destacar o desenvolvimento que imprimiu à escultura, com inúmeros discípulos que preparou durante o tempo em que foi catedrático de escultura na Academia, hoje Escola de Belas Artes de São Paulo, e anteriormente, no "Liceu de Artes e Ofícios de S. Paulo", onde fez a montagem e dirigiu a fundição artística de bronze e posteriormente sua própria, onde foi auxiliado por seus filhos que, neste sentido, muito têm feito pela arte escultórica do Brasil.

Contemporâneo ainda de BERNARDELLI, em São Paulo, existiu ETTORE XIMENES, italiano, autor do majestoso monumento do Ipiranga, inaugurado por ocasião do Centenário da nossa Independência.

dência, e que também organizou uma fundição artística de bronze e preparou grande número de discípulos.

Era êste pois o ambiente de escultura na época de BERNARDELLI, que passa então a dominar a escultura brasileira, pelo valor universal de sua obra.

BERNARDELLI elevou de maneira extraordinária o padrão da escultura no Brasil, com o exemplo do seu trabalho, que é um documento precioso da época em que viveu.

Ao valor da sua obra acrescentamos, também, o exaltado cunho de brasilidade que demonstra como reflexo do ardente amor ao Brasil que lhe absorveu toda a existência.

É êsse mesmo sentimento patriótico, que na época criou as bases da Arte verdadeiramente Nacional e que ao se apresentar em RODOLPHO BERNARDELLI na escultura, se faz sentir na pintura em VICTOR MEIRELLES, PEDRO AMÉRICO, ALMEIDA REIS, HENRIQUE BERNARDELLI e outros grandes pintores contemporâneos.

Além da importância imediata da obra de RODOLPHO BERNARDELLI, deve-se também considerar o seu valor como Mestre e como Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, pois grande foi o número de discípulos aos quais se dedicou, quer no seu atelier particular, quer no da Academia, onde realiza, como diretor importantes reformas no ensino artístico.



CAPÍTULO III

ORIGEM DA FAMÍLIA BERNARDELLI NO BRASIL

Podemos considerar como um símbolo de predestinação a vinda da Família BERNARDELLI ao Brasil, tais foram as circunstâncias extraordinárias que a motivaram e permitiram, ao nosso País, a aquisição de vibrantes e reais artistas mundiais.

Terá sido bem a mão sábia do Destino quem a guiou, para que o exemplo e a lembrança dos Irmãos BERNARDELLI possam eternamente refletir em todo o Brasil o caminho de um sentimento puro, de uma Arte Verdadeira!

Direi aquí, de maneira resumida, os trechos contados pelo próprio Mestre RODOLPHO BERNARDELLI, durante a época em que tive a ventura de com êle privar, na qualidade de aluna de escultura; os quais passo a relatar por achar imprescindível que, para realmente se compreender e sentir a obra de um artista, se conheça, da melhor maneira possível, também a origem de sua família e o ambiente no qual formou sua mentalidade e seu caráter.

Ao som da magia da Música do Conservatório de Milão, iniciou-se um romance entre OSCAR BERNARDELLI, russo de nascimento, que, ao fazer vibrar as cordas do seu violino, como participante da orquestra desse Conservatório, apaixonadamente se encantára pela graça, doçura e suavidade de CELESTINA THIERRY, primeira bailarina desse mesmo Conservatório, onde existe como tal, um retrato seu.

Muitas vezes, entretanto, um sentimento sincero é duramente provado.

CELESTINA, por imposição do pai, que não via com simpatia o desabrochar desse idílio, pois temendo êle uma vida de dificuldades e privações para a filha — que por seus dons pessoais e origem, netã de um dos generais de NAPOLEÃO, THIERRY, poderia conquistar posição e fortuna — é obrigada a acompanhá-lo ao México.

Nesse País deveria êle fazer, como notavel escultor italiano que era, uma estátua encomendada pelo Govêrno Mexicano.

JAMES DARCY (21), amigo e admirador do Mestre, no seu discurso proferido em 7 de abril de 1931, sôbre RODOLPHO BERNARDELLI, referindo-se aos seus ascendentes diz: — “Sobre o berço de Rodolpho debruçaram-se as artes. Foi embalado ao som da musica e da dança: Oscar Bernardelli, de Moscou, seu pae, era violinista; sua mãe, Celestina Thierry, da Escola de baile do Conservatório de Milão, era dançarina — artistas ambos não somente de alma, mas ainda de profissão. O avô materno, italiano filho de francez, era escultor.

(21) — James Darcy, *Discurso sôbre Rodolpho Bernardelli*, p. 6.

Como não sahirem artistas Rodolpho, Henrique e Felix, os tres descendentes de tão privilegiada estirpe?

Quantas vezes não ouvimos, encantados, Rodolpho contar a historia da sua família que dir-se-ia um romance? Oscar e Celestina conheceram-se em Paris. Esta, em companhia de seu pae, o escultor, vinda de Londres onde dançara no Covent Garden, surgia então no palco do theatro da Porte Saint Martin. Era pequena, etherea, vaporosa, uma sylphide e tinha um rosto de belleza ideal, doce figura de Rafael. Mas fôra tocada do fogo sagrado da dança: a chama que arde em Granada e Valencia, do paiz de sua mãe”.

O caratér autoritário do escultor THIERRY, acostumado a determinar a fórma desejada em seu trabalho, nada conseguiu, quando pretendeu modificar o sentimento de sua filha, que depois demonstrou sua grandeza de maneira digna do maior respeito e admiração.

Seguindo o caminho por onde haviam passado CELESTINA e o pai, deixa Paris, com destino ao México, o violinista BERNARDELLI — cujo temperamento vibrante e emotivo era tão enérgico quanto o do escultor meridional.

Acreditando na sinceridade desse sentimento que já em seu início demonstrava toda a beleza que lhe é característica, o pai de CELESTINA consente afinal no casamento, que se realiza no México.

E’ de se imaginar como seria difficil a vida desse jovem casal de estrangeiros no México, considerando que de um modo geral a vida do artista é marcada pela constância da dedicação aos seus ideais e pelas difficuldades que por isso surtem, e às quais êle procura vencer.

Em Guadalajara, no dia 18 de dezembro de 1852 — dia consagrado à Nossa Senhora do O — nascia RODOLPHO, primogênito desse casal que daria ainda ao Brasil a glória de mais outros artistas!

Nessa cidade do interior do México, o profundo sentimento religioso do povo da região estabelecêra o costume de antepôr, ao nome dos meninos, o de José Maria, assim como o de Maria José ao das meninas.

Em homenagem simbólica a Nossa Senhora, foi dado ao menino o nome de RODOLPHO, em que só essa vogal aparece e em maior número do que, geralmente, se apresenta em outros nomes masculinos. Recebeu assim, no batismo, o nome de JOSE MARIA RODOLPHO OSCAR BERNARDELLI e THIERRY, figurando o sobrenome materno como final, ainda de acôrdo com os hábitos da região.

No arquivo do Museu Nacional de Belas Artes pode ser visto o seu atestado de batismo, cuja transcrição é a seguinte:

(Selo e o carimbo da Parroquia del Sagrario).

México Abril 13 de 1888

“El infrascrito Cura de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de México.

Certifico: que en el libro de bautismos de hijos legítimos, marcada con el numero ciento sesenta y siete, á la hoja ciento sesenta y dos vuelta, consta asentada la partida siguiente.

En veinticuatro de Junio de mil ochocientos cincuenta y tres, con licencia del Senor Doctor Don José Maria Diez de Sollano, Cura interino de esta Santa Iglesia, Yo el Bachiller Don Luis Serrano, bautisé á un niño que nació el dia diez y ocho de Diciembre del ano proximo pasado puso por nombre, José Maria, Rodolfo, Oscar, hijo legítimo de legítimo matrimonio de Don Oscar Bernardely y de Dona Celestina Thyerry: fueron sus padrinos Don José Maria Jimenes y Dona Soledade Garcia, advertidos de su obligacion — Doctor José Maria Diez de Sollano — Luiz Serrano”.

La cual partida está copiada fielmente de su original á la que me refiero. Mexico, Abril trece de mil ochocientos ochenta y ocho.

Pablo de I. Sandoval.”

Algum tempo ainda esteve o casal BERNARDELLI em Guadalajara, que mais uma vez seria o cenário do nascimento de uma personagem verdadeiramente romântica da família, a pequenina FANNY, como era chamada pelos seus.

Durante êsse período no México, RODOLPHO teve uma índia como sua ama de leite, fato êsse ao qual lhe era atribuído em família, quando pequeno, um certo temperamento selvagem nos seus modos bruscos e decididos.

! Ousei anotar êste acontecimento pela coincidência, ou talvez determinação, que fez com que o menino de origem européia, amamentado por uma índia americana, das valentes terras de MONTEZUMA, se tornasse no Brasil o magnífico escultor da fascinante estátua da "Faceira", (Figura 1) bem como a de outras muitas de tema indígena: "Saudades da Tribu", "A espreita", "Paraguassú" e do esplêndido baixo-relêvo do "Guaraní", na base do Monumento a José de Alencar.

Nessa época, entretanto, o ouro da Califórnia ofuscava o mundo com as suas possibilidades e, imaginando nesse fato a oportunidade para se apresentarem em espetáculos circences na cidade de S. Francisco, os BERNARDELLI, acompanhados de RODOLPHO, que nessa ocasião contava sómente três anos de idade, partem de Guadalajara. Aí deixam FANNY entregue aos cuidados de seu padrinho, DON REMUS, rico fazendeiro da região, por ser ela muito pequenina para suportar uma viagem difícil e que seria por pouco tempo, pensavam êles...

Confiantes no destino, despediram-se dos amigos às costas do México, em uma embarcação que os levaria aos Estados Unidos.

Era esta a ocasião que a Providência esperava para cumprir seus desígnios. Após violento temporal, o navio é atirado aos pedaços, muito fóra de sua rota, em uma das ilhas do Hawaí.

Sou neste ponto obrigada a contradizer a publicação do Museu Nacional de Belas Artes, quando trata na primeira página da bio-

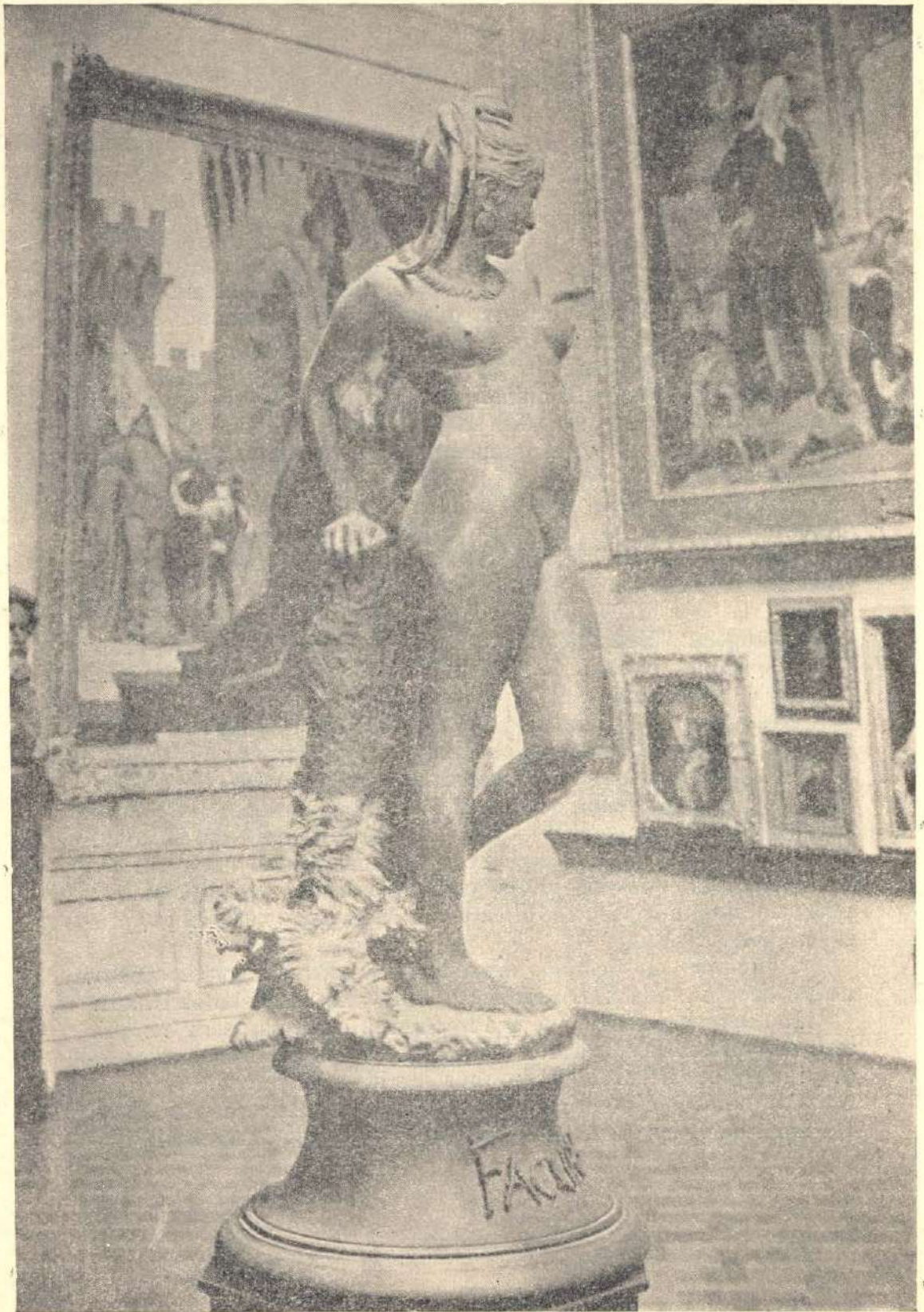


Fig. 1 — FACEIRA — Estatua em bronze

grafia de RODOLPHO BERNARDELLI e o já citado discurso de JAMES DARCY, na página 7, quando se referem à viagem narrando o naufrágio “na altura das ilhas Tahiti”; do último, também discordo quanto ao detalhe da cidade em que CELESTINA e OSCAR se conheceram.

No intuito de descobrir alguma documentação a respeito, inicieei uma busca nos Arquivos da Biblioteca de Marinha, procurando encontrar nos naufrágios havidos no Pacífico, por essa época, algum esclarecimento positivo.

Robustecendo a minha asserção de que os náufragos haviam ficado em um ponto fóra da rota dos navios e isolados do conhecimento do mundo, surge a notícia publicada em New York ⁽²²⁾ de que, no dia 23 de setembro de 1856, o vapor “*Pacific*” da Collins Line desaparecera no mar, com 288 mortos, na época provável desse acontecimento. E’ natural, pois, que se o navio é dado como desaparecido no mar, não poderia constar qualquer referência ao local para onde seus náufragos tivessem ido. Mas, os estudos feitos para o naufrágio de um navio a vela ou a vapor que, partindo de um pôrto do México, no Pacífico e à altura da cidade de Guadalajara rumasse para S. Francisco nos Estados Unidos, indicam que os seus sobreviventes teriam muito maiores probabilidades de chegar a Hawaí do que a Tahití, quer pela distância, quer pela direção dos ventos alíseos dessa zona, como ainda pela análise das correntes marítimas dessa região, pois para Hawaí poderiam ser levados tanto pela Corrente da California, como pela Corrente Equatorial do Norte, que fluem naquela direção.

Assim, quasi dois anos, como Robinson Crusoe, conforme se referia o Mestre BERNARDELLI, estiveram eles nas ilhas Hawaí, até que por lá passou um veleiro que se dirigia para a América do Sul.

Ciosos de liberdade, embarcam nesse navio, obedecendo ao Destino.

(22) — *The World Almanach and Book of Facts* — p. 692 — 1929.

Aí, talvez como uma reação à circunstância de por tanto tempo terem permanecido presos no ambiente limitado das citadas ilhas, que lhes fazia agora encontrar maior encanto na diversidade dos caracteres das regiões percorridas, como ainda talvez pela esperança de encontrar dias melhores, os BERNARDELLI iniciam uma jornada épica.

Chegados ao Chile, veiu ao mundo em Valparaíso, em 15 de julho de 1857, o nosso grande pintor HENRIQUE BERNARDELLI que, embora aí tivesse nascido, sempre se considerou brasileiro de coração e também por direito, porquanto naquela época, o registro de batismo equivalia ao do nascimento, e HENRIQUE foi batizado já em terras brasileiras. Mais tarde, no Brasil, regulariza de vez esta situação, naturalizando-se brasileiro, conforme dispositivos do Decreto n.º 1950 de 12 de julho de 1871, diploma este cujo original existe no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

A travessia do Chile, a viagem pela Cordilheira dos Andes, e todo o roteiro pela Argentina, até à chegada ao Brasil, foram feitas da maneira mais penosa e difícil. Isto devido a que, para subsistir, os BERNARDELLI se viam obrigados a dar espetáculos como saltimbancos ambulantes.

Andavam a pé, vindo o pequenino HENRIQUE no lombo de um burrinho, colocado em uma das cestas de um jacá, que tinha para equilíbrio de peso, do outro lado, algumas pedras.

Em contínua peregrinação, como se estivessem se dirigindo à conquista de um ideal, chegam finalmente ao Rio Grande do Sul, onde se estabelecem em São Gabriel.

RODOLPHO contava então 7 anos. Sua inteligência viva de criança desabrochava em contáto contínuo com os ambientes e paisagens os mais pitorescos e diversos.

Uma extraordinária capacidade de compreensão permitia-lhe, também, a faculdade de se expressar em diversos idiomas, desde a mais tenra idade.

Esse casal extraordinário, que não media esforços para a conquista de um ideal, compreendeu, ao chegar ao Rio Grande do Sul que o carinho hospitaleiro do povo brasileiro era o ambiente propício para a educação da família por êles constituída.

Em São Gabriel, HENRIQUE foi batizado e RODOLPHO principiou seus estudos como colegial.

Foi, portanto, o Brasil a pátria que desde a infância RODOLPHO e HENRIQUE amaram e que da maneira mais elevada souberam honrar e respeitar, traduzindo em português os sentimentos que lhes iam na alma e que mais tarde a escultura e a pintura exaltaram.

No Rio Grande do Sul a cidade de S. Pedro viu nascer, em 8 de outubro de 1864, mais um artista BERNARDELLI — FELIX —, outra forte demonstração da tendência artística dessa família privilegiada.

FELIX, possuidor de extraordinária sensibilidade, confiou ao violino seus mais caros sentimentos; para êle a pintura constituiria o complemento de sua personalidade musical. Assim muitas vezes asseveravam RODOLPHO e HENRIQUE, saudosos do irmão, que já aos 7 anos de idade se apresentava em concêrtos, tocando no Teatro Lírico, antigo Teatro Provisório e, entretanto, seus quadros no Museu Nacional de Belas Artes e em galerias particulares atestam bem alto o seu valor!

A música, também, foi por HENRIQUE e RODOLPHO interpretada com encantamento, dedicando-se o mais velho ao violino e o mais novo ao violoncelo.

Ainda no Rio Grande do Sul nasceu mais outra menina, que morre pouco depois.

OSCAR, dando lições de violino e linguas e CELESTINA de dança, recebem com prazer o convite do Presidente da Província para irem residir em Pôrto Alegre, lugar de maiores possibilidades e que

pouco depois se apresentava com uma projeção especial no cenário nacional, devido às lutas que se travavam no sul do País.

Quando em 1865, sob o comando de ESTIGARRIBIA, as tropas paraguaias invadem o Rio Grande do Sul, a ida de D. PEDRO II ao teatro da guerra permite à família BERNARDELLI tornar-se conhecida e apreciada pelo nosso monarca valoroso e culto que, grande protetor das artes e dos artistas como sempre se mostrou, a convida para vir morar no Rio de Janeiro, onde pouco depois se estabelece, vindo OSCAR e CELESTINA na qualidade de preceptores das princesas imperiais.

Após 7 anos de residência no Rio Grande do Sul, chega à Corte a família BERNARDELLI. RODOLPHO contava então 14 anos e, matriculado no Colégio S. Bento, sente despertar em si a paixão pela escultura, diante da beleza extraordinária desse templo de Fé e de Arte. Ao voltar para casa, não se cansava de espiar, trepado em andas, pelas janelas da aula de escultura, que lhe ficava nas vizinhanças, e à qual CHAVES PINHEIRO dedicava todo o seu entusiasmo de professor da Academia das Belas Artes, na antiga rua da Relação.

CHAVES PINHEIRO, certo dia, impressionado pela constância do jovem, que demonstrava mais do que uma simples curiosidade, resolveu entregar-lhe a moldagem de uma rãzinha, desafiando-o a copiá-la.

RODOLPHO, que não tinha outro desejo, aceita pressuroso o desafio e, com uma execução tão pronta e espontânea realiza o seu trabalho que CHAVES PINHEIRO se propõe a tomá-lo como discípulo.

Era assim a terceira geração que vibrava ao tocar o barro e ao qual transmitiria força, vida e expressão!

Certa vez, ouvi RODOLPHO BERNARDELLI relatar, como reminiscência, que entre seus ancestrais haviam existido escultores de destaque, tais seu avô, e antes deste, um tio em grau remoto.

Nas pesquisas que realizei procurando elementos artísticos

interessantes entre os seus antepassados, encontrei uma referência sôbre um THIERRY, escultor francês do começo do século XVIII, época esta calculada pelo mestre que teve, o grande escultor COYSEVOX.

Acredito ser êste o tio a quem Mestre RODOLPHO se referia e transcreverei o trecho em questão, encontrado em LUC-BENOIST⁽²³⁾ quando fala da expansão da arte francesa pelo mundo, nessa época: — “*En Espagne, autre fief des Bourbons, trois générations de sculpteurs français peuplèrent de statues le parc de la Granja, le Versailles de Philippe V, mais un Versailles de montagne, riche en eaux qui alimentaient d'innombrables fontaines. Fremin et Thierry élèves de Coysevox, avaient été remplacés par J. Bousseau, élève de Coustou, à qui succédèrent les frères A. et H. Dumandré. Ils firent des jardins de la Granja un recueil complet de figures mythologiques*”.

O oferecimento precioso de CHAVES PINHEIRO encontra, entretanto, em OSCAR, os mais sérios obstáculos, pois à lembrança da vida penosa e de uma luta interminável na qual os dois jovens artistas da música e da dança haviam visto seus sonhos e ambições se evaporarem, faz com que o pai pretenda impedir a possibilidade do filho RODOLPHO tornar-se escultor.

Quanto ao estudo da rabeca nas aulas de música da Academia Imperial, o violinista não ousou obstar; e RODOLPHO consegue assim contornar a situação e achar-se no ambiente com que sonhava.

Pouco depois, ganhando a vida como 2.º violino de uma orquestra, a sua decidida vocação de escultor, que encontrava na mãe extremada e compreensiva uma aliada poderosa, faz com que finalmente RODOLPHO realize o seu ideal, entrando como aluno da aula de Estatuária onde CHAVES PINHEIRO, ainda, o esperava como professor.

(23) — Luc-Benoist, *La Sculpture Française*, p. 209.



CAPITULO IV

FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE RODOLPHO BERNARDELLI

ALUNO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES

Finalmente, em 1870, apesar das advertências do pai, que julgava a vida do artista por demais difícil e mesmo contra a vontade deste, entra RODOLPHO, como aluno da aula de Estatuária, para a Academia das Belas Artes, tornando-se o discípulo de quem CHAVES PINHEIRO sempre se orgulhou.

Sentindo-se brasileiro de coração, em 1874 decide-se a legalizar sua situação, requerendo naturalização; êsse documento que se encontra nos Arquivos do Museu Nacional de Belas Artes, diz textualmente:

“Dom Pedro por Graça de Deos Unanime Acclamação dos Povos Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brasil, Faço saber aos que esta Minha Carta virem que achando-se comprehendido nas disposições do Decreto N.º 1.950 de 12 de Julho de 1871. — o cidadão mexicano Rodolpho Bernardelli, residente no Brazil e tendo-se habilitado para se lhe passar a Carta de naturalisação que requer Hei por bem Naturalisal-o para que possa gozar de todos os Direitos, honras, e prerogativas, que pela Constituição competem aos cidadãos brasileiros naturalizados.

Dada no Palacio do Rio de Janeiro em tres de dezembro de mil oito centos e setenta e quatro, quinquagesimo terceiro da Independencia e do Imperio.

IMPERADOR

Visconde do Rio Branco

Carta, pela qual Vossa Magestade Imperial

Ha por bem Naturalizar o cidadão mexicano Rodolpho Bernardelli para que possa gozar de todos os direitos, honras, prerogativas, que pela Constituição competem aos cidadãos brasileiros naturalizados.

Para Vossa Magestade Imperial Ver.”

O seu extraordinário pendor pela escultura, o temperamento enérgico e sua forte personalidade, depressa fazem o trabalho de BERNARDELLI sobressair ao dos demais colegas.

Assim, conforme demonstram os diplomas existentes no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, BERNARDELLI desde os seus primeiros anos na Academia obtem os honrosos premios de: pequena medalha de ouro na aula de Estatuária da Academia Imperial das Belas Artes, em 27 de setembro de 1871. No ano de 1872: pequena medalha de ouro, na aula de Estuaria da Academia; em 5 de setembro — medalha de prata na aula de modelo-vivo da

Academia; em 26 de dezembro — Menção honrosa do 2.^a grão na aula de Estatuária da Academia, e ainda Medalha de Prata pelos bustos 155 e 156, exibidos na Exposição Geral Pública, promovida pela Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Espírito perscrutador, ávido pelo que se passava no mundo, e em especial no mundo das artes, era sempre levado a um estudo profundo, no qual concentrava toda sua capacidade, não medindo esforços para conseguir a realização dos objetivos visados.

Apezar dos recursos financeiros extremamente limitados, que não lhe permitiam adquirir livros e revistas do momento, apresentando as últimas novidades artísticas que surgiam, BERNARDELLI conseguia estar em contato diário com as mais novas publicações dos centros de arte, pela amizade que estabeleceu com um modesto jornalista italiano que, com prazer, facultava ao seu jovem amigo escultor a apreciação de todas as revistas que constituíam sua bem sortida banca.

Filho de artistas que era, sobrinho e neto de escultor, o jovem RODOLPHO interpretava o que via com arte e forte personalidade e, ao estudar em um ambiente em que a tendência romântica era ainda muito presa ao classicismo, como acontecia na Academia em sua época de aluno, BERNARDELLI adiantava-se aos colegas e ao próprio mestre, com uma escultura respirando vida, mais livre de preconceitos, aproximando-se do realismo.

A diferença técnica é flagrante, entre os trabalhos do aluno e os do mestre.

Enquanto que BERNARDELLI tende para maior naturalidade da figura e para um aspecto macio quanto ao modelado da carnadura, CHAVES PINHEIRO mantém-se geralmente rígido de atitude e com as superfícies das carnes interpretadas em largos planos, sem maior procura do claro-escuro, que lhes daria uma aparência mais real.

Na proporção justa, na intenção e elegância do gesto e na expressão que BERNARDELLI dava ao olhar, também se nota esta superioridade artística que o diferenciava, tanto do mestre quanto dos seus colegas da Academia, e mesmo dos escultores em geral que por esta época trabalhavam aqui.

Para testemunhar esta observação, da diferenciação entre a escultura do discípulo e do mestre, narrarei um fato ocorrido com BERNARDELLI, quando ainda aluno da Academia, e que por êle próprio me foi relatado.

Ocupado com uma escultura de grandes dimensões, CHAVES PINHEIRO, reconhecendo a extraordinária capacidade de BERNARDELLI, convida-o para esboçar a cabeça da figura, e sai por algumas horas, deixando o seu aluno já trabalhando e radiante de felicidade com o convite recebido.

Contava BERNARDELLI que esculpiu então da maneira mais vibrante que pode, dando ao trabalho uma interpretação mais real, de acôrdo com o que se fazia pelo mundo na época, e que para isto, havia improvisado desbastadores com pedaços de madeira lascada.

Ancioso, espera a opinião do mestre, confiante no trabalho que realizara.

No dia seguinte, entretanto, ao entrar no atelier, uma cruel surpresa o esperava.

CHAVES PINHEIRO havia destruído completamente a cabeça da figura!

Deante da expressão dolorosa que mostrara e da dúvida atroz que deixava transparecer, CHAVES PINHEIRO, honesto como homem e como artista, julga ser obrigação sua dar ao discípulo uma satisfação do seu ato.

Em palavras que não sei exatamente repetir, diz ao aluno que o esboço que fizera estava ótimo, cheio de vida, mas que se diferenciava tanto do conjunto da obra que era o trabalho de *duas pessoas*,

e que por isso fôra forçado a destruí-la, pois que não tinha o direito de alterá-la!

Ainda como aluno, BERNARDELLI realiza diversos trabalhos, entre êles e "A espreita", que foi premiada na Exposição de Filadelfia; e, em 1876, "Saudades da Tribu."

Referindo-se a êstes seus trabalhos, já idoso, o Mestre perguntava a si próprio onde estariam e descrevia-me a figura do índio que fizera, civilizado, de calções e peito nú, onde se via uma pequena cruz presa a uma corrente, o qual, pensativo, parara o trabalho, segurando o machado, para olhar saudoso o horizonte, com "Saudades da Tribu"...

"A Espreita" era igualmente a figura de um índio, vigilante de seus domínios.

Os diplomas existentes no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes provam que, em 1875, BERNARDELLI tira na Exposição geral pública promovida pela Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, uma 2.^a medalha de ouro pelos seus bustos de n.º 176 e 177, ali expostos — e que em 1876, também na Exposição geral pública promovida pela Academia Imperial das Belas Artes, recebe uma medalha de ouro, pelos bustos n.º 98 a 101.

Com a figura apolínea do seu "David", BERNARDELLI tira em 1876, na Exposição geral pública das Belas Artes, a 1.^a Medalha de Ouro e é, ainda, neste mesmo ano, contemplado com o premio de viagem à Europa pela Academia das Belas Artes. E' com o trabalho, esculpido mais de acôrdo com o sentimento clássico da aula de escultura do que com suas tendências naturais de artista, a bela composição em baixo-relêvo, representando "Priamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles", que RODOLPHO BERNARDELLI tira, finalmente, o almejado prêmio.

Por essa ocasião, passaram-se fatos de capital importância que por me terem sido contados pelo próprio BERNARDELLI, encontro ocasião para, oficialmente, repetir agora.

Uma vez realizada a Exposição, o Imperador D. PEDRO II que sempre apoiou com seu prestígio de justo e culto Soberano as Artes no Brasil, foi visitar a Academia para cumprimentar os alunos premiados com medalhas e o jovem artista, que partiria em breve, para a Europa.

Ao examinar os trabalhos, PEDRO II estranha que embora a escultura de BERNARDELLI fôsse a melhor obra apresentada, não tivesse êle sido indicado para prêmio de viagem.

Perguntando ao Diretor da Academia a razão desse procedimento, tem como resposta a questão do nascimento de BERNARDELLI em terras estranhas ao Brasil.

PEDRO II faz chamar, então, o jovem artista à sua presença e, diante de todos, pergunta-lhe:

“BERNARDELLI, qual é a sua nacionalidade?”

Transcreverei aqui as próprias palavras do Mestre, como por êle ouvi contar.

“Majestade, nasci por acaso no México, assim como poderia ter nascido em outro lugar; os meus pais são artistas e viajavam continuamente, mas a pátria que eu amo, respeito e considero, a minha verdadeira Pátria, é o Brasil — EU SOU BRASILEIRO!”

Profundamente impressionado pela forte personalidade e sincera emoção de BERNARDELLI, D. PEDRO II determina a sua ida à Europa, considerando que, havia dois anos já, êle era brasileiro, oficialmente.

Por esta circunstância, BERNARDELLI, que se havia tornado tão brasileiro quanto os aqui nascidos, ganhára, como privilégio, o direito de, ao morrer, ser coberto pela bandeira nacional, uma vez que não nascera sob ela!

Radiante de felicidade, corre para dar aos pais a boa nova!

Sua mãe, que já vira o pai um escultor considerado, bem como seu tio, exulta ao abraçar o filho também escultor!

A CELESTINA, bem cabe grande parte dos louros conquistados por seus filhos — os gloriosos IRMÃOS BERNARDELLI!

O pai, entretanto, que até aí procurara não tomar conhecimento das atividades do filho na Academia, ao ouvir RODOLPHO participar-lhe que tendo vencido o concurso partiria em breve para a Europa, replica desdenhoso: "Tirou o prêmio de viagem em concurso! Então os seus colegas devem ser muito ruins..."

Esta atitude de OSCAR BERNARDELLI, a quem entretanto o Mestre se referia sempre com grande respeito, revela bem o gênero dos atritos entre pai e filho, ambos dotados de fortes personalidades.

RODOLPHO, que desde os 14 anos se sustentava financeiramente, para ter liberdade de ação relativa frente à autoridade paterna, não encontrava no pai, por motivos cuja análise não interessa a esta tese, o apóio a que naturalmente tinha direito. A ríspida disciplina de OSCAR frequentemente privava os filhos de almoço, quando por qualquer circunstância os estudos na Academia os obrigavam a chegar atrasados em casa, para as refeições.

Era CELESTINA quem então, às escondidas, lhes levava o almoço perdido; enquanto FELIX e HENRIQUE aceitavam esta providência materna, RODOLPHO se recusava em atenção à ordem paterna, motivo pelo qual era qualificado de *selwagem* por seus irmãos, que não lhe compreendiam a atitude.

Imediatamente em seguida ao prêmio de viagem, RODOLPHO segue para a Europa tirando o seu passaporte, hoje existente no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, na Policia da Córte em 30 de Novembro de 1876 e estabelecendo-se em Roma, para onde, dois anos depois, convida HENRIQUE a ir com êle compartilhar dos estudos e dessa mesma pensão que a Acadêmia das Belas Artes lhe proporcionava.

PENSIONISTA NA EUROPA

Chegando à Europa cheio de entusiasmo e maravilhado ante toda a beleza que a Arte naquele continente realizou, BERNARDELLI se estabelece por nove anos com um atelier em Roma, ocupando certa época um na Via S. Basilio 16, de onde parte em viagens para conhecer cidades e capitais européias. Em Florença, ocupou também um atelier para trabalhar melhor e mais perto da obra magnífica dos grandes escultores florentinos do Renascimento.

É pois, sob a orientação em Roma dos grandes mestres escultores GIULIO e ACHILLES MONTEVERDE que, de 1876 a 1885, a personalidade do nosso artista, adquire o máximo de sua capacidade e poder de realização, pois que a Academia tivera a sábia atitude de dilatar-lhe o prazo como Pensionista na Europa.

Por esta época na Europa, o Romantismo, que dominava o ambiente artístico, está possuído por acentuada tendência realística onde espande a corrente daqueles que, na Renascença, e em especial nas épocas do *Quattrocento* e *Cinquecento* vão buscar nas obras de DONATELLO, Ghiberti, Verrocchio e outros mais, os ensinamentos que demonstram em suas esculturas.

E' a esta corrente que BERNARDELLI se filia.

Embora preferindo estabelecer-se na Itália, para melhor estudar e compreender as fontes originais em que se inspira o Renascimento Florentino, é com os artistas contemporâneos franceses os quais, como êle, também seguiam a mesma tendência, que BERNARDELLI demonstra maiores afinidades em sua escultura.

Pode-se relacionar a liderança artística francesa retomada nesta época como uma das consequências naturais que ao valor dos seus artistas acresceu a prosperidade econômica da França e o longo período de paz interna que desfrutou desde 1831. Já no *Salon* de Pintura de 1819 havia tido início a influência do estilo Romântico, que chega ao da Escultura sómente doze anos depois, no *Salon* de 1831.

Assim a primazia artística que havia voltado à França depois de CANOVA e THORWALDSEN ali encontrou um clima favorável, que lhe permitiu desabrochar durante cerca de meio século de prosperidade e paz interna.

Apezar do desastre francês na guerra Franco-Prussiana de 1870-1871, a influência dos grandes artistas contemporâneos permanecia de pé na França, embora dessa época em diante na Alemanha tomem um ímpeto considerável as realizações no campo das artes, particularmente a escultura.

BERNARDELLI entretanto, espírito latino por excelência e de profundas vinculações à França pelo sangue, preferiu sempre receber a influência gaulesa e não a germânica, o que explica a sua ligação preferencial aos artistas franceses, cujas atividades

procurava acompanhar de perto, conforme demonstram seus passaportes tirados em Roma, em 1878 e 1879, para viajar a França; esses documentos existem, também no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

ESCULTORES CONTEMPORÂNEOS
DE
RODOLPHO BERNARDELLI

Por esta época, dominavam o ambiente escultural francês, grandes nomes como FREMIET, PAUL DUBOIS, HENRI CHAPU e ainda FALGUIÈRE E MERCIÉ, seguindo essa mesma corrente é em HOUDON, RUDE, DAVID D'ANGERS, BARYE, PRADIER e CARPEAUX que iam por vezes se inspirar.

Apesar de RODIN ser também um dos jovens contemporâneos de BERNARDELLI na França, procurei na escultura estabelecer relação entre âmbos, mas não encontro em suas obras a mesma fusão de espírito, porquanto sentiam artisticamente com alguma diferença tendendo RODIN, embora também realista, mais para

um verdadeiro pictorialismo escultórico, que teve muitos adeptos nos tempos modernos, justamente quando destacados pintores dedicam-se à escultura.

A proposito, transcreverei de LUC-BENOIST ⁽²⁴⁾ o comentário sobre certos pintores que esculpiram no século XIX e a sua influência sobre a escultura do século XX.

“D'autre part, combien de peintres ont pratiqué la sculpture. Millet, Gérôme et Bartholomé n'ont découvert qu'assez tard leur vocation de sculpteurs. D'autres comme Daumier, Courbet, Legros, sans abandonner leur palette se sont délassés en changeant de métier. Degas, Renoir, Raffaelli et Gauguin ont fait plus: ils ont contribué à la renaissance de la sculpture au XX^{me} siècle, celle qui allait retrouver les bons principes et se séparer d'une peinture sculptée. Il semble que l'interpénétration des techniques ait permis à chacune d'elles de prendre une conscience plus exacte de ses limites et de ses possibilités”.

Pode-se considerar também essa diferenciação ter sido mais acentuada entre BERNARDELLI e RODIN, pelo fato de que, embora o mestre brasileiro sentisse a maior admiração pelo grande genio universal da Renascença—MIGUEL ANGELO—não buscou propriamente inspiração em sua obra, enquanto que a escultura de RODIN principalmente dela se impregnava.

Citando FLEXA RIBEIRO, ⁽²⁵⁾, repetirei “Nos tempos modernos, todos vêem o prestígio da lei do movimento na obra de arte, atingir com Augusto Rodin a sua mais eloquente manifestação. Ele é bem o filho espiritual de Donatello, Verrocchio, e principalmente de Miguel Angelo”.

DALOU, também outro grande escultor da época, principalmente se diferencia de BERNARDELLI pela composição da obra do mestre francês, que é a princípio decorativa com tendências barrocas, fazendo lembrar a de RUBENS—e na sua segunda fase é de cará-

(24)—Luc-Benoist, *La Sculpture Française*, p. 236

(25)—Flexa Ribeiro, *O Imaginário (Pretextos de Arte)* p. 62

ter naturalista sobre temas socialistas. Em ambos os escultores, o modelado é observado com grande realismo.

Na Itália, relativamente pobre em escultores por essa época o Naturalismo tende para um excesso de minúcias, criando o Verismo, espécie de realismo fotográfico e que principalmente nos detalhes da vestimenta se faz sentir. Pode-se dizer que foi VINCENZO VELA quem mais se expandiu nessa interpretação escultórica, sendo ele além de GIOVANNI DUPRÉ e VINCENZO GEMITO, os prováveis artistas observados por BERNARDELLI.

É provável que, dos grandes escultores do momento e mestres de BERNARDELLI, GIULIO MONTEVERDE, bem como de ACHILLES MONTEVERDE, com quem aprendeu a trabalhar no mármore, tenha recebido o escultor brasileiro certa influência.

Estudando em Roma com MONTEVERDE, pois lá chegara em 1871, encontramos na época de BERNARDELLI, como pensionista na Itália, o grande escultor português, SOARES DOS REIS.

Possuidor, também, de forte personalidade e com formação artística semelhante à de BERNARDELLI, baseada no academismo e no Neo-florentinismo e, ainda, sob a orientação em Roma do mesmo artista, este mestre da escultura portuguesa apresenta na sua obra grandes afinidades, quanto à técnica e composição de suas figuras, com o grande escultor brasileiro.

Depois de SOARES DOS REIS, em Portugal, vêm TEIXEIRA LOPES, o pai e o filho, seguindo a mesma tendência, sendo o primeiro, contemporâneo de SOARES DOS REIS.

Na Bélgica ha MEUNIER que, como THORNYCROFT na Inglaterra, se dedica principalmente à escultura de fundo socialista tema este que não inspirou BERNARDELLI.

Ainda na Inglaterra ha, contemporâneo do artista brasileiro, outro destacado escultor; é ele WATTS, que imprime ao seu trabalho principalmente um caráter de energia física e de sentido decorativo, dentro de uma interpretação técnica de pictorismo estético.

Entre a escultura de GEORGE FREDERICK WATTS e a de BERNARDELLI, também não encontro relações íntimas.

A escultura inglesa dessa época está imbuída de forte sentido decorativo e de estilização.

A Espanha, nêsse período, impressionada de um modo geral pelo verismo italiano, apresenta poucos nomes, como o de RICARDO BELLVER, que demonstra, entretanto, na sua escultura, o caráter romântico de tendência barroca, outra corrente artística da época contemporânea de BERNARDELLI e com a qual êste não sente afinidades.

Nos Países Germânicos, nessa fase, é também a mesma tendência pelo romântico inspirado no barroco que vamos encontrar, em seus mais destacados escultores, com REINHOLD BEGAS, RUDOLF SIEMERING e RUDOLF MAISON, na Alemanha e KASPAR ZUMBUSCH e VIKTOR TILGNER, na Áustria, devendo-se acrescentar ainda que, nesta última, o Barroco faz um retôrno ao estilo Rocóco, mais de acôrdo com o espírito alegre, romântico e gracil, da Áustria de então.

Devemos destacar, ainda nesses países, as figuras de HILDEBRAND e de KLINGER.

Enquanto HILDEBRAND tende na maior parte de sua obra para uma interpretação do arcaísmo grego, à qual se assemelham as obras de alguns escultores modernos, como MAILLOL, KLINGER sente na escultura, principalmente, a parte da espiritualidade, que lhe oferece um meio para expressar suas idéias. Interpreta êle a escultura com um desenvolvido sentido plástico da forma, abrindo assim também mais um dos caminhos que os escultores modernos têm percorrido e ampliado.

Nem no exagero do primitivismo grego de HILDEBRAND, nem no subjetivismo escultórico de KLINGER, encontro semelhança com BERNARDELLI, que era realista.

Os países americanos que, como o Brasil, passavam todos pela

mesma fase artística, encontrando aproximadamente idênticos problemas e dificuldades, recebiam grande influência dos principais centros europeus.

Por isso, creio que a personalidade de BERNARDELLI por eles não se terá impressionado, mas citarei aqui alguns artistas contemporâneos seus que se destacaram na América do Norte e na do Sul.

Nos Estados Unidos, encontramos dois grandes nomes que, se bem não tivessem influenciado nosso escultor, como penso, apresentam, principalmente no modelado, grandes afinidades. São eles SAINT-GAUDENS e DANIEL CHESTER FRENCH.

AUGUSTUS SAINT-GAUDENS, considerado por muitos como o melhor escultor dos Estados Unidos, é justamente do período transicional para a moderna escultura americana, como BERNARDELLI no Brasil, sendo por muitos considerado mesmo o seu iniciador nos Estados Unidos. Ainda, em paralelo com BERNARDELLI em nosso País, também não nasceu nos Estados Unidos, nem seus pais eram americanos.

A sua obra, compreendida dentro do realismo e de uma extrema sobriedade de movimentos, é entretanto apontada com orgulho pelos norte-americanos, como o do seu maior escultor.

DANIEL CHESTER FRENCH, também do período de transição, apresenta no modelado e proporção da figura, alguma semelhança com o nosso escultor.

Da América do Sul, é na Argentina que apresentarei o nome do escultor LUCIO CORREA MORALES, em quem sinto principalmente, não influências recíprocas, mas certa relação com BERNARDELLI.

Artistas da mesma época, a arte de MORALES passa também por essa transição do academicismo para o realismo. O fato de ter ido estudar em Florença, terá influído muito naturalmente para certas afinidades encontradas na obra de ambos.

Faço notar ainda o grande número de obras sôbre temas indígenas feitas por CORREA MORALES na Argentina, assim como por BERNARDELLI, no Brasil:

CARACTERES GERAIS DA ESCULTURA DE RODOLPHO BERNARDELLI

Passando aos aspectos gerais da escultura de BERNARDELLI, notamos que estas características se apresentam em impressionante conjunto de unidade, embora com naturais variações.

Anunciadas já bem nitidamente, quando aluno da Academia das Belas Artes, atingem o seu máximo quando pensionista em Roma, para depois diminuir ligeiramente em intensidade, mostrando-se, no último período de sua vida, com uma tendência maior para a espiritualização da forma, que da realidade desta.

Pode-se, entretanto, dizer que já no período que abrange as obras realizadas na Europa, demonstra êle sua maior capacidade artística, a despeito dos magníficos monumentos que executou após o seu regresso.

Estudando a sua composição, encontramos que o grupo é perfeitamente compreendido dentro do sentido escultural, formando um bloco unido, como se vê nos seus magníficos trabalhos do "Cristo e Adultera", terminado em 1884 e do Monumento do "Descobrimento do Brasil", inaugurado em 1900.

A figura isolada é composta de maneira natural, com elegância de gestos e atitudes obtidos geralmente em uma alternância das posições dos membros, apresentando um todo sóbrio de movimentos e com apoio unilateral.

Nas estatuas de BERNARDELLI, comumente, a proporção da figura é sentida com 8 cabeças em sua altura total, o que nos faz lembrar os cânones celebres de PAUL RICHER nos tempos modernos, ou para ir até a Antiguidade Classica, o cânone de LISIPO, que no seu "Apoxuomeno" estudou o tipo padrão com a proporção de 8 cabeças de altura.

Notamos ainda a particularidade de que a maioria de suas estatuas monumentais têm para fóra do limite da base, 1/3 do tamanho do pé.

O seu modelado é fino, executado com arte e interpretado através da ciência, pois sente-se nêle o desejo da representação de uma epiderme, sobre a rigidez ou flacidez de musculos que cobrem a ossatura. As partes mais gordas do corpo ou aquelas em que a pele está mais próxima dos ossos, são também perfeitamente sentidas.

O cabelo das figuras, as unhas, todos os detalhes enfim, são bem observados e compreendidos.

Os diversos tecidos eram por êle apreciados com atenção, e executados com o mesmo carinho. Como exemplo citarei o do belo

grupo do "Descobrimento do Brasil," em que apesar de interpretados êsses detalhes com uma pesquisa realística, mantêm um soberbo conjunto de unidade artística.

Em uma observação acurada encontramos cada figura perfeitamente construída e sua silhueta ou o contôrno de sua cabeça, compreendida dentro de uma fórmula geométrica bem sentida.

Nos diferentes animais, é sempre com grande variedade de interpretação que BERNARDELLI resolve os novos problemas surgidos.

Todo êsse modelado está entretanto subordinado à matéria definitiva em que o trabalho será executado; a terracota, o bronze ou o mármore.

Na apresentação da forma decorativa de suas e figuras grupos, a escultura de BERNARDELLI demonstra suaves e belos contrastes, de efeitos agradável.

Analisando as diversas partes da cabeça, notamos a grande importância que o Mestre, em um conjunto de perfeita harmonia e naturalidade, dava a cada detalhe.

Na testa, BERNARDELLI demonstra uma interpretação do modelado, diferente quanto à maior parte do rosto, com uma técnica especial, um pouco mais fina, para sugerir estar a pele mais próxima do osso.

No volume dos músculos e na demonstração de rugas, ou mais ou menos acentuadas, consegue BERNARDELLI tirar grande efeito e personalizar a figura.

Essa fatura que se observa na testa, é também sentida na parte superior do nariz e próximo à borda dos olhos.

Geralmente é no retoque do gesso que se sente ter êste efeito sido obtido.

Os olhos, principalmente, são para BERNARDELLI de capital importância. Bem encaixados nas suas órbitas, apresentam um aspecto humano de grande expressão, suave ou intensa, nobre, admirada, brejeira, etc.

De um modo geral, a forma natural do globo ocular é por êle bem compreendida, demonstrando um maior volume na direção da iris. As diferenças de planos diversos, que se observam no modelado da pupila emprestam-lhe êsse caráter próprio que BERNARDELLI manteve através de toda sua obra escultórica.

Depois de um modelado côncavo, que sugere a parte colorida do olho, iris, nota-se um ponto ainda mais profundo que impressiona, da borda do qual sai um raio de luz, interpretado em plano mais elevado.

A posição do lacrimal, bem colocado, e a queda natural da palpebra sobre o olho, sem nenhum exagero de detalhe, aumentam ainda mais a naturalidade do conjunto, e lhe emprestam um ar de realidade.

Nas obras de seus últimos anos de vida, principalmente no olhar, notamos uma tendência mais acentuada para a espiritualidade, apresentando-se êsses detalhes sob um aspecto esfumado.

A boca é interpretada com tanta vida e realismo quanto os olhos. Ao se ver um busto ou estátua de BERNARDELLI, não se sabe dizer se são a boca ou os olhos, que dão à fisionomia maior expressão.

Os lábios, em cujo recorte se reconhecem sempre as características peculiares a determinada pessoa, apoiam-se com naturalidade e certa pressão um contra o outro, mostrando os cantos com ligeira e intencional profundidade.

Se essa boca apresenta bigodes, êstes são colocados de modo a deixar sentir por baixo deles uma arcada e lábios que lhes servem de base.

O nariz, demonstrando sempre as características de um desenho exato e de perfeita compreensão de volume, tem um estudo apurado na forma e modelado da narina e suas cavidades.

O mento marcado com características individuais de uma personalidade é geralmente bem modelado e sentido.

As orelhas encaixadas com justa projeção em relação ao canto dos olhos e bem observadas na sua posição, cuja referência é tirada do espaço compreendido entre a boca e os olhos, mostram o plano anterior trabalhado com o mesmo esmero que o pavilhão, e seus detalhes obedecem sempre às formas particulares do modelo.

Os cabelos, BERNARDELLI os apresenta compreendidos em massas, de zonas perfeitamente determinadas. A representação dos fios só muito raramente o preocupa.

Assim também compreende os demais pêlos, como sobrancelhas, barbas e bigodes.

A anatomia de toda a figura é perfeitamente compreendida, traduzindo seus profundos conhecimentos da matéria. Não há exageros de músculos, nem contorsões violentas; tudo é natural, mas sob um caracter de acentuada *energia e bom senso*, qualidades essas consideradas imprescindíveis por BERNARDELLI, na obra escultórica.

Nas articulações, sente-se bem a mão de um Mestre, que sabe descobrir segredos, e interpretar idades.

Vários documentos existentes, alguns no Museu Nacional de Belas Artes, demonstram que, ao pretender esculpir uma estátua vestida, BERNARDELLI modelava primeiramente uma figura nua como estudo em posição, idêntica e que vestia depois em outro estudo.

Dêste modo as dobras de seus panejamentos são de uma representação natural, apresentando por vezes acentuadas recêntrâncias.

As estátuas do Mestre BERNARDELLI apresentam as vestimentas próprias da época, como já é um dos hábitos característicos dos escultores de seu tempo. De preferência, veste-lhes sobre-casaca, ou beca, ou pesado casaco.

Sente-se também uma cuidadosa observação na representação de detalhes típicos e históricos.

Em frase que BERNARDELLI comumente dizia está bem definida a síntese de sua técnica escultórica: "Olhar três vezes e fazer uma".

Desejava êle, assim, demonstrar a necessidade da interpretação sentida, e não da cópia realizada, na mais enérgica e firme execução.

Quando modelava em barro, conforme vi e com encantamento nos últimos anos de sua vida, o Mestre tinha a seu lado uma esponja úmida, na qual passava os dedos ou desbastadores, que deviam estar sempre limpos, para poder BERNARDELLI conseguir esta sensação de epiderme, na superfície da sua escultura, obtida em geral pela impressão dos seus próprios dedos sobre o barro.

Dizia-me BERNARDELLI que "o desbastador deve ir onde os dedos não podem chegar".

De vez em quando, parava o Mestre seu trabalho, para molhar o barro com borrifos de água e, enquanto esta era absorvida, BERNARDELLI distraía-se por alguns minutos, na observação de revistas de arte européias que lhe traziam a demonstração constante do que se passava no ambiente artístico, bem como nas revistas brasileiras, comentando sempre, com prazer, os progressos que aqui se realizavam. Dedicava-se, com grande interesse, também às revistas de carácter científico.

Ao terminar o dia de trabalho, de 8 horas às 16, com 2 horas sómente de intervalo para almoçar, era de se vêr o carinho com que o Mestre cobria com panos úmidos sua escultura, protegendo-a com pequenos grampos, que no barro espetava, para impedir que o peso dos mesmos fosse prejudicar a frescura do modelado.

Preferia êle geralmente o uso dos grampos ao fio de arame, porque assim toda a superfície recebia igualmente e bem de perto a umidade do envólucro.

Até aos últimos dias de sua vida, BERNARDELLI assim pro-

cedeu, conseguindo sempre manter o aspecto de uma realização espontânea e fresca que a sua escultura demonstrava.

Para evitar a fadiga, que em geral atinge o artista muito antes que êle a tenha percebido, controlava sua produção por um horário bem observado.

O retoque do gesso feito por BERNARDELLI é tão perfeito quanto o seu modelado e êle era capaz de trabalhar diretamente também neste material, e com tal naturalidade, que não se chega a perceber grande diferença no modelado.

Quando o trabalho era passado a bronze, constantemente ia o Mestre à fundição, retocar a cêra com a maior atenção, bem como algum detalhe do metal que o exigisse.

OBRAS REALIZADAS NA EUROPA

Cursando em Roma o seu primeiro ano em 1877, sentimos ainda nos trabalhos enviados dessa época, como os relêvos que se vêem na Galeria IRMÃOS BERNARDELLI, acentuadas lembranças da escultura que estudara na Academia das Belas Artes.

O modelado já, entretanto, mais bem sentido, com muito maior liberdade de interpretação, deixa perceber certa vida nessas figuras; a proporção está também observada com elegância.

São dessa época os baixos-relêvos :

“Figura de homem”

“Figura de mulher”

Transcrevo na integra o trecho de uma carta enviada por A. N. TOLENTINO, Secretario da Academia, a RODOLPHO BERNARDELLI, em Roma; esse documento está no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, e diz:

“Academia Imperial das Bellas Artes.

Rio de Janeiro 28 de Maio de 1877.

Ill.mo. Sr.

Pode V.me (como propoz) fazer os seus estudos em Roma sob a direcção do distincto Professor o Sr. Comdor. Achilles Monteverde, independente de matricula no Instituto Romano, que substituiu como estabelecimento do Estado, a Academia S. Lucas, visto ser o curso de estudos nesse estabelecimento muito limitado, e ter V.me adquirido nesta Academia os conhecimentos que ali poderá achar”.

A. N. Tolentino”

A tendência que mostrara, como se vê no trabalho com o qual havia ganho o prêmio de viagem no ano anterior, qual seja a de aumentar o tamanho da cabeça para a relação do corpo da figura, já desapareceu e definitivamente, para maior beleza de sua obra.

O dom já anteriormente revelado na escultura de BERNARDELLI; a capacidade magnífica do artista que sabe arrancar com toda intensidade a vida do modelado de suas figuras, ainda neste



Fig. 2 — CHEGA — Busto em bronze

mesmo ano é demonstrado pelo jovem escultor, esplendidamente, com o busto, que julgo uma das joias da arte brasileira, o da — “Checa” — modelo que para êle pousava no seu atelier. (Figura n.º 2).

Trabalhado com toda a Arte pode-se dizer que a sua interpretação é um desafio à Natureza!

Transparecendo uma extraordinária vida interior, seu peito respia e de de olhos baixos sua expressão parece guardar, mesmo de si própria, um segredo.

E' a Mona Lisa da escultura brasileira.

Em 1878, são ainda os relêvos, baixos e altos, que preocupam mais seriamente BERNARDELLI.

No "Adão e Eva", estudo acadêmico do 2.º ano de pensionista na Europa, são apresentados, mais ou menos as mesmas características do ano anterior.

No entanto, o "S. Sebastião" representa uma fase diferente, pois BERNARDELLI, estudioso e apaixonado pela parte científica da Arte, interpreta neste trabalho uma rigorosa aplicação da perspectiva pictórica.

Principalmente nos baixos-relêvos, a influência florentina predominante em BERNARDELLI é a do *Quattrocento*, que demonstra prazer em representar inúmeras figuras no trabalho, às quais são dadas profundidades diferentes caracterizadas pela sua diversidade no ambiente do baixo-relêvo e que é bem típico da época do século XV, nessa cidade.

Em LORENZO GIBERTI, o notável escultor florentino que viveu de 1378 a 1455, essas tendências são principalmente acentuadas e em especial nos celebres relêvos que executou para o baptistério de Florença, aos quais BERNARDELLI dispensou um estudo acurado, conforme dizia, e que aplica no "S. Sebastião".

Transcrevo *in totum* a carta escrita por BERNARDELLI ao Conselho Diretor da Academia, documento êsse existente no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

"Roma 20 de Agosto de 1878.

Ill.^{mo} Ex.^{mo} Sn.^r. Cons.^{ro} Director.

Tenho a honra de participar a V.^a Ex.^a que desde o dia 5 do Corrente expedí o trabalho do 2.º semestre do primeiro anno, cujo trabalho deveria ter partido de Genova pelo vapor de 14 do corrente mez.

Entendí que para meu aperfeiçoamento, me seria de maior proveito fazer logo uma composição em vez de uma copia como marca o paragrafo 1.º do Art. 5.º das Instruções, m'inspirei no romance Histórico a — *Fabiola* — do Cardeal Wiseman, e compuz meu baixo relevo sobre o primeiro Martírio do *S. Sebastião*. De-sejando porem executa-lo com a bella escola Italiana da qual são chefes principaes os celebres *Ghiberti* e *Donatello*, fui obrigado a fazer estudos separados afim de render-me senhor das grandes difficuldades que existem, o tempo porem que marcão as Instruções sendo poco, fui involuntariamente impossibilitado de enviar o trabalho pontualmente, creio porem que V.ª Ex.ª assim como a Illustre Congregação a vista do bom resultado obtido, e ajuizando as difficuldades a vencer me perdoarão a falta.

Juntamente tenho a honra de remetter a V.ª Ex.ª o attestado do Illustre Com.dor Julio Monteverde.

Devendo pelas Instruções mandar no 2.º anno os trabalhos semestralmente como 1.º, e não tendo tempo material para faze-lo pois que devo fazer novamente uma composição em baixo relevo, venho pedir a V.ª Ex.ª licença para poder enviar os trabalhos do 1.º e 2.º semestre reunidos; esperando que V.ª Ex.ª se digne annuir o o meu pedido, aguardo cheio d'esperanças o juizo de V.ª Ex.ª e da Illustre Congregação dos Professores, sobre meu ultimo trabalho.

Deus guarde V.ª Ex.

Ill.mo Ex.mo Snr. Cons.ro Antonio Nicoláo Tolentino
Muito Digno Director da Imperial Academia das Bellas Artes do
Rio de Janeiro.

O pensionista

Rodolpho Bernardelli''

Referindo-se a Ghiberti e Donatello, diz o Prof. Basilio de Magalhães ⁽²⁶⁾ "Os seus baixos-relêvos de assumptos biblicos, à maneira de quadros com planos em perspectiva, inspiraram toda a escola florentina. Mas o verdadeiro fundador da escultura moderna é Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi, 1382-1466), que não hesita em sacrificar a belleza do caracter, como o attestam seus muito labores, quaes o "S. João Baptista", o "Zuccone" (retrato do Poggio), o "Gattamelata" (a primeira estátua equestre fundida em bronze e levantada na praça pública, após o advento do christianismo) e outros".

Entretanto, o efeito obtido por Bernadelli no "S. Sebastião" dá motivos a desencontradas opiniões, porquanto foi discutido por diversas pessoas, quando do seu envio para a Academia Imperial das Belas Artes.

Nessa composição, a linha do horizonte foi colocada pouco abaixo da metade do quadro escultórico, mas á altura dos olhos do observador e suas diversas figuras dispostas em planos diferentes, apresentam tamanhos e volumes de acôrdo com suas profundidades.

Algumas delas, as que se acham nos primeiros planos, têm partes completamente destacadas do fundo, sendo entretanto modeladas com a forma rebatida, própria dos baixos-relêvos.

Devido a essa grande diferença de planos, nota-se que a figura colocada sôbre a linha do horizonte é aproximadamente cinco vezes menor que a do primeiro plano de pessoas.

Apesar de rigorosamente certo, o aspecto verdadeiramente escultural do baixo-relêvo fica prejudicado pelo exagerado efeito da perspectiva.

Foi a Ciência que se sobrepôs à Arte, quando o contrário é que se deve dar.

(26) — Basilio de Magalhães "*A Renascença e a sua Floração Artística*", (Tese de concurso para Historia das Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes). p. 112, 113.

Entretanto, só no "S. Sebastião", trabalho êsse também conhecido pelo nome da figura feminina que nele se vê — "Fabiola" — BERNARDELLI levou tão longe a interpretação da perspectiva, pois que nos outros baixos-relêvos que executa durante a vida, especialmente nos belos labores que realizou para ornar as bases de diversos monumentos, não se excedeu em nada que lhes diminuisse a beleza.

A denominação para êste baixo-relêvo, indiferentemente "S. Sebastião" ou "Fabiola" pode ser documentada na leitura do *Catalogo Geral das Galerias de Pinturas e Escultura* (27) onde se vê "S. Sebastião" e no *Catalogo da Galeria Irmãos Bernardelli* (28) na segunda página, que trata sôbre RODOLPHO BERNARDELLI, onde o nome apresentado é "Fabiola".

Em 1878, como tambem no ano seguinte, BERNARDELLI viajava para a França, como provam seus passaportes existentes no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

Em 1879 é o "Sto. Estevam" que surge, traduzindo a sua dôr de ter sido apedrejado pelos homens que o cercavam. (Figura n. 3.) Depois dos amargos dissabores que a crítica do S. Sebastião lhe trouxera, acredito que simbolicamente, com aquêle "Sto. Estevam", BERNARDELLI perdoou aos que cruelmente o haviam atingido.

Trabalho de grande expressão, de anatomia perfeita, é considerado uma das grandes obras do Mestre.

Na sua base se lê:

*"Poi vidi genti accese in Fuoco d'irà
Con pietre un giovinetto ancider — Forte
GRIDANDO A SE, PUR MARTIRA MARTIRA!
Purgatório Canto XV Dante"*

(27) — *Catálogo Geral das Galerias de Pintura, e de Escultura*, editado pela Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1923, p. 200.

(28) — *Catálogo da Galeria dos Irmãos Bernardelli*, editado pelo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 2.



Fig. 3 — SANTO ESTEVAM — (Detalhe da estatua em desenho)

Muitos anos depois, ao morrer em 1931, como a tradução de uma vida árdua de trabalhos, foi "Sto. Estevam" a escultura escolhida por HENRIQUE, para em bronze, figurar no túmulo dos BERNARDELLI, existente no Cemitério de S. João Batista, no Rio de Janeiro.

Transcrevo a seguir dois trechos, um do começo e outro no fim da página 9, do discurso proferido pelo Dr. JAMES DARCY (29), no dia 7 de Outubro de 1931, ao ser inaugurado o túmulo de RODOLPHO BERNARDELLI, no Cemitério de S. João Batista. "O Santo Estevam, modelado com tanto sentimento, aquellos olhos amargurados, o rictus da boca, a face desfeita, o corpo soffredor, mas todo illuminado sobrenaturalmente, não attestam, mesmo na extrema derrota corporal, ás portas da morte, a victoria eterna do espirito?" e mais adiante (30)—"não será licito entrelêr o juramento anterior do artista de prosseguir criando, segundo o seu sonho, mesmo no sofrimento e na incompreensão?"

Encontramos, assim, em um paralelismo simbólico, por toda a Eternidade, STO. ESTEVAM e BERNARDELLI, que toda a vida se dedicaram à objetivação dos belíssimos ideais — a Religião e a Arte.

Em 1880, a "Faceira", trabalho magnífico de graça e encanto, demonstra o sentimento de brasilidade de BERNARDELLI, procurado em um motivo indígena. (Figura n. 4).

Trabalho de grande realismo e certa sensualidade, a "Faceira", no jogo flexível do seu corpo, sugere as belezas e os mistérios das selvas.

Será esta talvez a escultura do Mestre, em que mais se sinta a sua ancestral origem francesa, quer na graça e encanto da figura, quer no seu modelado e expressão intensa do olhar que lembram a obra de CARPEAUX. (Figura n. 5)

29) — James Darcy, *Rodolpho Bernardelli* — Discurso proferido, p. 9.

(30) — *ibid.*



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



Fig. 5 — FACEIRA — Detalhe da estatua, em desenho

Embora, atualmente, se ache em bronze esta escultura no Museu Nacional de Belas Artes, fôra imaginada e esculpida, para ser trabalhada em mármore.

Os recursos que empregou para ocultar o suporte da figura, foram concebidos com uma arte extraordinária que lhe disfarça a função, achando-se representado por um tronco de árvore e bela vegetação na base.

Sôbre êsse tronco, faceira, se apoia a Venus Brasileira!

Demonstrando o realismo, o carinho e o prazer com que nos menores detalhes, esta figura fôra trabalhada, lemos o seu título — Faceira — escrito com pedaços de gravetos.

Dada a época de sua execução, a "Faceira" deve ligar-se à tradição de motivos indígenas que floresceu no ambiente cultural brasileiro, seja na literatura, com JOSÉ DE ALENCAR e GONÇALVES DIAS seja na música, com CARLOS GOMES, pois a primeira representação do Guarani, verificou-se no Teatro Scala de Milão, em 1870, e constituiu posteriormente ruidoso sucesso, nos meios artísticos do Velho Continente.

Em 1881, desejando esculpir no mármore o belo modelo que realizara na "Faceira", BERNARDELLI decide-se a fazer primeiramente algumas cópias nesse material, para descobrir-lhe os segredos da técnica, familiarizar-se com sua intimidade. Principia, então, a "Venus Calipígia", que termina no ano seguinte. Ao mesmo tempo esculpe outros trabalhos de menor vulto; entre êstes, destaca o esplendido busto que fez do seu empregado do atelier, que possui um ótimo e expressivo olhar, e que está em bronze no Museu Nacional de Belas Artes.

Acredito que seja dêsse ano o estudo em gesso para o "Cristo e Adultera", que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes; todavia, neste estudo, não é possível a verificação da data exata.

O modelo em tamanho natural realizado para a execução da obra foi destruído na Europa, depois que o mármore já se achava pronto.

Sou levada a esta afirmativa, pela conclusão de fatos contados por BERNARDELLI, nos quais se referia à interrupção que fôra obrigado a fazer nos seus trabalhos em virtude do tifo que tivera, quando foi tratado pelo Dr. MONTENOVESI, cuja bela cabeça esculpe, pouco depois.

E' de lamentar-se não ser possível um estudo documentado sobre a vida íntima de BERNARDELLI, pois creio que terá sido alguma importante passagem a que o leva a dedicar-se por alguns anos a êsse trabalho que o absorve.

Fatos passados e comentados por terceiros não dão direito a uma exposição, pois toda a sua correspondência privada, que poderia esclarecer preciosos acontecimentos, foi queimada em grande fogueira, depois de sua morte, três dias antes de HENRIQUE deixar o atelier da Avenida Atlantica, fogueira essa que foi a última visão que me ficou desse atelier, quando já despido de seu rico manto sagrado de arte, as suas paredes nuas pertenceriam a vândalos profanadores e impiedosos. *Fato bem Brasileiro!*

Sobre a sua vida artística, existem no Museu Nacional de Belas Artes importantes documentos e fotografias, doados a esse Museu pelo Sr. UBIRAJARA AZEREDO COUTINHO, grande amigo e primeiro testamenteiro do Mestre BERNARDELLI.

Ouví do Mestre que, principalmente, a cabeça e as mãos do Cristo o preocupavam extraordinariamente, que em toda a parte procurava o modelo que lhe servisse, e que para se decidir pelo tipo étnico, que executou, havia estudado os caracteres raciais das gentes da região onde Cristo viveu.

Finalmente, conforme contava BERNARDELLI, na beleza do caracter nobre das mãos de um desconhecido, de quem o escultor se aproxima, encontra o modelo desejado e que com prazer satisfaz

o pedido do artista; essas mãos eram as de um culto e eminente cirurgião italiano e serviram de pretexto para o início de uma sincera amizade; delas, o Mestre tirou uma moldagem em gesso, por não poder ocupar por muito tempo tão precioso modelo natural.

O estudo inicial do famoso grupo apresenta algumas diferenças da grande obra de mármore.

Sómente ligeiras modificações são notadas no gesto do Cristo, para um maior realce do efeito decorativo.

A túnica, no mármore, apresenta também o panejamento um pouco diferente, com a prega que se projeta na frente menos volumosa e muito mais bela.

A principal diferença é, entretanto, de fundo psicológico: no estudo inicial, tanto a figura do "Cristo", quanto a da "Mulher", alcançam na base o primeiro plano, enquanto no trabalho realizado em mármore, sómente o "Cristo" atinge esse plano.

A figura da "Adultera", mais recuada, encontra-se melhor protegida, atrás do seu Divino Defensor.

Em 1882, BERNARDELLI termina a "Venus Calipígia", em mármore bela escultura, na qual se sente grande frescura e maciez da carnadura, pouco comuns nos trabalhos feitos como cópias; seu panejamento, oferece bonitos efeitos de claro-escuro e dobras em quedas harmoniosas.

E' dêsse ano a cabeça que modela de MONTENOVESI, e em cuja belíssima execução o escultor demonstra seu agradecimento pelos seus trabalhos de médico dedicado.

Homem de ciência e tribuno, pois além de médico era senador, MONTENOVESI exprime na cabeça modelada por BERNARDELLI toda a sua extraordinária energia e decisão.

Os detalhes escultóricos do modelado dêsse trabalho, são de um vigor incomparável.

O seu modelo em gesso, lembrança preciosa que guardo com zelo, deixa ver muito melhor ainda que o bronze existente no Museu

Nacional de Belas Artes a extraordinária sensibilidade artística, com que foi trabalhado. O bronze apresenta na base a inscrição, *Civis Romanus*.

Na cabeça de MONTENOVESI, mais ainda do que na de CHECA, sentimos a energia do poder escultórico de BERNARDELLI.

Neste ano em Maio, na Venezuela, é agraciado o grande escultor brasileiro, com o título do *Busto d'El Libertador*, na quinta classe da ordem, cujo diploma se encontra no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

O ano de 1883 é passado esculpindo o mármore do "Cristo e Adultera," sendo finalmente em 1884 terminada a obra prima de BERNARDELLI, que é também uma das verdadeiras demonstrações mundiais de arte. (Figura nº. 6)

Está concebida em um só bloco de mármore de Saravezza, de perfeita unidade escultórica.

A constatação da qualidade desse mármore, foi por mim obtida, em um trecho da carta escrita por BERNARDELLI, em que diz:

"A administração da Irmandade do S.S. Sacramento de Nossa Senhora da Candelaria.

.....

O trabalho será de mármore de primíssima qualidade chamado *Saravezza* igual a aquelle do seu grupo — Cristo e a mulher adultera — que se acha na Academia das Bellas Artes;

Rio de Janeiro 24 de Julho de 1886

Rodolpho Bernardelli".

Nesse grupo, BERNARDELLI apresenta não um Cristo espiritualizado pela graça de sua figura divina e sim um Cristo vivo, real, o Cristo que entre os pecadores pregava, socorrendo àqueles que, confiantes, buscavam Nêle a proteção.



Fig. 6 — CRISTO E ADULTERA — Grupo monumental em marmore

Na figura da mulher, simbolizou mais a Humanidade que reconhece seus erros e diminuída por eles, diante da Figura Divina, mostra o contraste da sua terrena condição.

Cada uma das figuras, com suas próprias interpretações, tanto a do "Cristo" quanto a da "Mulher", apresentam um aspecto impressionante e emocional.

O modelado da carnadura, o anelado dos cabelos, as diferentes interpretações dos tecidos, enfim, tudo neste grupo, garante para BERNARDELLI o seu destacado lugar na escultura brasileira e mundial.

Demonstrando o sentimento da verdade com que foi trabalhado, está escrito na base, em "hebraico, com os caracteres quadrados ou arameus, conforme uso atual entre os judeus" (31) a seguinte frase. — "Quem de vós está sem pecado?" —

A respeito desta frase, consultei o eminente filólogo patricio, Professor DAVID JOSÉ PEREZ, o qual a submeteu a um estudo crítico. Verifica-se, pelo mesmo, que BERNARDELLI subentendeu o verbo auxiliar, seja pelo motivo da frase ser muito conhecida, pois consta do Evangelho de São João, capítulo VII, segunda parte do versículo sétimo, seja para não alongar demasiadamente a inscrição, atendendo a razões estéticas. (32)

Em 1885 termina BERNARDELLI mais outra cópia em mármore, a "Venus de Medicis," onde, com finalidade técnica, continuamente exercitara sua mão na firmeza dos golpes, para a melhor realização de sua obra original.

Nessa cópia, como na da Calipígia, a figura esculpida apresenta grande sensibilidade de execução. A realização de cópias em mármore, constava também das obrigações de BERNARDELLI, como pensionista da Academia, na Europa.

31) David José Perez—Comunicação pessoal em carta dirigida à autora.

(32) *ibid*

Os trabalhos mencionados, assim como inúmeros outros, encontram-se na Galeria IRMÃOS BERNARDELLI, do Museu Nacional de Belas Artes, desde o dia 23 de Maio de 1942, data de sua inauguração, em expressiva e emocionante solenidade realizada pelo ilustre Diretor desse Museu, Prof. Oswaldo Teixeira, um dos nossos grandes pintores contemporâneos. (Figura n. 7).

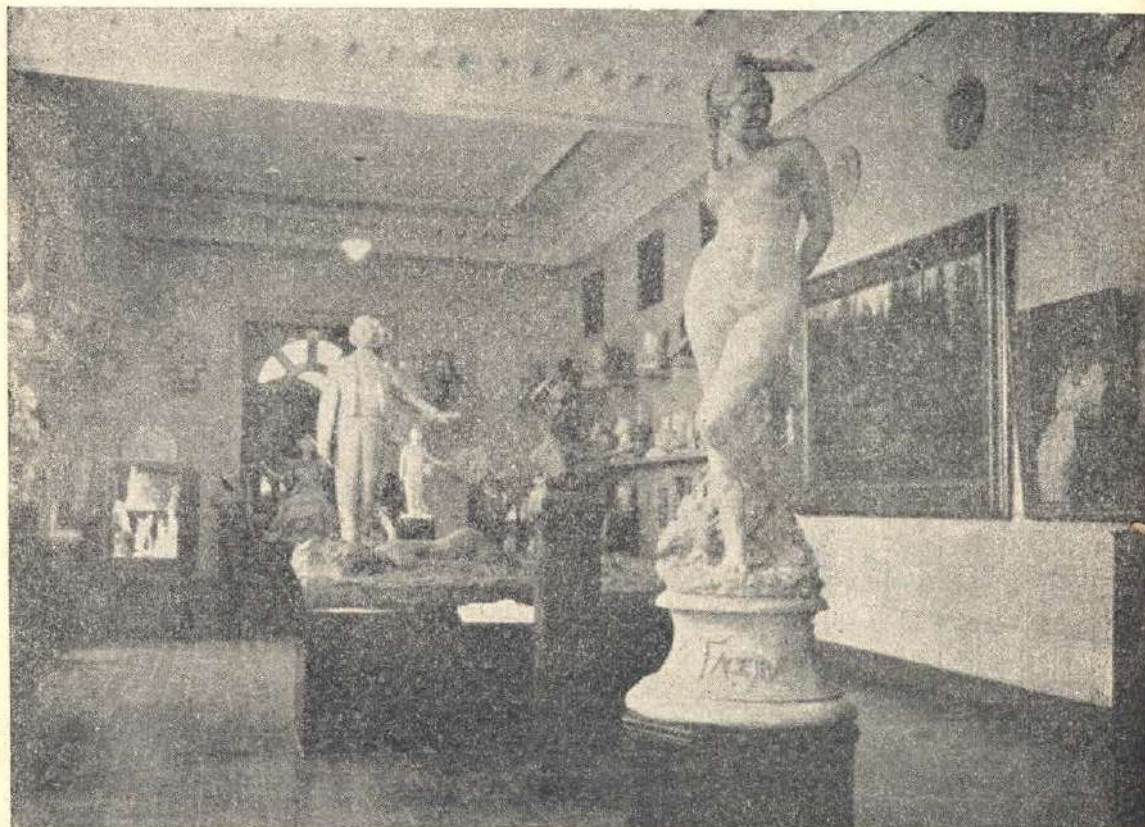


Fig. 7 — GALERIA IRMÃOS BERNARDELLI — Museu Nacional de Belas Artes

Essa Galeria acolheu também belos desenhos do Mestre, que com grande sensibilidade artística sabe tirar, quer do lapis, quer do nanquim, magníficos efeitos de claro-escuro, na obtenção de volumes bem interpretados.

BERNARDELLI, que desde aluno da Academia compreendera a importância e o valor do desenho para o escultor, dedicara-se com todo o entusiasmo a esta arte na Europa, onde também principia a pintar.

Os pouquíssimos e bonitos trabalhos de pintura existentes do Mestre são encontrados em aquarela, porquanto só pintou um único quadro a óleo, afóra pequeninas manchas.

Esse quadro de belo colorido pertence à família do Prof. ERNANI DA MOTTA FEZENDE e foi pintado em Capri. (Figura nº 8).

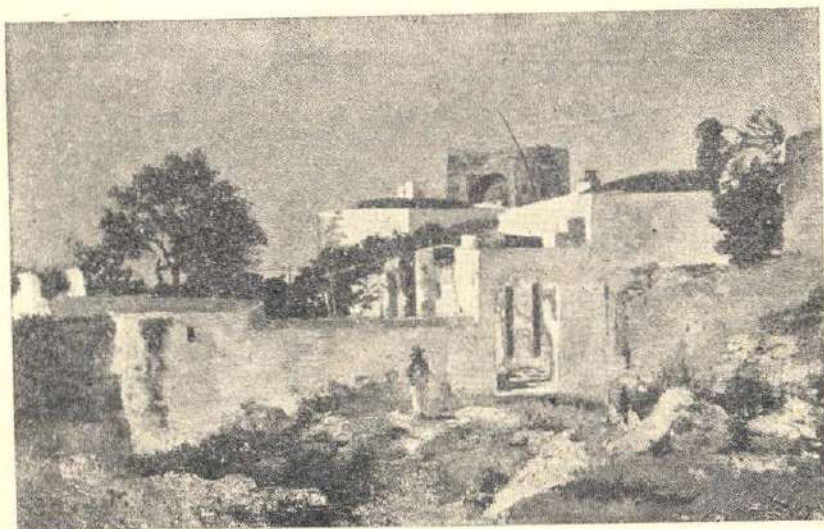


Fig. 8 — CAPRI — Quadro pintado por Rod. Bernardelli

BERNARDELLI contou-me certa vez que, depois desse óleo, abandonara definitivamente os pincéis porque não desejava imaginar a hipótese de seu irmão HENRIQUE vir a ficar susceptilizado com as apreciações que pessoas amigas faziam da sua pintura.

Ele era escultor, o HENRIQUE, pintor.

Aquarelas do Mestre RODOLPHO BERNARDELLI, além de diversos desenhos seus e inúmeros quadros de FELIX e HENRIQUE como o que ilustra a capa, fazem parte da coleção dos IRMÃOS BERNARDELLI oferecida por eles ao seu médico e amigo Dr. RODOLPHO VACCANI, meu saudoso e extremo pai.

No ano de 1885, BERNARDELLI se decide a voltar da Europa, que tão bem conhecera e soubera apreciar. No seu passaporte tirado em Roma, no dia 11 de Agosto de 1885, existente no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, declara BERNARDELLI ser Cavaleiro da Corôa da Italia. Vem êle trazendo para o Brasil trabalhos seus, enorme quantidade de livros, ornatos, mascaras, moldagens, modelos anatômicos e reproduções de estátuas antigas, armações articuladas, rodizios, cavaletes, desbastadores de madeira e com fio de metal para modelar em barro e ferramentas apropriadas para o gesso e o mármore. Trouxe, também, algumas toneladas de barro da Itália, próprio para escultura, pois que naquela época não havia ainda no Brasil a sua extração industrializada.

Esse material, sempre em uso, foi por êle perfeitamente conservado durante toda sua vida; e, após sua morte, grande parte dos cavaletes passou a pertencer à Escola Nacional de Belas Artes. O barro, desbastadores, ferramentas e ainda alguns cavaletes foram distribuídos, como lembranças preciosas, a alguns discípulos seus.

Oferecidos ao Museu Nacional de Belas Artes figuram em uma vitrine, na Galeria dos IRMÃOS BERNARDELLI, alguns desses desbastadores, oferecidos pela Sra. D. ESTHER HABEMA CAMPISTA, discípula sua nos últimos anos.

Os desbastadores e ferramentas com que o Mestre trabalhava, haviam sido feitos na mór parte, sob desenhos seus e traziam, os de madeira, a marca **B** no meio, em pirogravura.

Com BERNARDELLI veio também a aldrava que percutira contra a porta dos seus ateliers em Roma e Florença e que, no Brasil, continuara nos da Rua da Relação, na Avenida Atlântica e, já depois da morte de RODOLPHO, com HENRIQUE, nas Ruas Raul Pompéia e da Passagem.

E' dessa aldrava que guardo como preciosa relíquia, a fotografia que ilustra a página da dedicatória.

Considerando que a tese é também uma profissão de fé, uma contribuição à posteridade, um documento para a história da arte do País, direi em breve digressão, um episódio da vida particular dos BERNARDELLI em Roma; é a circunstância desse acontecimento ter sido relatado pelo próprio Mestre, bem como as consequências que teve para a Arte no Brasil ao privá-lo de FELIX, que me levam a mencioná-lo.

"Certo dia, em um restaurante, em uma roda de jovens artistas, entre os quais se achava HENRIQUE, vem um *garçon* angustiado pedir auxílio, pois não conseguia compreender o que lhe pedia um freguês que falava uma língua semelhante à deles.

HENRIQUE, sempre alegre e prestimoso, decide-se a ajudá-lo e conversando com êsse cavalheiro que o destino lhe apresentava, soube que era um fazendeiro mexicano de Guadalajara.

Sempre com o desejo e uma esperança secreta de descobrir a irmã que ficara no México, mas que extraordinários acontecimentos haviam separado do convívio da família e da qual as dificuldades de comunicação existentes naquela época não mais permitiram ter notícias, HENRIQUE indaga, ansioso, se o fazendeiro conhecia FANNY BERNARDELLI, lá em Guadalajara.

Desalentado com a resposta negativa, mais tarde HENRIQUE relata êsse encontro a RODOLPHO, que o reprova por não ter dado

o nome certo de CLOTILDE e sim seu apelido e também de não se ter referido nominalmente ao padrinho da irmã, DON REMUS, importante fazendeiro naquela cidade.

Como para o dia seguinte haviam os artistas combinado um passeio com o rico mexicano, a fim de mostrar-lhe os mais pitorescos lugares da bela cidade de Roma, RODOLPHO acompanha HENRIQUE e faz ao estrangeiro as perguntas que desejava.

Imediatamente a resposta se faz ouvir. Conhecera sim, e muito; e há poucos anos assistira seu casamento com o filho do padrinho, pois o sentimento de ambos se transformara, quando já moços haviam sabido que não eram irmãos.

RODOLPHO comunica-se com a irmã no México e ao receber em Roma seu retrato, remete-o para o Rio, pedindo a FELIX, ao relatar-lhe o feliz acontecimento que, ao dar aos pais a grande notícia, tivesse o maior cuidado.

FELIX, em grandes dificuldades para se desincumbir de tão difícil missão, é um dia surpreendido pelo pai, com o retrato de FANNY nas mãos.

Diante da surpresa que OSCAR demonstrava pela semelhança da jovem da fotografia com CELESTINA quando moça, FELIX desencorajado diz ao pai que é o retrato de alguém que devia pintar.

Bastante impressionado com o caso, OSCAR chama CELESTINA para também apreciar o atraente retrato da estranha e aí, FELIX sem mais poder conter a emoção, diz-lhes que é da FANNY a fotografia tão enlevadamente apreciada!

O pai já alquebrado e doente não chega a rever a filha, pois morre pouco depois, no Rio de Janeiro, em 1886, e CELESTINA, juntamente com FELIX, embarca de novo para o México, onde em 1908 fecharia o ciclo de um grande romance e de uma bela vida.

No México, FELIX pintou bons quadros de um sabor tipicamente regional e, quando pretendia regressar à sua pátria, morre

prematuramente, semanas após o falecimento de sua mãe, e poucos anos depois de lá se ter casado e constituído família.

Foi assim que as duas Américas puderam gozar do privilégio de ter, entre os seus, os grandes artistas que foram os IRMÃOS BERNARDELLI.

Em homenagem à admiração com que os BERNARDELLI se referiam à grande candura e extraordinário espírito artístico de sua mãe, citarei de CELESTINA suas últimas palavras, ao expirar no México, cercada pelos filhos e netos: "Acabou-se o espetáculo!"

RODOLPHO e HENRIQUE estiveram também certa vez naquele país, onde foram conhecer a irmã e os sobrinhos, por ocasião de uma grande Exposição Internacional havida nos Estados Unidos, e para a qual haviam sido nomeados representantes brasileiros.

No México, BERNARDELLI apreciou muito o escultor índio, miniaturista PAN DURO, de quem sempre fez elogios, como os ouvi muitas vezes, a sua grande modestia e competência artística.

Constam no documento existente no Museu Nacional de Belas Artes, manuscrito intitulado — *Historico da Academia de Bellas Artes — 1816-1845* e que vai entretanto até 1890, as seguintes referências quanto a BERNARDELLI, como pensionista:

"Em 1876 — Obteve o premio de 1.º ordem no concurso publico o alumno de estatuaria Rodolpho Bernardelli que partiu para Roma em 5 de Dezembro.

Em 1878 (*sic*)—"Na Exposição Universal de Philadelphia obtem a Academia tres medalhas, uma pelos specimens de differentes stylos de desenhos — outra pelo quadro celebre do professor Victor Meirelles (1.ª Missa do Brasil) e a 3.ª pela ultima estatua trabalhada pelo alumno R. Bernardelli".

Em 1883—Do pensionista Rod. Bernardelli recebeu a academia a copia da Venus de Callypigia trabalho bellissimo que suscitou

da Congregação a ideia de incumbir a elle pensionista copiar tambem a Venus de Medicis. Para esse fim sendo acolhida a ideia da Congregação pelo Ministro Francisco Antonio Maciel, foi concedido ao alludido pensionista seis mezes de estada em Roma e 6.000 francos para a execução do trabalho e compra do material.

Foi concedido ainda ao pensionista Rodolpho Bernardelli, um anno de pensão afim de visitar as cidades mais ricas em monumentos, galerias e museus, abonando-lhe para as despezas 2:000\$000.

— O pensionista Rod. Bernardelli tem o prazo da pensão quasi a expirado.

1885 — Regressou da Europa por ter terminado o prazo de sua aprendisagem o ex-pensionista Rod. Bernardelli. De conformidade com o art. 15 do decreto n.º 2424 de 25 de Maio de 1859 foi Rod. Brenardelli nomeado professor de estatuaría por decreto de 17 de Outubro do corrente anno”.

CAPITULO V

A OBRA DE RODOLPHO BERNARDELLI NO BRASIL

Voltando para o Brasil em 1885, depois de uma estada de 9 anos na Europa, RODOLPHO BERNARDELLI encontra uma política interna extremamente delicada, que não é favorável ao mundo artístico.

É desse ano sua nomeação para professor de Estatuária da Academia, cujo decreto se encontra no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, e diz: "*Hei, por bem, de conformidade com o disposto na última parte do art. 15 do Decreto n.º 2424 de 25 de maio de 1859, nomear RODOLPHO BERNARDELLI para o logar de Professor de Estatuaria da Academia Imperial das Bellas Artes, com o vencimento que lhe competir.*

Palacio do Rio de Janeiro, em dezeseite de outubro de mil oitocentos e oitenta e cinco, sexagesimo quarto da Independencia e do Imperio.

Barão de Mamoré"

Por esta ocasião, sua família via pesarosa longa molestia debilitar OSCAR, que morre no Rio de Janeiro, em 1886, sem ter podido ver sua querida FANNY, embarcando CELESTINA, ainda neste mesmo

ano, para o México, acompanhada por FELIX, para viver o doce sonho de sua vida — revêr a filha.

BERNARDELLI, aureolado pelo prestígio que sua arte conquistara, foi desde sua chegada por todos em geral muito considerado e respeitado, inclusive pela Família Imperial.

Em 1888, é feito o grande escultor brasileiro Oficial da Ordem da Rosa, em 13 de Setembro, documento êsse existente no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Nesse mesmo ano, em Petropolis esculpe êle os bustos, em tamanho natural, da "Princesa Izabel" e do "Conde d'Eu", que se vêem em gesso no Museu Histórico Nacional.

A veneração que o Mestre devotava à Família Imperial, e em especial aos Imperantes, era por êles retribuida com amizade, e é em abril de 1889 que o grande escultor brasileiro tem a subida honra de esculpir o busto de "D. Pedro II", que só para BERNARDELLI se dignou posar.

A IMPERATRIZ concedeu-lhe o mesmo privilégio, bem como a PRINCESA IZABEL e o CONDE D'EU.

Nos bustos de Suas Majestades, feitos em Petropolis, pode-se dizer que o valor histórico é tão grande quanto o artístico, como se observa no Museu Histórico do Rio de Janeiro, onde estão expostos em uma de suas galerias.

De grande realismo, essas obras de arte representam em toda sua grandeza a capacidade do artista, embora o seu modelado não seja tão intensamente humano, quanto o do "Montenovesi" ou da "Checa".

Talvez seja a realza dos augustos modêlos que assim se faz interpretar pelo artista.

No Museu Histórico Nacional, pode também ser observado um detalhe interessante, digamos curioso, porquanto não tem valor artístico, sómente histórico.

Em uma das vitrinas desse Museu, vê-se o detalhe da moldagem da boca da PRINCESA IZABEL, tirada por BERNARDELLI.

Naturalmente que ao posar, a Imperatriz se mostrou interessada em saber como são feitas as moldagens desse gênero e BERNARDELLI, para lhe satisfazer a curiosidade, executou-a.

Pela circunstância da Princesa ter sorrido durante a secagem do gesso, apresenta um aspecto não muito agradável, ligeiramente torcido para o lado.

Se bem que no atelier de BERNARDELLI fossem vistas diversas moldagens, em geral de mãos, braços ou pés, tirados com evidente intenção de permitir uma observação artística, no modelo da boca da Princesa acredito firmemente não ter havido intento algum dessa espécie.

De 1888 é, também, o busto de "D. Pedro Augusto"; o busto pequeno do "Príncipe do Grão-Pará", que se encontra no Museu Histórico Nacional, não deixa ver a data, mas julgo que será desse mesmo ano.

Outros bustos de eminentes personalidades do Império podem ser também apreciados no Museu Histórico Nacional, demonstrando sempre a mesma firmeza de execução, mas apesar da pesquisa interessada, não conseguí verificar o ano de sua feitura: são os enormes bustos, duas vezes o tamanho natural, representando "D. João VI", "D. Pedro II", "Visconde de Mauá" e "Cayrú"; também é maior que o natural, o do Conselheiro Souza Dantas. Esses bustos deveriam ter sido realizados também por alguma encomenda, pois, ainda os vi em gesso no seu atelier, estando atualmente em bronze na Associação Comercial do Rio de Janeiro, que os inaugurou em 1911.

Nestes bustos de caráter monumental, é interessante observar as alterações apresentadas, quanto à interpretação de planos e modelado.

Nos trabalhos de grande dimensão e que necessitam de um efeito particular para serem observados, é principalmente a construção dos mesmos o que preocupa o Mestre.

Ainda da Família Imperial, BERNARDELLI esculpe mais tarde, entre 1921 e 1923, a bela estátua de "D. Pedro I", maior que o natural, e que lhe fôra encomendada pelo Museu do Ipiranga, em S. Paulo, onde se encontra em um dos nichos do *hall* da entrada. (Figura n. 8).

Considerando mais algumas características apresentadas nos bustos de BERNARDELLI podemos dizer que, de um modo geral, esculpia a cabeça com 0,23 m ou 0,24 m de tamanho, do mento ao cimo da testa, e que os seus bustos apresentam de altura, geralmente mais uma vez e meia a cabeça, se a tomarmos como referência.

Há casos, entretanto, em que faz o busto sómente com mais uma vez a altura da cabeça, e em outros, com duas vezes êsse tamanho.

Olhando-se de frente, ao levantar uma vertical pela aresta da base, esta cairá no meio do ombro da figura; de perfil, as verticais ao contorno da base do busto atingirão, aproximadamente, o nariz e o occiput.

Prepara assim a base do busto que assentará na cantaria e que, com uns poucos centímetros de acréscimo, formará a unidade necessária entre o pedestal e a figura esculpida.

Nas hermas, modelava os personagens artistas, literatos, etc., geralmente, de peito nú, até à altura do comprimento de mais uma cabeça, tomada como referência. A parte da cantaria apresenta a forma clássica das hermas, isto é, a da estilização do corpo humano, formando o conjunto, uma altura total a de 8 cabeças dessa figura.

Depois que BERNARDELLI volta como pensionista da Europa, é, principalmente à — *escultura monumental*, à — *Escola Nacional de Belas Artes* — e aos seus *discipulos*, que o Mestre dedica o talento de sua personalidade privilegiada.

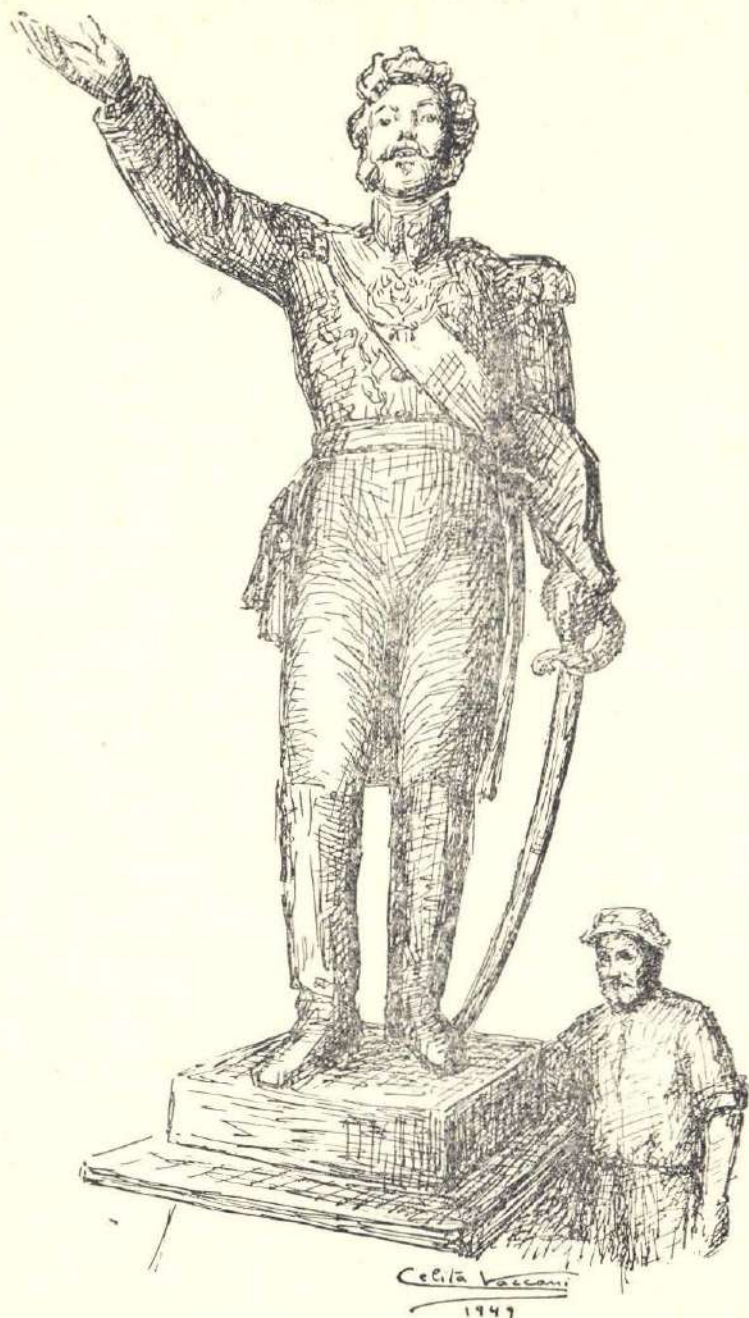


Fig. 8 — PEDRO I — Desenho da estatua monumental. Ao lado, Rod. Bernardelli

ESCULTURA MONUMENTAL

E' principalmente na Escultura Monumental, que se demonstra uma das mais nobres e elevadas qualidades de escultor, quando, ao interpretar na pedra e no bronze um heroi ou fato histórico, sintetiza, exaltada pelo sentimento, a representação escultórica das qualidades próprias do personagem ou do momento imortalizado.

A parte arquitetônica não é por seu criador compreendida simplesmente como um complemento sôbre o qual *assenta* a escultura do homenageado, mas sim como um elemento artístico que, para maior realce dessa figura, *ergue-a no espaço*, proclamando à posteridade, simbólica ou realisticamente, o espírito ou as belas passagens de uma vida, ou mais vidas predestinadas.

A concepção de um monumento, traduzindo a personalidade do artista, que sofre, do meio ambiente, as influências político-sociais e econômicas do momento, reflete normalmente as tendências artísticas da época.

Como já foi dito, na éra de BERNARDELLI, a escultura contemporânea da França, como a da Alemanha, atraíam a atenção dos escultores do mundo inteiro que procuravam se inspirar, principalmente nas obras escultóricas desses países, e em particular, na escultura monumental.

Mas, enquanto a França concebe os monumentos de seus heróis, com a parte arquitetônica realtivamente simples, acadêmica, e a escultórica, vista em uma forte demonstração de sentimento patriótico — a Alemanha tende mais para a influência barroca, apresentando uma arquitetura movimentada, com representações simbólicas em alto-relêvo ou mesmo em grupos escultóricos dispostos na base e no bloco central. A figura do homenageado apresenta uma atitude mais serena, não se vendo na Alemanha tão pro-

nunciado o característico ardor patriótico que os escultores franceses sabem imprimir aos seus heróis.

Exemplo dessa afirmativa, é a obra de RUDE e seus continuadores, notavel principalmente depois do trabalho "A Marselheza" também conhecido como "A partida" e que integra o Arco do Triunfo, da *Étoile*.

Nessa escultura, RUDE soube criar um verdadeiro padrão da representação plástica do patriotismo, impressionando profundamente os escultores das gerações que lhe sucederam, os quais ao figurarem obras representativas dessa emoção, seguiram o caminho traçado pelo grande mestre francês.

Estudando a Escultura Monumental do Mestre brasileiro, verifica-se que é com a escultura francesa que êle encontra afinidades e especialmente com FREMIÉ, um dos grandes escultores da França na ocasião. Como êles, BERNARDELLI adota, em geral, nos seus monumentos uma aproximada equivalência de alturas, entre a parte arquitetônica de cantaria e a do bronze; esta característica era aliás também observada de um modo geral pelos demais escultores mundiais da primeira metade do século XIX.

Por essa época notou-se por todo o mundo uma verdadeira febre de comemorações plásticas, fenômeno êste já sentido desde os fins do século XVIII.

BERNARDELLI, entretanto, artista que era, interpretava essas influências da arte escultórica estrangeira, de acôrdo com a sua forte personalidade; são as características de sua obra escultórica monumental, que a seguir estudarei.

Seus monumentos apresentam, em síntese, alguns degraus no embasamento circundando o bloco central, onde geralmente se vêm baixos-relêvos de bronze, encaixados na pedra.

Sobre êsse conjunto arquitetônico e de altura aproximadamente igual a ela, está a representação escultórica, cujos limites, na base, terminam próximo às verticais tiradas dêsse bloco central.

À volta dos degraus, no embasamento, geralmente existe uma grade decorativa, com a finalidade de impedir a aproximação do público às partes do monumento.

Como o conjunto forma um todo não muito alto, os baixos-relevos que são vistos no pedestal, são concebidos sem grandes dimensões, e suas figuras têm tamanhos relativamente pequenos; para melhor realce, são executados com o relêvo bastante forte, para lhes assegurar sombras acentuadas e melhor visão aos seus apreciadores.

Considerando que os baixos-relevos se achavam colocados quasi à altura dos olhos do observador, acham-se razoáveis suas dimensões, que estavam aliás em harmonia com o todo monumental, não muito alto. E' preciso lembrar que êles eram imaginados para praças circundadas por prédios de poucos andares, muito menores que os de hoje.

Como exemplos, podem ser citados os de "Osório", "José de Alencar" e "Caxias", no seu antigo local.

Há, naturalmente, variações do tipo geral descrito, pois, como já ficou dito, são de capital importância para a idealização de um monumento, as imposições determinadas pelo local em que será colocado.

Assim, a Coluna Mauá, proximo à Praça desse nome e no fim da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, está concebida como um conjunto diverso do que foi explanado.

Em uma apreciação geral pode-se dizer que a escultura monumental de BERNARDELLI apresenta um carater harmonioso, nobre e descritivo.

Às suas figuras o Mestre dava uma proporção elegante e seu modelado é sentido de maneira a ter bom efeito quando apreciadas à distância, e aparecem todas apresentando vestimentas contemporâneas da época em que viveram, e com os caracteres típicos e

históricos rigorosamente observados pelo Mestre, em todos os seus detalhes.

Na composição dessas figuras, nota-se a atenção que dava BERNARDELLI às suas atitudes, pois pelo fato de estarem colocadas ao ar livre, sofreriam dele as injúrias da chuva e do vento; as mãos quando estendidas eram sempre colocadas de maneira a não reter águas de chuva.

Como as mãos, as outras partes da figuras, da sua vestimenta e da base, mostravam essa mesma atenção na execução escultórica.

Os monumentos equestres do Mestre, como os de "Caxias" e "Osório", podem também receber um estudo de suas características gerais, antes das suas particulares.

Neles, o nosso grande escultor guarda com pequenas variações, a mesma composição acima descrita e nessas estátuas equestres, BERNARDELLI demonstra claramente a sua tendência pelo Renascimento Florentino, época em que os escultores procuravam imprimir às suas figuras o máximo de realismo e vida, traduzidas através de imponência e poderio.

Como eles, BERNARDELLI modela com perfeição detalhes da vestimenta da figura e dos arreios do animal, que procura documentar com caráter histórico.

Nesse gênero de escultura, o Mestre demonstra também o seu alto valor como animalista e o perfeito conhecimento da anatomia equina, patenteando, ainda, nesta nova faceta como escultor, o grande exemplo que é para a arte escultórica no Brasil.

Seus monumentos equestres foram inaugurados circundados por grades de ferro, desenhadas e com partes modeladas pelo próprio artista, que procurava delas tirar efeito decorativos e simbólico, sem, entretanto, prejudicar a beleza e sobriedade do monumento.

A propósito da *sobriedade* dos monumentos de BERNARDELLI deve-se também lembrar as imposições de verbas sempre reduzidas,

conforme êle mesmo comentava, lamentando esta circunstância econômica.

Antes de ser feito um estudo particular dos monumentos é necessário, entretanto, fazer algumas considerações sôbre as maquetes que realizou para tal fim.

MAQUETES DE MONUMENTOS

Mesmo em trabalhos de pequenas dimensões, como as maquetes, aprecia-se em BERNARDELLI as qualidades escultóricas que lhe são peculiares, quanto a proporção, equilíbrio, movimento e fino modelado.

No Museu Nacional de Belas Artes, na Galeria Irmãos Bernardelli, são inúmeras as que podem ser apreciadas, tanto as de sua obra escultórica monumental, quanto as de caráter tumular.

Das maquetes de monumentos existentes, destacarei, em comentários, as que julgar de maior interêsse para a tese.

Principalmente a do Monumento do Descobrimento do Brasil esculpida em um assomo de entusiasmo patriótico de BERNARDELLI em um só dia e noite de trabalho, conforme declaração por mim ouvida do próprio Mestre.

Esse grupo monumental, concebido na mais bela harmonia escultórica, representa as figuras de Cabral, Pero Vaz de Caminha e Frei Henrique de Coimbra, em um momento de êxtase, diante da descoberta magnífica da terra brasileira. (Figura n.º 9)

Essas figuras mostram com que ciência a arte monumental é interpretada por BERNARDELLI, pois que demonstrando com todo o sentimento a exaltada emoção de cada um desses personagens, elas assumem atitudes condizentes com a atmosfera ao ar livre.

Nota-se bem a atenção que BERNARDELLI dá à chuva que cairá e que não deverá ficar empoçada — ao vento forte que por vezes se fará sentir e que na grande superfície da bandeira não deverá encontrar obstáculos — da harmonia necessária ao jogo de claro-escuro que se formará com a luz do sol — e dos raios que poderão ser atraídos em sua elevada e aguda extremidade, para onde projetou um para-raio.

Contado, ainda por BERNARDELLI, o embasamento do grupo havia sido inicialmente projetado como uma quilha de navio avançando por sôbre o mar, de grande efeito decorativo, e que daria ao conjunto ainda maior beleza, imponência e emotividade, mas cuja realização não fôra todavia permitida, pela exiguidade da verba, sendo então alterado para o que se vê na maquete exposta no Museu Nacional de Belas Artes, onde também em seu arquivo, podem ser apreciados os desenhos em esboços, bem como a fotografia da maquete em sua fachada posterior, desse primitivo embasamento.



Fig. 9 — MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL — Rio de Janeiro.

Também nessa Galeria do Museu são vistos alguns estudos do Monumento do "Descobrimento do Brasil", bem como as cabeças dos originais, em gesso.

E' interessante observar os estudos da figuras núas de Cabral e de Caminha, sôbre as quais posteriormente BERNARDELLI estudaria o panejamento de suas vestimentas.

Na Galeria Irmãos Bernardelli, podem ser vistas outras muitas maquetes de monumentos e estátuas; entre elas acho de especial interêsse salientar as das figuras que encimam o Teatro Municipal, representando a "Tragédia" — "Comédia" — "Canto" — "Música" — "Dança" e "Poesia".

Nesses trabalhos, desejo principalmente comentar o fato de que sendo figuras simbólicas, foram pelo Mestre tratadas de maneira realística.

Vêm-se na Galeria, alguns estudos pequenos dessas figuras, também despidas ainda, para o estudo do panejamento em outra de maior tamanho.

São todas figuras isoladas, de bem caracterizada expressão, compostas sentadas sôbre bancos, banquetas, etc., de modo que essa atitude lhes dá um volume mais forte e combina perfeitamente com o conjunto da arquitetura do edificio.

Os atributos que apresentam, aumentam ainda mais a emoção que essas figuras sugerem.

A da "Tragédia", — segurando uma adaga, com o olhar vago de quem imagina horrores, impressiona principalmente por sua grande dramaticidade.

Entre as muitas esculturas existentes no Museu Nacional de Belas Artes, reconheci a maquete de um estudo que fez para a fonte — "Carioca" — embora não conste êsse título do catálogo do referido Museu. Representa a graciosa figura de uma jovem, de belas formas, e que se acha recostada em uma pedra. Está em bronze e mede aproximadamente 0,50 m de altura. Essa figura que foi de-

pois esculpida em tamanho maior que o natural, fôra projetada para o embelezamento do Chafarís do Largo da Carioca, não tendo sido entretanto colocada no local, por não ter sido levado avante, o projeto.

E' vista, tambem, nesse Museu, a maquete da estátua de "Teixeira de Freitas".

Conversando com o mestre BERNARDELLI a respeito desse trabalho que realizara e que se encontra na Praça Paris, disse-me que ao imaginar a maquete, estivera diante de um problema difficilimo, qual fôsse o do físico pouco elegante desse grande brasileiro e para disfarçá-lo, recorrera à solução da beca que o cobre, segura pelos braços do ilustre juriconsulto, para impedir que sua roda se estandesse muito. Está na Galeria Irmãos Bernardelli.

Ainda, no Museu Nacional de Belas Artes, vê-se a maquete de um "Cristo", pensativo, caminhando sôbre escombros imaginado por BERNARDELLI depois da guerra de 1914 e, lembrando-me das palavras que o Mestre dizia ao mostrá-la, citarei "Então foi para isto que eu vim? Depois de tantos séculos ainda estão assim!.."

Outra maquete impressionante de "Cristo", que BERNARDELLI mostrava sempre aos seus visitantes é a que está no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. Representa o "Cristo expulsando os vendilhões do templo", enraivecido e segurando uma vara que risca o ar.

Indignado, desce Ele os degraus, onde se vêm moedas espalhadas, que testemunham a passagem de homens mercenários, que não sabem respeitar o lugar sagrado que ocupam.

Ao apresentá-la o Mestre dizia "Cristo é um pai bom e enérgico, mas Ele sabe castigar severamente seus filhos, quando o merecem". (Figura n.º 10).

No Instituto Histórico é vista a elegante maquete da cavalleiresca e romântica personagem que foi D. PEDRO I, e que traz na energia da sua atitude, a decisão de um Império que éle cria

*Levaram
para outro
lugar*



Fig. 10 — CRISTO EXPULSANDO OS VENDILHÕES DO TEMPLO —
Desenho da Maquete.

É esta a maquete da estátua realizada para o Museu do Ipiranga.

No Museu Histórico Nacional, na Sala Osório, está exposta a maquete do Monumento a Osório, Marquês de Herval, harmoniosa em suas proporções e demonstrando intensa energia na figura do homenageado.

Nessa maquete a parte que seria de cantaria tem de altura total 0,87 m. incluindo o degrau. No comprimento mede 1,00 m. A base do grupo escultórico mede 0,78 m no comprimento sendo a altura total do grupo equestre de 0,85 m.

A preocupação de BERNARDELLI em tratar os detalhes históricos com grande precisão documentária está bem caracterizada nesse monumento.

Na maquete, nosso grande general é visto calçado com botas e na obra monumental essa parte da vestimenta militar foi retirada, pois havia documentos da época das grandes batalhas travadas pelo heróico general, que justamente ressaltavam em comentários o fato de ele não as usar, devido a uma úlcera que tinha em uma das pernas.

Exposta ao lado da maquete, no Museu Histórico, é vista a cabeça de "Osório" do monumento, magnífica de emoção patriótica e energia, onde BERNARDELLI, pela sua execução vibrante, bem se assemelha ao grande mestre francês RUDE, que se tornou celebre nas representações escultóricas de caráter patriótico.

Documentando assim com precisão, nos trabalhos, os hábitos e costumes dos grandes personagens que esculpia, encontramos outro exemplo interessante da obra de BERNARDELLI, qual seja o de representar a excelsa figura do grande DUQUE DE CAXIAS, montado em uma égua, como era seu hábito.

Muitas maquetes produziu BERNARDELLI, embora, como é natural, não chegasse a realizar todas elas.

Entretanto, pode-se observar sempre presidindo sua execução, o espírito artístico, a síntese do motivo e a preocupação do local para onde estava projetada a obra.

MONUMENTOS

No século XIX, como já vinha acontecendo na segunda metade do XVIII, foi notado na Europa um movimento intenso de representação plástica, que se estende até à América, e que foi motivado pelo exaltado sentimento patriótico que correu o mundo.

Foi nesse período de, aproximadamente, cem anos, que se ergueu um número inenso de monumentos em diferentes cidades dos diversos países.

No Brasil, é justamente em fins do século XIX e no começo do XX que a arte escultórica é encontrada principalmente ao ar livre, ornamentando praças e jardins, em um contacto direto com o povo.

Saiu das igrejas e altares a Escultura, para vir orar no grande templo da natureza, sob a abóbada do céu e as vibrações dos elementos!

Foi quando os importantes fatos políticos e sociais do Brasil, ao passar de Império a República Democrática, serviram como um modo para traduzir, em geral, o desejo do Governo, de glorificar os heróis que deviam ser tomados eternamente como exemplos pelo povo.

A tradição artística de BERNARDELLI e o valor incomparável da sua obra fizeram com que, nessa ocasião, os trabalhos monumentais de preferência lhe fossem confiados, quer diretamente, quer na primazia dos concursos instituídos.

Assim, trabalhando com o entusiasmo que só os grandes ideais sabem imprimir, BERNARDELLI se dedica à realização do maior

número de obras escultóricas de caráter monumental, que um artista produziu no Brasil.

As praças e jardins do Rio ficam enriquecidos, então, com as belas estátuas de "Osório", "Caxias", "José de Alencar", "Ottoni", "Teixeira de Freitas", "Francisco de Castro", "Visconde de Mauá", o grupo do "Descobrimento do Brasil", o busto de "Pereira Passos" e a herma de "Gonçalves Dias".

Em construções, ainda no Rio, são suas as estátuas que ornaram o edifício do Teatro Municipal, as da Biblioteca Nacional, as que estavam no antigo edifício do "O Paiz", as Aguias do Palácio do Catete e, também, a do Teatro Municipal, e as duas estátuas simbólicas, em bronze, que representam a "Abertura dos Portos" e se acham colocadas na praia do Russell.

Nos Estados, são as estátuas de "Pedro I", no Museu do Ipiranga; "Carlos Gomes", em Campinas; as de "Rio Branco", em Curitiba e Uruguaiana.

MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Ao se aproximar a passagem do século, foi organizada uma Comissão para a construção do "Monumento do Descobrimento do Brasil", que, instituindo um concurso, reconhece BERNARDELLI como o vencedor do mesmo.

De acôrdo com os fatos relatados pelo próprio Mestre, parte êle para a Europa, demorando-se alguns dias em Portugal, ocupado com a pesquisa de documentos relativos ao grande acontecimento e existentes nos Museus desse país.

Realizando um esforço, que êle próprio considerava titânico, em dez meses de estada no estrangeiro, o Mestre executa, funde e volta ao Rio de Janeiro, acompanhando o monumento pronto para ser inaugurado em tão especial data — a do quarto centenário do Descobrimento do Brasil.

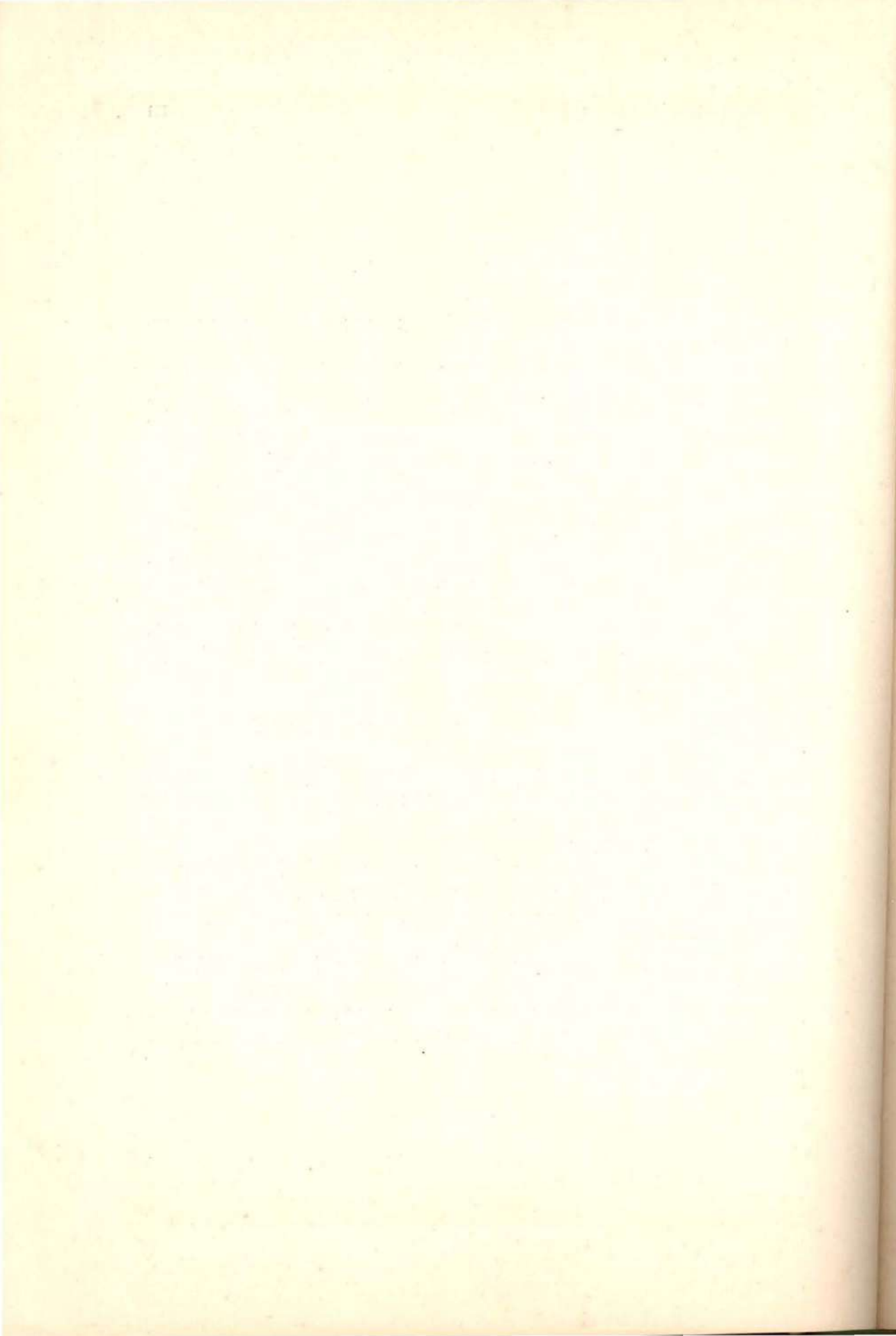
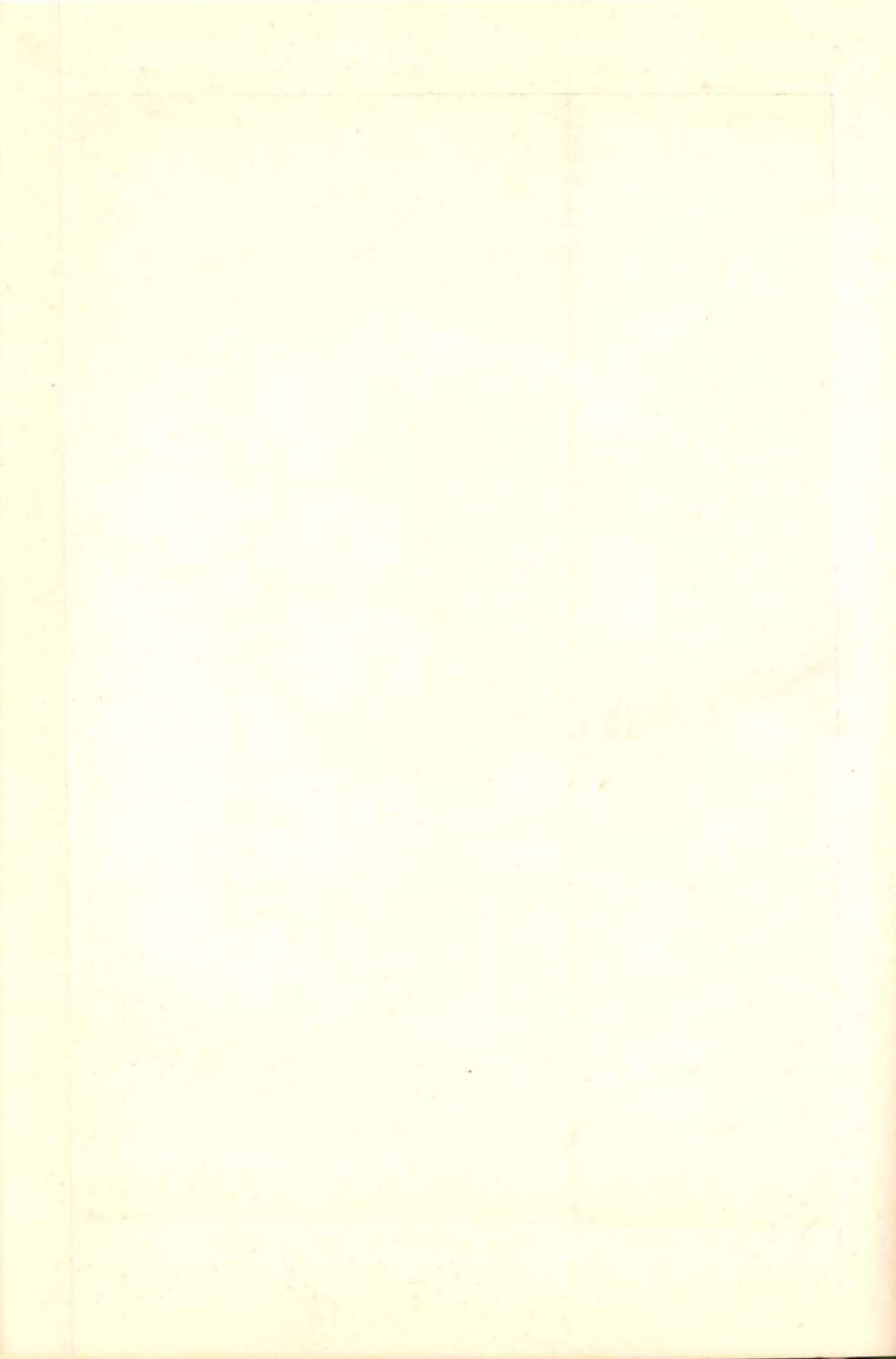






Fig. 11 — MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL — (Fotografia do grupo monumental, ainda em barro)





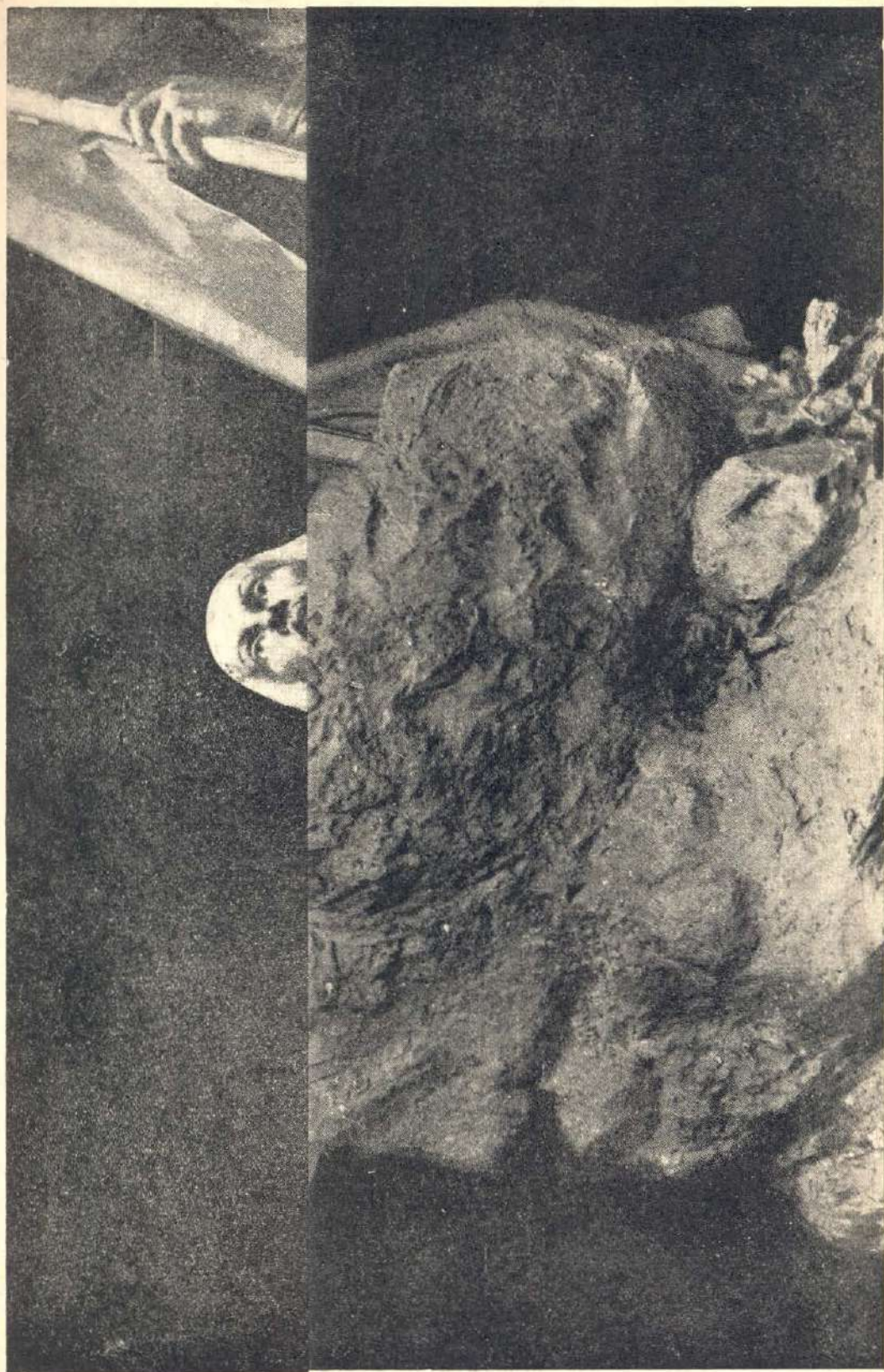
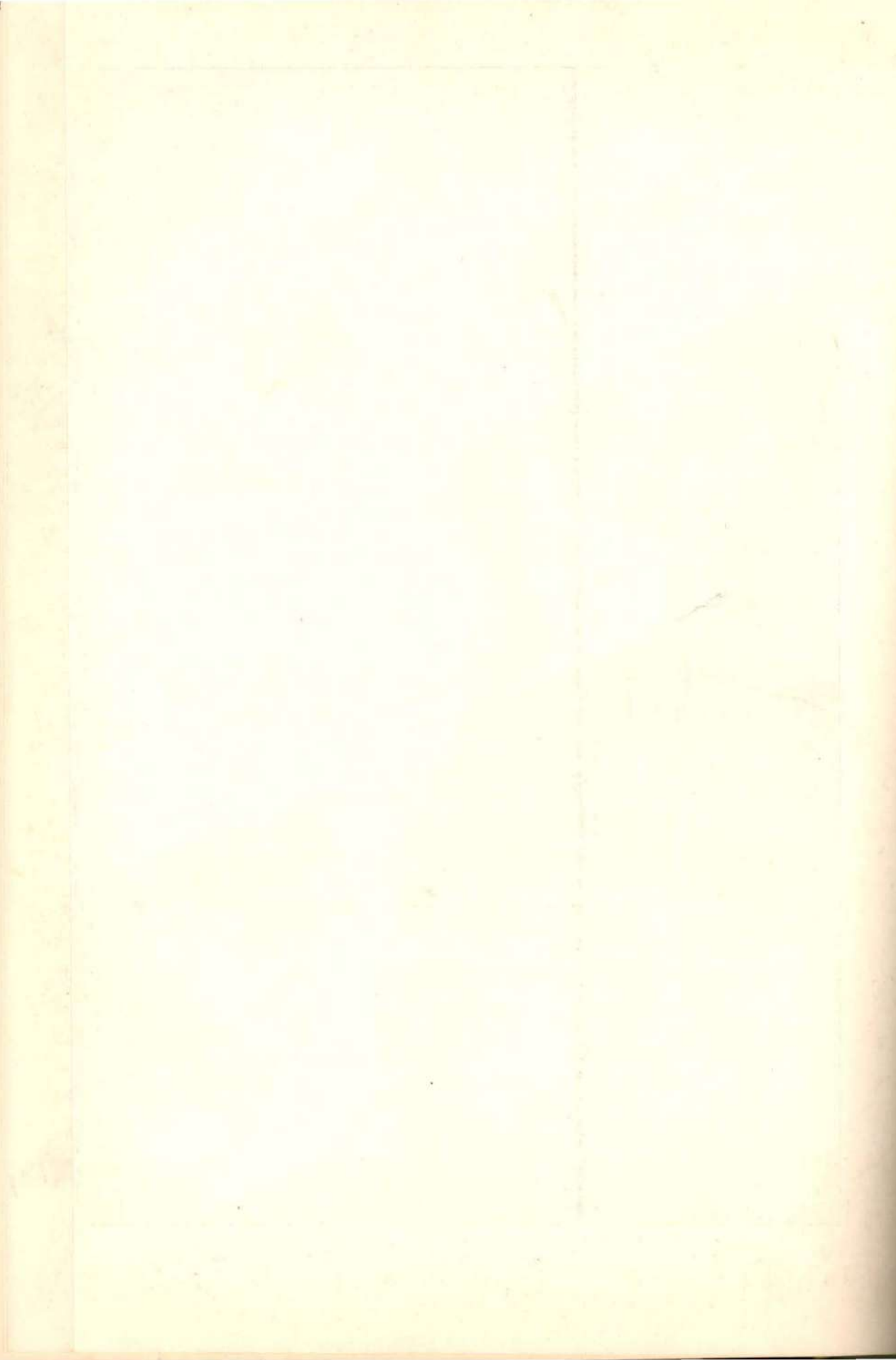


Fig. 12 — MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL — (Fotografia do grupo monumental, ainda em barro)



Em cada detalhe desse grupo esplendido que esculpiu, BERNARDELLI declara, no carinho e arte com que o concebeu e modelou, todo o seu ardente amor à terra que escolhera como Pátria e cuja Descoberta glorificava!

Quem como eu teve a ventura de receber do Mestre, fotografias do original ainda em barro, pode apreciar também, ainda melhor que no monumento, cuja altura dificulta a percepção de detalhes, a perfeição do modelado dessas figuras. (Figura n.ºs. 11 e 12)

No cimo do monte, Cabral se destaca e saúda emocionado a terra descoberta, ficando em seu solo a bandeira do povo que lhe daria sua Língua, Religião, Sentimentos, Costumes e acompanharia sua História.

Na escultura de BERNARDELLI a figura de Cabral é majestosa, como a terra que descobria!

De Frei Henrique de Coimbra, parece ouvir-se a oração e os agradecimentos que ergue a Deus, de braços cruzados sobre o peito, onde em uma das mãos se vê um crucifixo, símbolo da Cristandade que desde o início da descoberta tem acompanhado o País.

Em Pero Vaz de Caminha, é o orgulho do historiador que reconhece a maravilha da descoberta, e ufano a proclama ao mundo na celebre carta que segura em uma das mãos!

Transcrevo aqui, um trecho do jornal português, de Lisboa, "Mala da Europa" (33), que faz parte do conjunto de documentos pertencentes a BERNARDELLI e que foram doados ao Museu Nacional de Belas Artes, encontrando-se no seu arquivo. Diz o trecho:

MONUMENTO COMEMORATIVO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL

A grande e bella Cidade do Rio de Janeiro, que progride e se ajormoseia dia a dia, vae possuir mais uma verdadeira obra d'arte,

(33) — *Mala da Europa*, 1.º de Abril de 1900, p. 3, columna 3

vae erigir em uma das suas praças um monumento admiravel, consagrado aos descobridores, do Brasil.

É Rodolpho Bernardelli o auctor d'esse monumento.

Se muito havia a esperar do esculptor insigne, que produzira O Christo e a adúltera, a Faceira, a estátua do general Osorio, os notaveis bustos de D. Pedro II, do marechal Deodoro, do dr. Monteneveze e do conselheiro Leonardo Caetano de Araujo, não se podia esperar tanto.

Bernardelli, no seu novo trabalho, excedeu-se a si proprio, passou de artista superior a artista genial, chegou onde só chegam os Houdon, os David d' Angers, os Pradier e os Dalou.

Ha tres figuras no monumento: a de Pedro Alvares Cabral, que saúda, deslumbrado, a maravilhosa terra que se lhe depara; a de Pero Vaz Caminha que fala, possuido de enthusiasmo, á marinhagem dos botes; e a de Frei Henrique; guardião dos religiosos, que agradece a Deus a boa fortuna da expedição.

São tres monumentos em um só.

Ao arrojo e felicidade da concepção corresponde o primor da execução.

Parabens a Bernardelli, pela sua obra inspirada e perfeita, e parabens, igualmente calorosos, ao Brasil".

As figuras desse grupo celebre são solidamente construidas, apresentando sua proporção, a altura de oito cabeças.

O movimento das mesmas está contido e o equilibrio em umas é unilateral e em outra bilateral.

Possue o Museu Nacional de Belas Artes, na Galeria Irmãos Bernardelli, as cabeças dos originaes do monumento e por elas percebemos a firmeza de execução com que BERNARDELLI esculpia os seus Monumentos.

A interpretação dada aos planos, apresenta a sua forma característica já descrita, bem como a dos olhos das figuras que fazia para serem vistas a grande distância e de baixo para cima.

O modelado da bandeira exigiu do Mestre um estudo especial qual fosse o da direção e força do vento, no local em que seria levantado o monumento.

O bronze mede em sua altura cinco metros.

A base, como também já foi dito, nas palavras do Mestre, devia projetar-se sobre o mar e seria de grandes proporções, mas não fôra possível realizar êsse intento, devido à verba limitada do monumento.

A parte do embasamento constando de três degraus em um total de um metro de altura e que circundam o bloco central, em forma hexagonal, onde se vê larga faixa de bronze com diversas cruces de Malta gravadas e mais acima, uma corda esculpida na cantaria. Legendas de bronze são vistas em diversas faces da pedra.

Esse monumento, que até bem pouco tempo estava em outro local, próximo do atual, tinha a base de cantaria semelhante a de hoje, mas em uma proporção menor, sendo a parte da pedra com cinco metros de altura, medida essa igual à do bronze.

No local anterior, onde fora por BERNARDELLI colocado e inaugurado em 3 de maio de 1900, as figuras que compõem o grupo haviam sido orientadas de maneira que Cabral olhava na direção da terra que descobrira — Frei Henrique de Coimbra, na direção da Igreja (a do Outeiro da Glória) — e Pero Vaz de Caminha para o mar, cuja histórica travessia êle relatara.

No novo local, em que está, a posição do Monumento não obedeceu ao fundo histórico, e sim estético, pois foi procurada a visão mais fácil do observador, para a figura de Cabral.

Ao Governo Brasileiro, como demonstração do amor que dedicava à sua Pátria, BERNARDELLI ofereceu o trabalho desse grupo

magnífico do Descobrimento do Brasil, desistindo por isso de receber qualquer remuneração.

Como lembrança, recebeu da Comissão agradecida por tão alto e nobre gesto, o relógio de ouro Patek Philippe & Cia. n.º 102362, com a legenda na parte externa: "A Rodolpho Bernardelli Homenagem da Associação do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil — Maio 1900", circundando uma cruz de Malta, de granadas.

(Figura n.º. 13)



Fig. 13 — RELOGIO —
Lembrança recebida por Rod.
Bernardelli.

Desse grupo escultórico magnífico, foi tirado do proprio monumento uma cópia em bronze pelo fundidor VICENTE LOMBARDI de S. Paulo, autorizada pelo Govêrno Brasileiro, que a ofereceu ao de Portugal como a maior homenagem que podia prestar à Mãe Pátria, por ocasião do 4º Centenário da sua Independência, em 1940, e que se acha em Lisboa.

MONUMENTOS E QUESTRES

A guerra do Paraguai ofereceu às Artes esplêndidos motivos patrióticos, para uma representação plástica, escultórica ou pictórica.

A BERNARDELLI coube a glória de immortalizar no bronze os dois grandes heróis brasileiros desse período: o Marechal LUIZ ALVES DE LIMA E SILVA, Duque de Caxias e o General MANUEL LUIZ OSORIO, Marquês de Herval.

A ambos o Mestre dedicava grande admiração, guardando especial entusiasmo por OSORIO. É interessante observar, entretanto, que a representação escultórica de cada um deles está subordinada a objetivos diferentes; enquanto no monumento a CAXIAS, procura de-

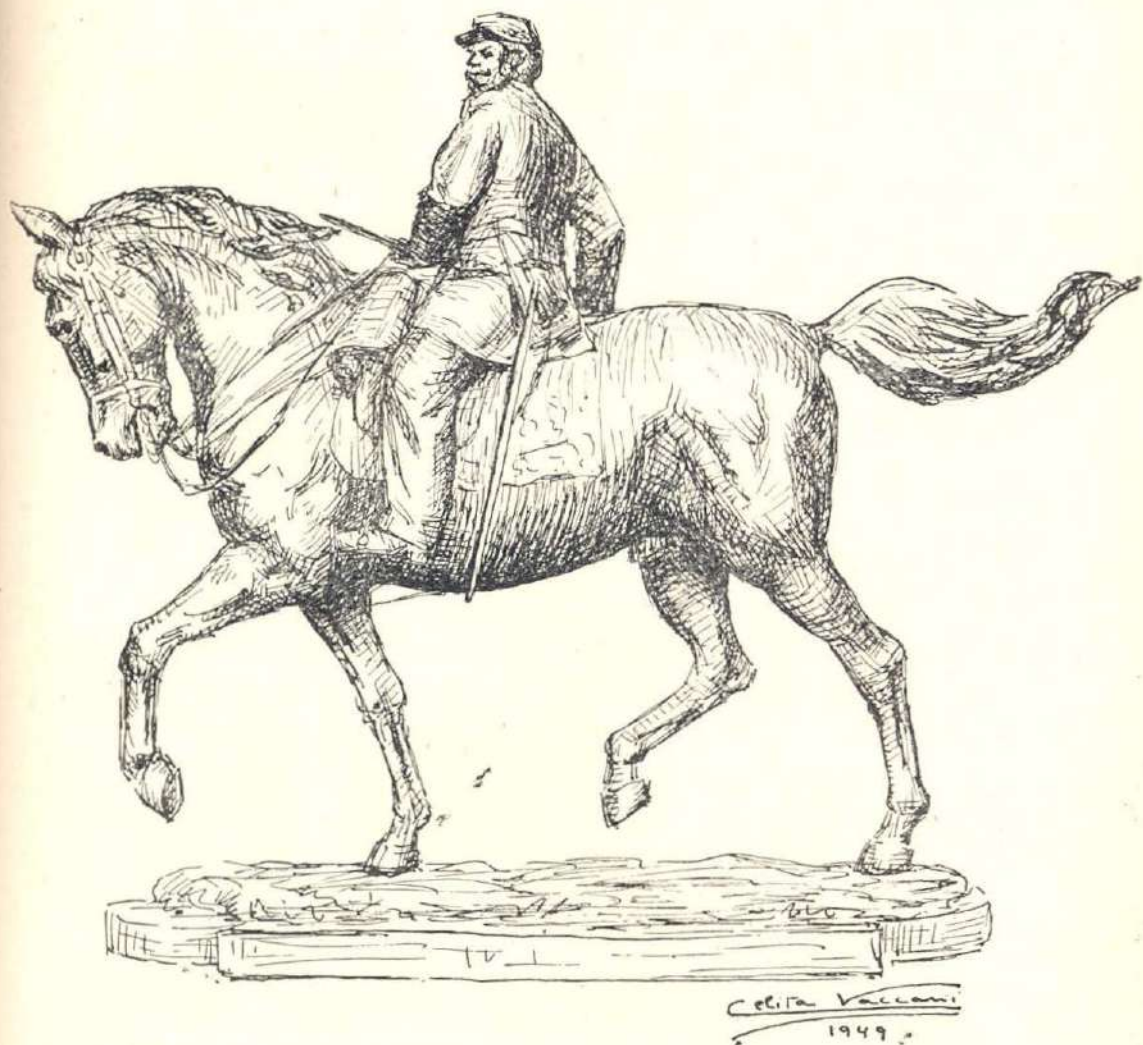


Fig. 14 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — Desenho da estatua equestre

monstrar mais a qualidade do estrategista, do Comandante em Chefe, e focalizar seu espírito de pacificador, no monumento a OSÓRIO é, principalmente a ação guerreira que êle visa, o Comando imediato, a bravura e o heroísmo do combatente. (Figuras n.ºs 14 e 15)

É natural que justamente nos trabalhos de maior vulto, a escultura de BERNARDELLI demonstrasse mais claramente as suas tendências Neo-florentinas.

Sente-se pois, de maneira positiva, nos monumentos equestres que realizou, a grande influência dos escultores florentinos dos séculos XV-XVI.

No monumento a CAXIAS, percebe-se no Mestre o desejo de realizar uma obra de estilo clássico, no qual a sua grande preocupação é a imposição da serenidade, obtida pela harmonia e equilíbrio plástico. Não considerando a forma real, mas somente a espiritual pode-se dizer que no Monumento a Caxias, sente-se majestade semelhante ao de "Gattamelata" trabalho esplêndido, do incomparável DONATELLO, artista tomado como padrão pelos Neo-florentinos, por sua extraordinária vida, realismo e individualidade que



Fig. 15 — MONUMENTO AO DUQUE DE CAXIAS — Rio de Janeiro.

imprimia às suas figuras. No Monumento a OSORIO é o impressionante vigor de "Colleone" que entre nós se faz apreciar, quando a forte personalidade de VERROCCHIO, no seu culto pela energia, cria outro tipo padrão universal de monumento equestre, em magnífica estátua, esculpida também com intenso realismo e grande sentimento decorativo.

Desses mestres insignes da escultura mundial, BERNARDELLI compreendeu o espírito e interpretou seus monumentos com as formas que sua personalidade artística lhe determinavam.

MONUMENTO AO DUQUE DE CAXIAS

Por ocasião da sua inauguração, êste belo trabalho de BERNARDELLI encontrava-se bem colocado, no centro da magestosa praça do Largo do Machado; atualmente, foi transferido para outro local de maior importância urbanística, qual seja a posição em frente do Ministério da Guerra. (Figura n. 16).

Entretanto, êste novo ambiente, de massas arquitetônicas de grande vulto induziu a terceiros, alterações na linha original do Monumento.

Como esta tese é destinada a analisar a obra de BERNARDELLI, os comentários que se seguem se referem ao Monumento, êsse belo exemplo da escultura de uma época, situado no local e no ambiente imaginados pelo Mestre.

Existe, datada de 1885, na Galeria Irmãos Bernardelli, a maquete desse monumento, construído anos depois. Ainda nessa mesma Galeria é visto um estudo de CAXIAS montado, mas somente o tronco.

Não poderei mesmo estabelecer muitos comentários comparativos, entre o primeiro e o segundo aspecto, porquanto está ainda em construção a nova parte arquitetônica, que por ser muito mais

alta do que a primitiva, elevou excessivamente os belos baixos-relêvos laterais, de pequenas dimensões, os quais atualmente, nessa altura, não mais permitem uma observação aguda.

Era a parte arquitetônica do monumento em granito, composta por três degraus envolvendo o bloco central, que se achava encimado pela estátua do Marechal.

Notava-se a equivalência de alturas entre o grupo equestre em bronze e a cantaria do monumento.

Um baixo-relêvo, de cada lado, encaixado na pedra do bloco central, representa em um dêles a entrada de CAXIAS em Assunção, e o outro é a cena da batalha havida na ponte de Itororó, interpretados com grande movimento e emoção, tendendo o seu modelado mais para o realismo de técnica pictórica, porquanto a feitura é larga, sem grandes detalhes e com claros-escuros pronunciados na sua superfície.

A estátua do DUQUE DE CAXIAS está representada em atitude serena e seu modelado é de fina execução; sua proporção e seu equilíbrio são magníficos.

Como já ficou dito ao estudar a maquete desse monumento, o tipo equino representado é o da égua, na qual BERNARDELLI deu provas de ser profundo conhecedor de anatomia animal.

Desejo contar, para demonstrar a arte com que o Mestre sabia trabalhar em gesso, a particularidade de que essa escultura foi trabalhada diretamente nesse material, conforme relatou BERNARDELLI. (Figura n.º 17)

Disse-me êle que para poder fazer êsse trabalho no Rio, mandara buscar da Europa formadores especializados, que o dev eriam moldar em gesso. Entretanto, pela circunstância desses homens terem chegado justamente quando aquí grassava forte epidemia de febre amarela, e que logo vitimou diversos dêles, o grupo escultórico havia sido passado a gesso ainda em esbôço, pelo receio que

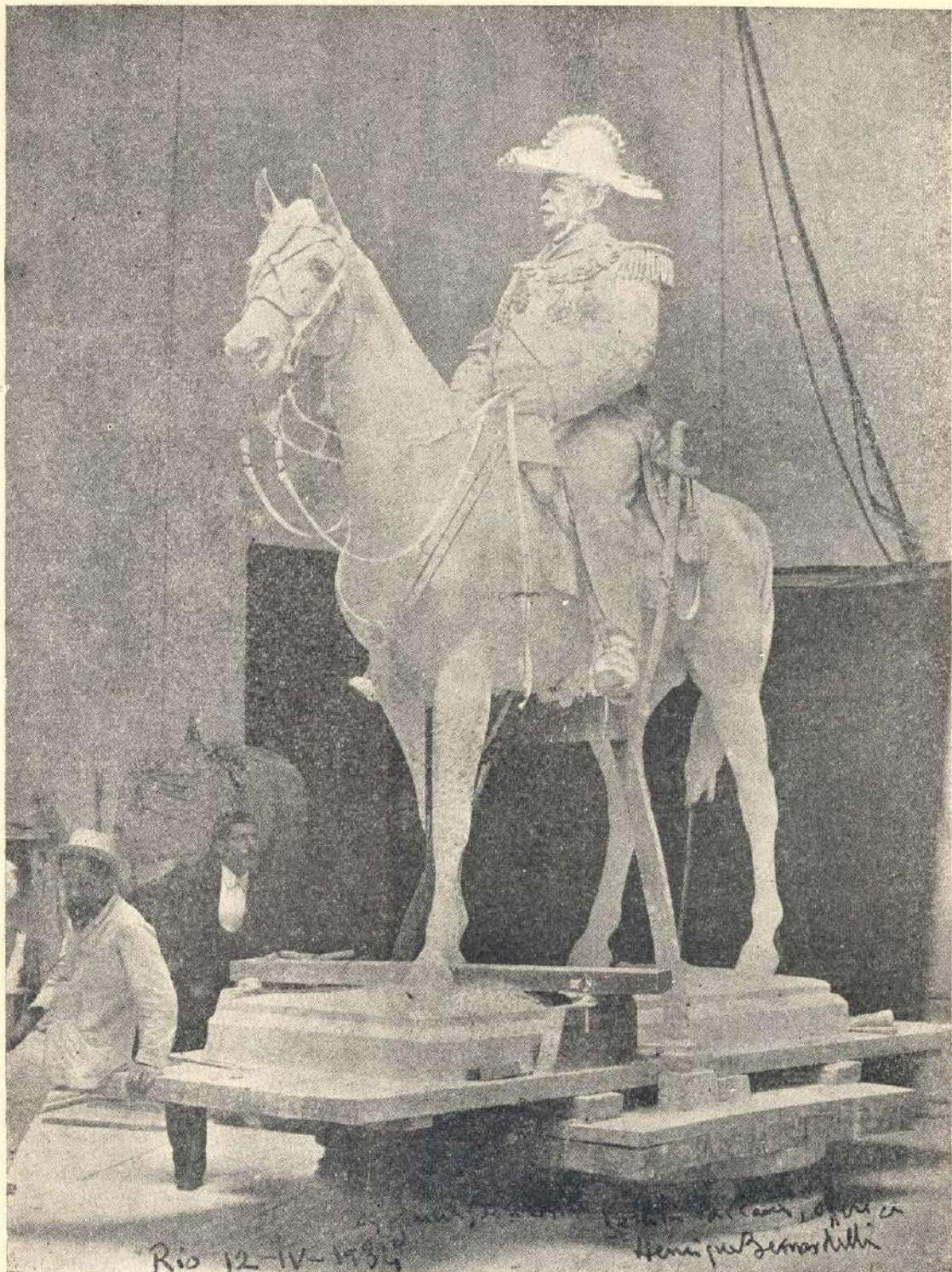


Fig. 17 — MONUMENTO AO DUQUE DE CA XIAS — Estatua em gesso. Ao lado, Rod. Bernar-
delli e um modelo.

tivera o Mestre desses estrangeiros pretenderem voltar a seus países de origem.

Será talvez esta a explicação do seu tão fino acabamento.

As interessantes grades que circundavam êsse Monumento, haviam sido desenhadas pelo próprio Mestre, como êle dizia, e nelas podia ser lido repetidamente o nome — CAXIAS — escrito de forma artística e variada, o titulo repetido separado por uma composição decorativa encimada pela corôa ducal.



Fig. 18 — Monumento ao General Osorio — Rio de Janeiro.

O braço do DUQUE DE CAXIAS foi também, por BERNARDELLI, esculpido para a fachada principal do Monumento.

MONUMENTO AO

GENERAL OSORIO

Esse belo Monumento, que se encontra na Praça 15 de Novembro, do Rio de Janeiro, apresenta as características já citadas, da obra monumental em RODOLPHO BERNARDELLI. (Figura n.º 18)

Três degraus em forma retangular circundam o bloco central do monumento

onde se vê um baixo-relêvo em cada lado, encimado pela figura de bronze do homenageado. Depois desse conjunto de degraus e do patamar descritos é vista uma grade de ferro e, também, novo patamar de granito com outros três degraus, que têm seus cantos cortados por facetas.

Observando-se a proporção do monumento, encontra-se que a altura do grupo de bronze é igual à do bloco central; olhando-se pela fachada principal, vai-se achar esta mesma medida duas vezes na largura do primeiro degrau, após o patamar — e na fachada lateral, igual a duas vezes o comprimento do segundo degrau após o citado patamar, ou seja no grupo de degraus pertencentes ao monumento propriamente dito.

Consideremos agora os três degraus que, elevando-se do solo, vão atingir o plano do citado patamar. O primeiro deles, que assenta no solo, tem de comprimento na fachada principal, três vezes a altura de todo o monumento contado a partir do patamar até o ponto mais alto da cabeça da figura; na fachada lateral, seu comprimento é o quádruplo dessa altura total.

Ainda, é interessante salientar que os três degraus do embasamento do monumento propriamente dito se encurvam convexamente, tanto na fachada principal, como na posterior, acompanhando o movimento da linha do bloco central. (Figura nº. 18.)

A figura do "General OSÓRIO", herói brasileiro, a quem BERNARDELLI se referia com vibrantes apreciações, está representada em um momento de ação e energia, como se estivesse comandando em plena batalha. (Figura nº. 19)

A emoção patriótica, a importância do momento, a violência do choque e o nervosismo próprio dos combates, estão nesse monumento esplendidamente sentidos, principalmente pela expressão que deu à cabeça do grande general.

Os belos baixos-relêvos, representando batalhas, são de efeito pictórico e modelados com liberdade de interpretação, apesar de

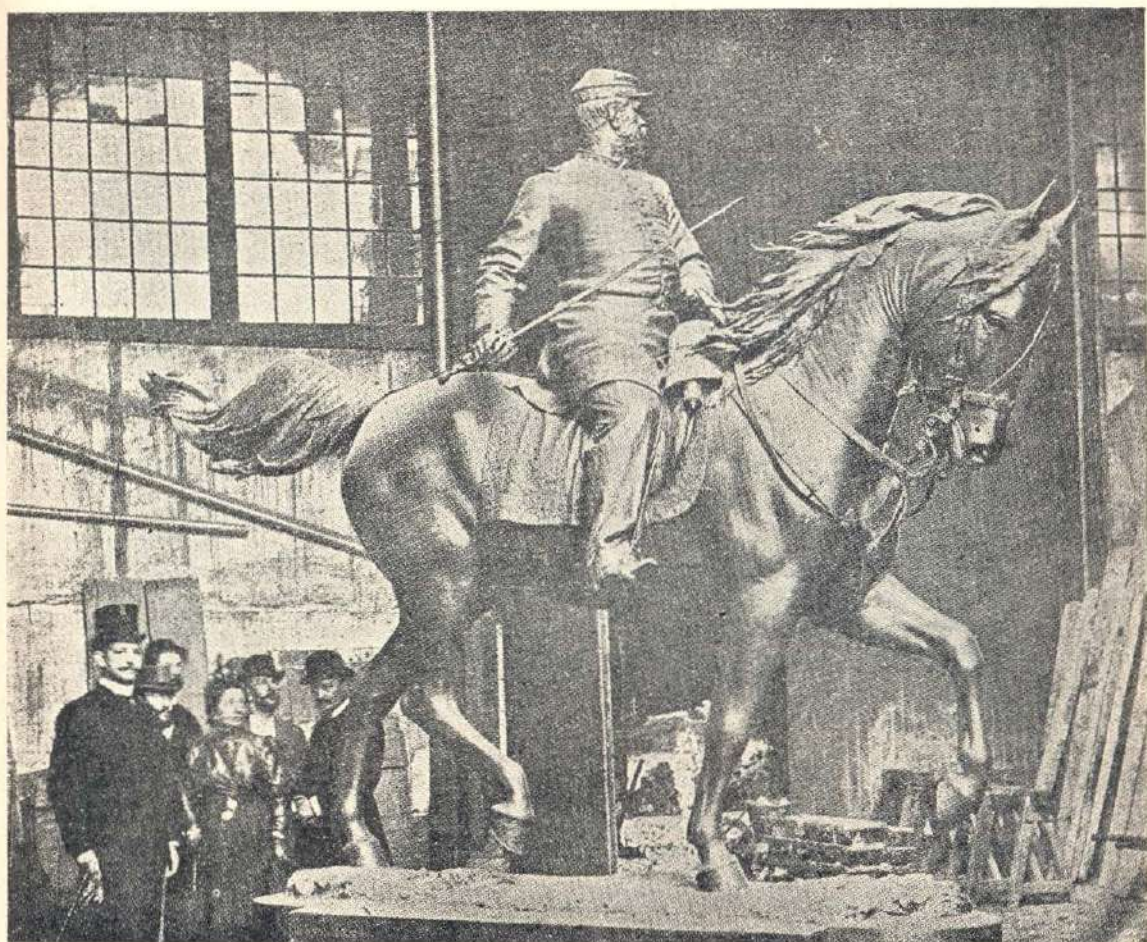


Fig. 19 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — (Fotografia da estatua ainda em barro.)

apresentarem detalhes de esmerado acabamento nos acessórios bélicos. (Figura nº. 20)

O cavalo esculpido, nesse grupo, mostra suas belas formas trabalhadas pelo artista, com perfeito conhecimento da sua anatomia, e o bonito efeito decorativo que procurou encontrar na posição da cauda do animal, na época em que foi inaugurado, não foi por muitos percebido, dando motivo a malévolas críticas.

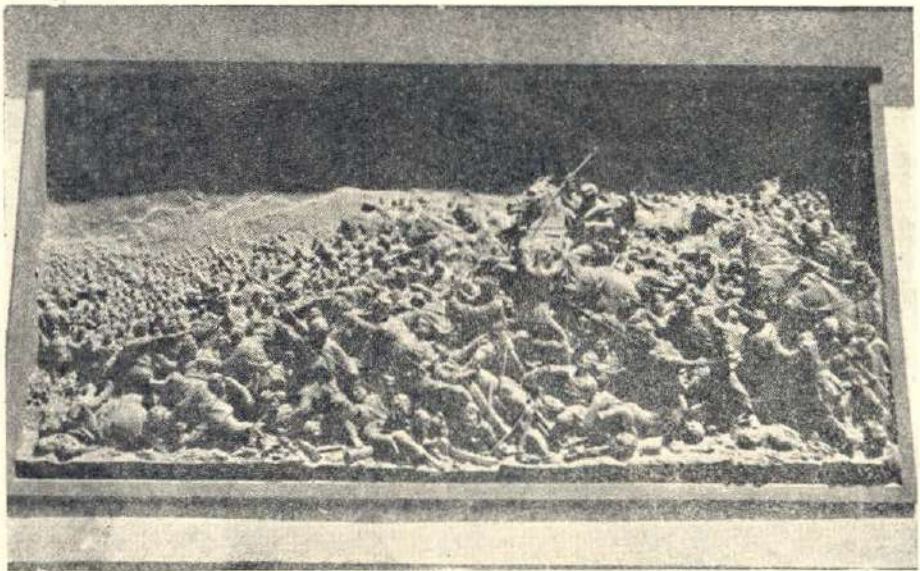


Fig. 20 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — Baixo-relevo em bronze

A grade de ferro que circunda o monumento, também desenhada e trabalhada pelo Mestre, deixa ver, entre motivos bélicos, representando balas e canhões, as simbólicas palmas que testemunham a Glória.

O granito do monumento, compreendendo o bloco central, até aos três degraus do seu embasamento, é rosado e polido, apresen-

tando zonas lavradas perto dos baixos-relêvos; os patamares e os três degraus de fora das grades são, entretanto, de outra qualidade de granito, rajado e comum. Tanto na fachada principal, quanto na posterior, são vistas corôas de louro sôbre o granito do bloco central, com inscrições de bronze dentro desse enquadramento e que dizem, na primeira: "A Osório o Povo 1894", e na segunda: "Nasceu a 10 de Maio de 1808, na Ex-Província do Rio Grande do Sul".

O patamar da parte interna da grade de ferro, tem perto de dois metros de largura, todo à volta, e do lado externo dessa grade, há outro patamar, também aproximadamente com a mesma medida, dando origem depois aos outros três degraus. Entre os dois patamares, há uma diferença de altura de 0,30 m.

Na base deste monumento, sôbre o patamar, como testemunho da boa amizade interamericana, podem ser vistas sôbre uma pedra de mármore, no centro, uma grande corôa de louros de bronze, em cuja fita envolvente se lê "La Republica Argentina a la memoria del General Osorio" que está ladeada por duas placas também de bronze e que dizem, uma: "La Asociacion Guerreros Del Paraguay de la Republica Argentina a la Memoria del Intrepido Mariscal Osorio 1894" e a outra: "La Republica O. del Uruguay al Mariscal Manuel Luis Osorio Campeon de la libertad Sud-Americana. Montevideo Noviembre 1894".

Em um degrau mais proximo ao bloco central do Monumento, existe outra placa de mármore, que diz: "Marechal Marquez de Herval — os Voluntarios da Patria" e uma corôa de louros, com a legenda "A Osorio a Marinha".

MONUMENTO A JOSÉ DE ALENCAR

O monumento desse escritor brasileiro, que procurou imprimir à sua obra grande sentido nacionalista, está colocado em uma praça do Rio de Janeiro, à qual êle deu o nome.

BERNARDELLI representa-o sentado, em atitude de elocubração, com o lapis e o papel nas mãos; no intuito de focalizar o intelectual, pende a cabeça da figura para a frente e dá ao corpo uma atitude propositadamente displicente. (Figura n.º 21)

Intencionalmente, o Mestre sacrifica a beleza da linha à realidade do momento interpretado — o do escritor absorvido pelo seu mundo interior.

Por essa sua atitude independente, mereceu o Mestre a crítica ferina do carioca.

A estátua em bronze tem, a contar de sua base, altura aproximadamente igual a duas vezes a parte arquitetônica do monumento em mármore incluindo os três degraus que lhe circundam a base, dos quais os dois primeiros são de granito.

Esta altura total do bronze é repetida duas vezes na cantaria: a primeira, na metade do bloco que tem a base quadrada e cujas arestas são interceptadas por facetas, que se destacam pelo deslocamento que tiveram, para a frente das primitivas arestas e a segunda, até atingir o solo.

Os degraus do monumento são paralelos às linhas das facetas do bloco central, que acompanham em suas quatro faces, sendo as concordâncias entre êles obtidos por arcos de círculos com a concavidade voltada para fóra. Essas partes curvas dos degraus vão, assim, promover uma concordância harmoniosa com o cilindro que constitui o coroamento da cantaria, onde se assenta o bronze, que também, como já vimos, tem sua base circular.



Fig. 21 — MONUMENTO A JOSÉ DE ALENCAR — Rio de Janeiro

Para destacar ainda uma vez o extraordinário equilíbrio de proporções no conjunto, friso que o terceiro degrau, acima do solo, tem de comprimento o duplo da altura do bronze.

Tanto nas partes quadrangulares, quanto nas facetas do monumento estão encaixados belíssimos medalhões e placas em baixos-relêvos de bronze, representando em expressivas cenas, de esplêndido modelado, trechos e figuras dos romances de JOSÉ DE ALENCAR: "Guarany", "O Sertanejo", "Iracema" e "O Gaucho", nas placas — e figurando nos medalhões: "Cecy", "Pery", "D. Alvaro" e "Iracema".

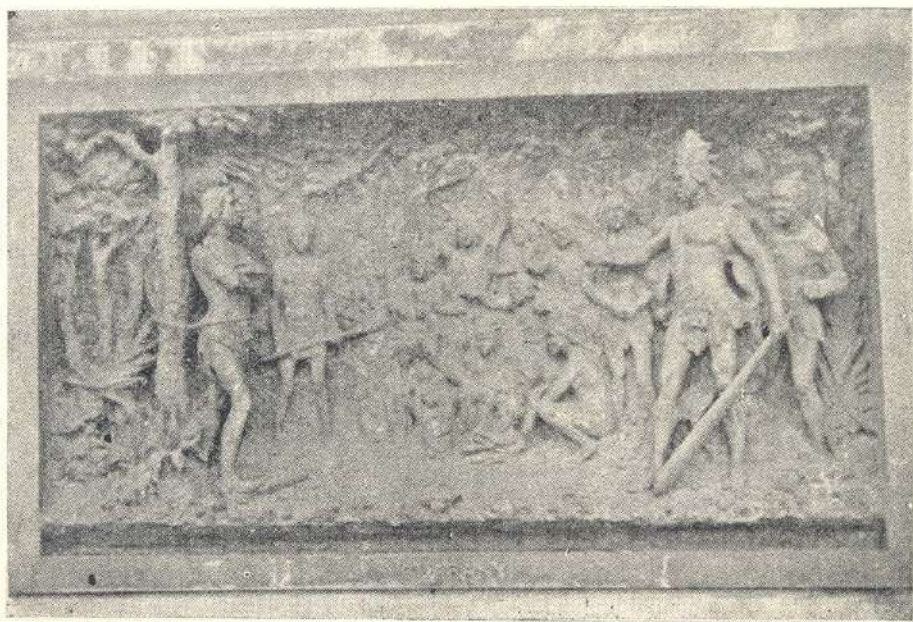


Fig. 23 — O GUARANY — Baixo-relevô em bronze do Monumento a José de Alencar

O baixo-relêvo de "O Guarany", era considerado pelo Mestre como o trabalho de sua autoria, de seu maior agrado nesse gênero. (Figura n.º 23.)

Este e os demais, apresentam as figuras com acentuado relêvo que lhes garante fortes sombras, dispostas em planos diferentes, su-



Fig. 24 — MONUMENTO A TEIXEIRA DE FREITAS — Rio de Janeiro.

gerindo profundidade e modeladas sem detalhes, em um verdadeiro impressionismo escultórico.

Os medalhões têm seus fundos concavos, embutidos no mármore do monumento e estão colocados nas facetas que cortaram os cantos do bloco central quadrangular. As placas em baixo-relêvo estão colocadas na superfície desse bloco, encontrando-se por conseguinte nas fachadas principal, posterior e laterais.

No monumento, na frente, se lê sómente "Alencar" e na fachada posterior "Poeta, Romancista, Dramaturgo, Jurisconsulto" e, ainda, a data 1898.

MONUMENTO A TEIXEIRA DE FREITAS

Colocado na Praça Paris, próximo ao Instituto

Histórico, este monumento guarda também a mesma altura aproximada entre a estátua em bronze e a parte da cantaria, disposta em zonas horizontais bem definidas, para lhe sugerir um volume mais forte.

O conjunto é simples e a parte escultural é magnífica de realismo na sua interpretação individual e modelado; representa o grande jurista envolto em sua beca. (Figura nº.24)

Conforme já tive ocasião de dizer, ao tratar da sua maquete, este trabalho era um dos que o Mestre mais considerava, como realização escultórica sua.

Tenho aqui o prazer de citar a respeitada opinião do grande escritor, que entre nós morreu, STEFAN ZWEIG, contada nas palavras do conhecido intelectual brasileiro, OSWALDO PAIXÃO.

Certa vez passava ocasionalmente o escritor brasileiro pelo local onde se acha o "Monumento a Teixeira de Freitas" quando vê, parado diante dele, STEFAN ZWEIG. Aproximando-se do ilustre amigo, OSWALDO PAIXÃO saúda-o cordialmente e indaga o que fazia por ali.

O célebre e viajado escritor estrangeiro, então emocionado, diz-lhe que já há algum tempo estava apreciando embevecido aquele monumento, cuja figura qualifica como "joia da escultura, uma perfeição".

MONUMENTO AO VISCONDE DE MAUÁ

Colocado no início da Avenida Rio Branco, este monumento compreende a figura desse ilustre brasileiro, em bronze, em atitude de quem se sabe impor, com o braço direito apoiado na cintura, o esquerdo segurando para traz a cartola, a perna esquerda avançando um pouco para a frente e o apoio do corpo sobre a perna direita.

A figura de MAUÁ repousa sôbre uma coluna, cujo sóco assenta sôbre um embasamento de forma estranha de meia cana em sua parte superior e que por sua vez se fixa sôbre um forte degrau, cujos cantos foram arredondados. A base desse degrau é quadrangular, bem como as demais partes descritas, que se foram desenvolvendo depois da coluna.

Como proporção, se observa que a altura do bronze tomada como referência será encontrada duas vezes na altura da coluna e mais outra vez até a parte superior do degrau que saiu do solo.

O tamanho da parte do embasamento, que vem apos o sóco da coluna, é igual a duas vezes a altura do bronze.

Na fachada principal é vista uma placa de bronze com a seguinte inscrição: "Ao Visconde de Mauá Homenagem do Club de Engenharia 1910".

MONUMENTO A CRISTIANO OTTONI

Este monumento, que se achava deante do prédio da Estrada de Ferro Central do Brasil, com a remodelação deste, passou a constituir parte integrante dêle, pois a estátua de OTTONI e a parte do monumento, rica em decoração, foram colocadas no canto principal do novo prédio da Central.

A estátua em bronze apresenta todas as características de uma obra de BERNARDELLI.

A figura tem extraordinária naturalidade e vida e está em atitude de quem vai solucionar algum problema. A mão direita segura um compasso entreaberto, enquanto a esquerda apanha um livro que parece ter sido tirado de uma banquetta cheia dêles, que existe atrás de OTTONI, o qual está representado vestindo sobrecasaca.

Nas faces do embasamento de granito lavrado, vêm-se a metade superior da roda do trem como motivo decorativo e nas arestas verticais do prisma quadrado da base, salientam-se em bronze, as partes superiores das chaminés da locomotiva, de onde sai volumosa fumaça, de rico e harmonioso efeito.

Fazendo o limite da parte do monumento antigo, com o revestimento em granito ouro velho polido, do novo prédio da Central, existe o festão de louros em bronze, que fez ainda parte do conjunto primitivo.

No Museu Histórico Nacional, são vistos os originais em gesso das estátuas de "Mauá" e "Teixeira de Freitas," bem como outras mais.

ESCULTURA TUMULAR

Coube à escultura tumular, em todas as épocas, e desde os tempos primitivos, sempre importante papel dentro da arte escultórica, servindo por isso de magnífico campo de estudo para a apreciação dos grandes artistas que o mundo tem apresentado.

Repetindo a frase de FLEXA RIBEIRO (34), quando diz que "em torno de cada coisa bella paira uma ansia de eternidade, e que luta contra a forma de destruição do tempo" pode-se acrescentar que, especialmente, na escultura tumular sentimos a verdade dessa frase, traduzida pelo talento do escultor.

Neste gênero de arte, o ambiente social da época e o seu sentimento religioso são de grande importância.

Artistas de todo o mundo, no começo do século XIX, ao produzirem escultura tumular, iam se inspirar nas composições dos

(34) — Flexa Ribeiro. *Narciso*, p. 57.

grandes mausoleus erguidos no século XVIII pelos escultores franceses, que lhes imprimiram forte estilo dramático.

Apresentam êsses túmulos, de um modo geral, um fundo em forma de alta pirâmide que representa a Eternidade, em frente da qual cenas quasi teatrais se desenrolam, entre personagens simbólicos, outras representando o morto ou pessoa de sua família, e ainda animais, como o leão, aguia, cordeiro, etc., sintetizando no seu simbolismo, as grandes qualidades de espírito da pessoa pranteada.

Nessas composições, deve-se destacar também entre os personagens representados, os anjos, o espectro da morte e as figuras enlutadas, que choram ou disputam a posse do morto em frente ao seu esquife, com gestos ou atitudes dramáticas.

Ao findar o século XVIII êsses altos e espetaculares mausoleus que eram, geralmente, em marmore e muitas vezes policromados, pouco a pouco vão diminuindo em tamanho, vendo-se comumente o morto representado não mais por sua estátua, mas pelo seu busto, sôbre uma base, na qual o grande número das figuras simbólicas havia também desaparecido.

O século XIX, enterrando comumente os mortos nos cemitérios e não mais em igrejas e catedrais, ou cemitérios particulares, como antes se fazia, simplifica ainda mais o caminho já demarcado pelos escultores que trabalhavam em fins do século anterior, guardando, entretanto, ainda o gosto pela realização de altos monumentos tumulares.

Principalmente as figuras chorosas, além de umas poucas simbólicas, e as esculpidas em forte relevo, como se estivessem encaixadas em um nicho, são usadas nessa época; a representação do morto é mais comumente usada em um busto seu ou baixo-relêvo, como um medalhão.

Na sua época, terá sido BERNARDELLI no Rio de Janeiro e mesmo talvez no Brasil, o escultor que maior número de túmulos

ergueu, os quais atestam as suas belas qualidades, como artista.

O Cemitério da Consolação, em S. Paulo guarda o Mausoleu de CAMPOS SALLES, um dos maiores trabalhos que neste gênero BERNARDELLI executou.

Os Museus do Rio, São Paulo e Juiz de Fora, apresentam considerável quantidade de maquetes, executadas na maioria por BERNARDELLI.

Pode-se observar nesse conjunto, que as executadas nos seus primeiros anos de artista têm uma composição arquitetônica bastante alta, que vai diminuindo de proporção para os últimos anos, onde mostra a forma da sepultura revestida como o embasamento para a estátua que a encima.

Nas maquetes expostas, aprecia-se a variada composição das mesmas, onde muitas vezes a imaginação se detem, na representação de figuras alegóricas.

No Museu Nacional de Belas Artes vêm-se, entre muitas, as maquetes dos túmulos que executou para diversas famílias, entre elas as de "Araripe", "Frontin" e de "Nina Ribeiro", cujo mausoleu foi o último trabalho executado por BERNARDELLI, terminando a estátua do Cristo que o orna, dias antes da sua morte.

Em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, a maquete "Psiu", representa o "Espetro da Morte" sentado sobre os livros, envolto por um manto que ao lhe cobrir o crânio se acha preso por uma corôa de rosas, para embelezá-lo. Uma das mãos segura a foice e a outra, com o braço estendido para a frente, chama a todos, demonstrando assim sua supremacia sobre a Ciência. (Figura n. 25).

Esta maquete, dizia BERNARDELLI, seria o trabalho que haveria de figurar em seu túmulo.

A dramaticidade dessa maquete deixa lembrar vestígios do espírito francês do século XVIII, no seu prazer de representar a Morte, sobre os mausoléus.



Celita Vaccari
1949

Fig. 25 — PSIU... — Desenho da maquete

Na Galeria Irmãos Bernardelli estão expostas duas maquetes e no Instituto Histórico, o estudo feito por BERNARDELLI, metade do natural, para o túmulo dos Imperadores, que são vistos deitados sobre o mausoléu, e cobertos até à cintura pelo manto real, que lhes molda as formas.

Este estudo foi enviado à França para permitir o desbaste do bloco de mármore, que seria trabalhado pelo Mestre no Brasil.

Deveria êste trabalho trazer-lhe cruel desespero, porquanto alguém, ultrapassando seus direitos, alterou o modelo esculpido por BERNARDELLI.

Lembro-me, ainda, da sua expressão indignada, quando ao fato se referia, dizendo "Alteraram minha obra"!

Mal suspeitaria BERNARDELLI que outras mais, após sua morte, teriam o mesmo destino...

Para o túmulo de AFFONSO PENNA são vistas, na Galeria Irmãos Bernardelli, duas maquetes com ligeiras diferenças entre si, e bastante diversas do projeto definitivo que executou.

Uma dessas maquetes está feita com a parte da cabeceira bastante alta, onde se vê o esquife coberto em parte pela bandeira nacional e mais à frente o busto desse ilustre brasileiro. Nas extremidades dessa parte arquitetônica existem, de cada lado, figuras como cariatides e que, por sua vez, ladeiam a cadeira vazia que se vê no plano da frente e pouco acima do embasamento.

A outra maquete não tem as duas cariatides e no esquife, que também se acha em uma das extremidades coberto pela bandeira nacional, são vistas as armas da República, em posição acima da cabeça do busto de AFFONSO PENNA. A cadeira presidencial que aparece também nessa maquete, tem sobre ela um panejamento.

No embasamento do mausoléu, foi talhada uma cruz.

Principalmente no Cemitério de São João Batista, no Rio de Janeiro, existe a maioria de túmulos feitos por BERNARDELLI e dos



Fig. n. 26 — ANJO — Estatua em marmore do Tumulo do Visconde de Araguaya

quais citarei alguns: o da *Familia do Visconde de Araguaya* — existente na Quadra 40 — 1F, cujo trabalho escultórico foi feito ainda em Roma, em 1883., (Figura n. 26)



Fig. 27 — TUMULO DA FAMILIA DO VISCONDE DE ARAGUAYA — Rio de Janeiro.

Esse trabalho é bem do tipo de transição, quando nos túmulos do século XIX iam os escultores buscar inspiração, naqueles realizados no século XVIII. (Figura n. 27).

Sobre um embasamento de granito ergue-se a parte arquitetônica de mármore, que atinge considerável altura, a sua forma vai artisticamente diminuindo de volume à medida que se aproxima da parte superior, ganhando assim uma linha aproximada à de uma pirâmide de base quadrada.

Na frente do túmulo, sobre o embasamento de mármore, sentado está um anjo, menino, de modelado perfeito e linda expressão triste, segurando uma lira cujas cor-

das se acham cobertas por um pano que, em sinal de luto, a envolveu.

Na composição arquitetônica, que tem a forma de um marco, vê-se uma parte côncava bastante profunda e que se origina de um oval. Sobre essa excavação está o perfil em bronze do VISCONDE DE ARAGUAYA, que tem uma palma como decoração.

Terminando o conjunto, na parte superior do marco, existe uma ânfora de bronze, coberta por um pano, onde se destaca, como se fôra um bordado, o braço do VISCONDE.

Ainda na mesma Quadra 40 encontra-se, com linha semelhante do túmulo do VISCONDE DE ARAGUAYA, o de *Augusto Severo*, onde se vê em bem modelado medalhão de bronze do grande brasileiro, a assinatura do escultor. Em uma placa de bronze existente na base, bem como em outra decoração, também em bronze, aí colocada, a assinatura de BERNARDELLI não é vista e o modelado é diferente do seu. di Acreto pelo exposto que elas foram colocadas posteriormente a execução do mausoléu, ou o que me parece mais acertado, BERNARDELLI — no túmulo de AUGUSTO SEVERO — só fez o medalhão do retrato.

Ainda ganhando elevada altura, mas em outra forma diferente ha o túmulo de *Castro Peixoto Filho*, na Aléa 8 — Quadro do Jardim 2 — sepultura n.º 6 332.

Esse mausoléu em forração de mármore branco, tem sôbre o embasamento três degraus que terminam no patamar sôbre o qual repousa o esquife, ao qual serve de fundo uma parede vertical terminada em ponta e ladeada por duas pilastras que suportam ânforas cobertas por panejamentos.

Engastado no meio da parede do fundo, e a certa altura sôbre o esquife que é de mármore bardilho escuro, existe um consolo que sustenta o busto em bronze do falecido.

A composição é completada lateralmente por duas jardineiras que terminam nas pilastras, seguindo-lhes o alinhamento e enquadrando os degraus e com tochas invertidas com o fogo na parte inferior, como decoração.

Essas jardineiras são decoradas em suas cabeceiras com dois relêvos que apresentam os símbolos associados ao "Tempo", isto é, a ampulheta circundada por duas asas, formando um simbolismo sugestivo.

Na Quadra 40, sepultura 3 211, está o belo túmulo de *Mercedes*, que representa, em mármore, um anjo em forma de mulher caído sobre flores. Em uma das pedras da forração pode-se ler que o projeto é de RODOLPHO BERNARDELLI, mas que foi esculpido por CORRÊA LIMA, em 1909, em Paris.

No túmulo da *Família Alcides de Modesto Leal* — na Aléa 8 — sepultura n.º 6 314, está outro belo trabalho de BERNARDELLI, representando a figura, em bronze, de uma mulher coberta por um manto e debruçada em atitude dolorida, sobre flores também em bronze. Esse conjunto escultórico está colocado sobre o esquife de mármore claro, o qual por sua vez repousa sobre o embasamento, também em mármore.

Devem ser destacadas quatro encantadoras floreiras que completam a composição do conjunto. Essas floreiras, em forma de pombas estilizadas, de mármore, saem dos quatro cantos do sarcófago sobre o plano superior do embasamento, ligando as arestas do esquife às do embasamento.

No Quadro 24, lado esquerdo, jazigo n.º 6 934 A, está o bonito túmulo do grande escritor *José de Alencar e sua Senhora*, interpretado por BERNARDELLI da seguinte maneira:

Sobre o embasamento repousam lado a lado os dois esquifes, dos quais somente uma parte é visível, pois o restante fica oculto pelo motivo central da composição, que é constituído por um grosso livro de mármore, aberto para o visitante, em posição vertical. Nas duas páginas visíveis estão colocados os medalhões em bronze do grande escritor e de sua esposa, centrados sobre os respectivos sarcófagos. Entre os dois esquifes, projetando-se sobre o centro do livro aberto, encontra-se uma cruz de mármore de composição original e singelamente emotiva, pois tem a forma de um tronco, cujas raízes mergulham nos sarcófagos, fusão simbólica e que se sublima no braço horizontal da cruz, falquejado, que se apoia sobre o tópo do livro.

Todo êsse conjunto é de mármore, existindo entretanto aplicadas sobre o cruzamento dos dois braços da cruz um apanhado de flores de bronze.

A composição é completada por duas figuras de mulher, em tamanho natural, de pé, ladeando os dois sarcófagos e encostadas às bordas do livro. Ambas estão em atitude triste, de cabeça baixa, e inteiramente cobertas por um panejamento de crepe.

No túmulo de *Affonso Penna*, na rua principal à esquerda, são vistas quatro colunas de mármore, que sustêm um vitral representando a bandeira brasileira e que, deixando atravessar o sol, vai colorir com as cores nacionais o busto em mármore de "Affonso Penna" colocado na cabeceira.

E curioso salientar que, nesse mausoléu, desaparece a representação de sarcófago, sendo substituído por uma lápide sôbre a qual, arrasada pela dor, se debruça uma figura de mulher, simbolizando a "Nação" também em mármore.

Posteriormente, têm sido colocadas placas de bronze em homenagem ao ilustre brasileiro.

Para a *Família Arthur Araripe*, BERNARDELLI realizou um bellissimo túmulo, colocado na Quadra do Jardim n.º 1, e cuja descrição é a seguinte: um "Cristo" em bronze, sereno e majestoso, desce as escadas de mármore de um templo do qual se vêem três altas colunas coríntias e um fragmento do entablamento. A figura de "Cristo" está representada em tamanho natural e pesado manto o envolve, seguro no peito sobre o coração, pela mão esquerda; o braço direito estende-se para a frente horizontalmente e sua mão tem um gesto de saudação. (Figura n. 28)

Também no Jardim n.º 1, sepultura n.º 5 210, está o belo e emocionante túmulo de *Olavo Bilac*, nosso grande poeta, e que fica justamente à direita do mausoléu da "Família Araripe."

O embasamento da sepultura tem a parte superior como jardim, onde no centro repousa fechado enorme livro cortado em um

só bloco de mármore. Na cabeceira do túmulo, na frente desse livro, está a base de uma coluna, cujo fuste foi partido. Sobre o livro na capa, está escrito o nome de Bilac e — “Tarde” —.

Aos túmulos referidos, os quais fui descrevendo em uma evolução normal para os tempos modernos, acrescentarei agora os de feição mais típica da época atual, e que são os seguintes, embora alguns sejam anteriores cronologicamente.

O de *Orville Adalbert Derby*, na Quadra 41, jazigo n.º 10 F é dos mais estranhos e interessantes monumentos funerários feitos por BERNARDELLI. Representa êle uma figura do tamanho natural, em mármore branco, completamente coberta por um manto que lhe oculta também as feições. Está interpretada de acordo com uma estilização primitiva, de planos sumários, e seu modelado é o de um apicoado rústico. Na altura do peito dessa figura, como se o segurasse, está o medalhão do geólogo, trabalhado em fino modelado. É datado de 1915.

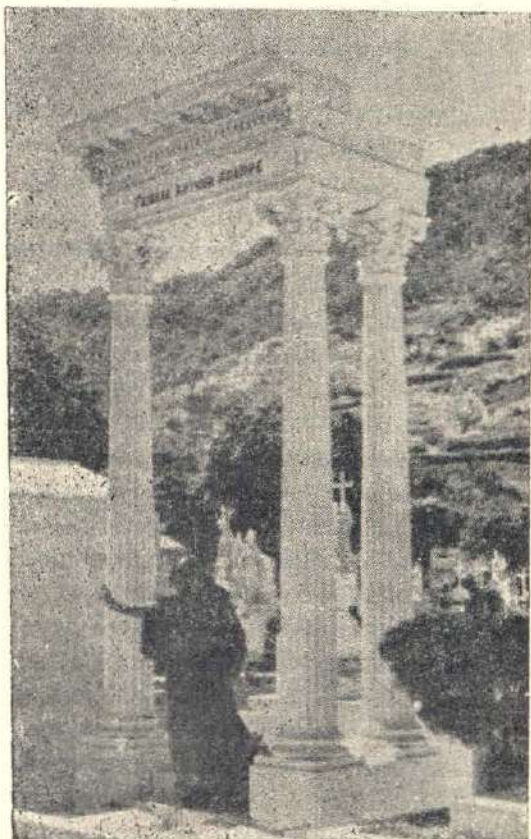


Fig. 28 — TUMULO DA FAMILIA ARTHUR ARARIPE — Rio de Janeiro.

(Figura n. 29)

Sabe-se que DERBY foi um dos maiores geólogos que estudaram a formação da terra brasileira. A concepção de BERNARDELLI executada com rara felicidade, é de que a figura levemente indicada e ao mesmo tempo pujante e rústica, como demonstra seu acabamento, simboliza a "Terra", rochosa, áspera, bravia, mas que na sua sensibilidade primitiva acolhe em seu coração a imagem do grande desbravador que a ela tanto se dedicou.

Para a *Familia Paulo de Frontin*, fez BERNARDELLI seu penúltimo túmulo; está ele colocado no Quadro 6, terreno 271 F. É um belo mausoléu, trabalhadas as partes arquitetônicas em granito de Petrópolis polido, e a parte escultórica em mármore branco também nacional. Sob o arco que se levanta na cabeceira do mausoléu, está em tamanho natural, finamente trabalhada em mármore a estátua de "Nossa Senhora das Graças" que tem, estendendo-se em sua frente, um caminho de rosas entre as pedras tumulares, também de mármore branco. Na frente do mausoléu está larga floreira que tem



Fig. 29 — TUMULO DE ORVILLE ADALBERT DERBY — Rio de Janeiro.

o formato de um panejamento apanhado em suas extremidades, e que é de mármore, destacando-se bastante do fundo cinzento do revestimento de granito de Petropolis.

À *Família Nina Ribeiro*, coube pertencer o último trabalho do grande mestre brasileiro: é o túmulo colocado na Quadra 8, n.º 1 064.

O túmulo é revestido completamente de granito negro e polido da Tijuca, sendo a lápide que o encimava, abaulada para sugerir o formato da Terra. Fazendo contraste de cor esta lápide suporta uma cruz de granito vermelho de Itú, também polido e que lhe acompanha a curvatura da superfície. Sobre o centro da cruz ergue-se em bronze, com os braços estendidos para baixo e apontando para o sólo, uma figura de "Cristo," com expressão resignada e transfigurada a um tempo, elevando os olhos para o céu, o que faz pensar no versículo "Seja feita a Vossa Vontade".

(Figura n. 30)

O medalhão, também em bronze, que se acha colocado no embasamento, segundo o projeto do Mestre, já não foi por êle realizado, pois a morte o levou dias depois de ter assinado essa estátua do Cristo,



Fig. 30 — CRISTO — Estatua em bronze do Túmulo de Nina Ribeiro — Rio de Janeiro.

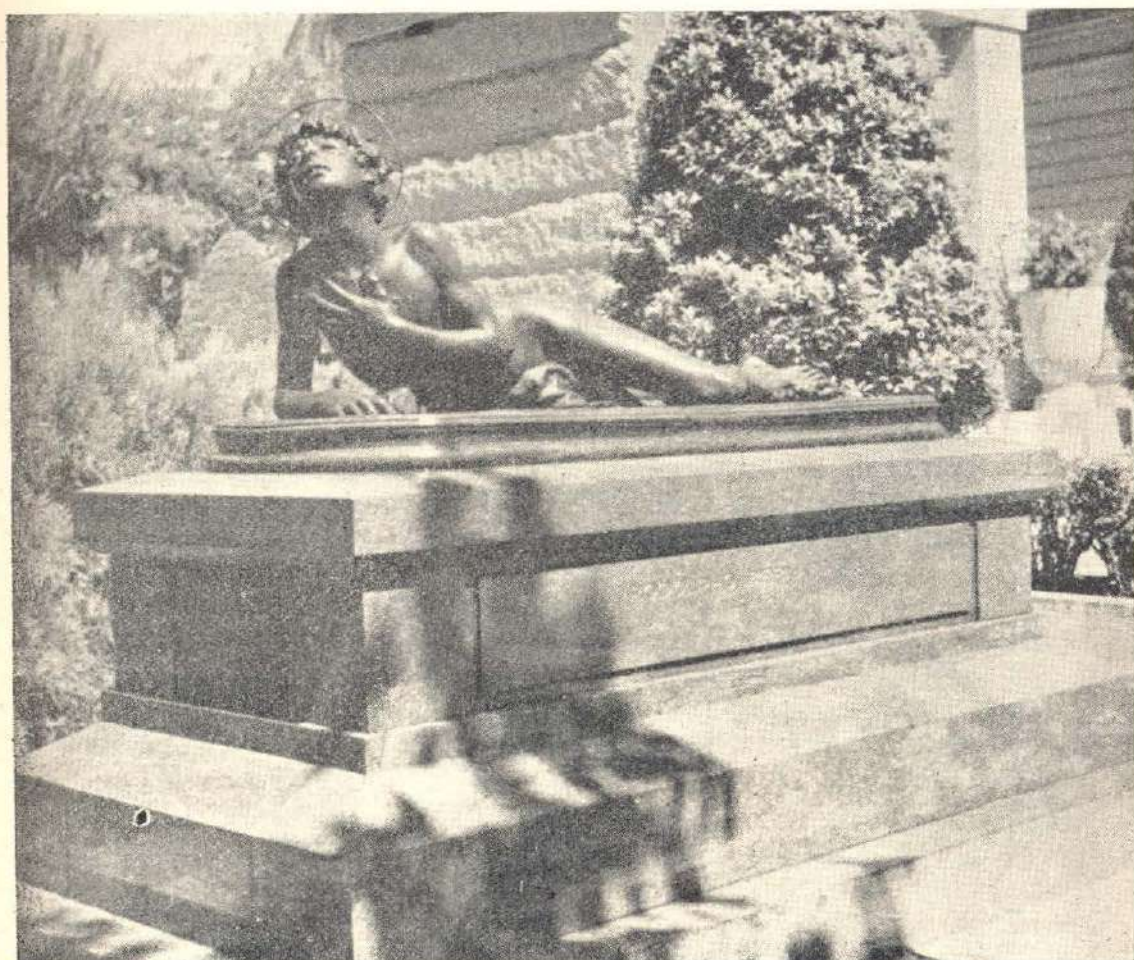


Fig. 31 — TUMULO DOS BERNARDELLI — Rio de Janeiro

a quem sómente terá confiado as dores atrozes que sentia, já ao terminá-lo.

O retrato de NINA RIBEIRO, completando o túmulo, reuniu assim o trabalho de outro grande Mestre, CORRÊA LIMA.

Terminarei a relação indicando o túmulo dos *Bernardelli*, na Rua Principal n.º 10 E, onde se vê em bronze a magnífica estátua do "Sto. Estevam", feito em Roma em 1879. (Figura n. 31)

A parte arquitetônica do mausoléu, que serve de embasamento à estátua foi projetada por CORRÊA LIMA e está cortada em granito Ouro Velho, lustrado. Na fachada principal está escrito sobre o granito — "RODOLPHO BERNARDELLI — ESCULTOR — 1852-1931". Nas cabeceiras estão as inscrições de — "OSCAR BERNARDELLI — ARTISTA — 1826-1886" e a de "HENRIQUE BERNARDELLI — PINTOR — 1857-1936".

Se lembrarmos que sómente a Morte separou os dois irmãos BERNARDELLI, exemplos reais da amizade fraternal, acharemos estranha a coincidência de ter RODOLPHO falecido em 7 de Abril e HENRIQUE, no dia 5 do mesmo mês.

CAPITULO VI

MESTRE DE ESCULTURA E DIRETOR DA ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES

Regressando da Europa, BERNARDELLI assume na Academia de Belas Artes a direção da aula de Estatuária, como seu professor.

Com a queda do Império, o Mestre testemunha seu amor às Belas Artes, apresentando importantíssima reforma do ensino artístico para o qual fôra solicitado, conforme documento existente no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, referido no códice ali conservado e intitulado "Historico da Academia de Bellas Artes — 1816-1845" e depois, por gratidão e amizade à Família Imperial, deixa a aula de estatuária, em gesto de solidariedade aos ex-monarcas.

Diz o supra citado documento histórico, na sua convocação aos professores, sob o título 1889 — Reforma da Academia — República.

Em officio de 30 de Novembro de 1889 communicou-se a Secretaria do Estado e Negocios Internos a nomeação dos cidadãos artistas Leopoldo Americo Miguez, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo,

Alfredo Bevilaqua para fazerem parte da Comissão composta também do cidadão Sr. José Rodrigues Barboza afim de elaborarem um projeto de reforma da Academia de Bellas Artes e Conservatorio de Musica — 5.º Sécção da Academia com audiencia do respectivo Director. E. Gomes Moreira Maia.

A Comissão dividiu-se sendo encarregados da reforma do ensino de pintura, escultura, gravura e arquitetura, os artista Rod. Bernardelli e Rodolpho Amoedo. Da reforma do ensino da parte musical foram encarregados os Srs. José Rodrigues Barbosa e Leopoldo Americo Miguez (artista). Sendo dispensado da Comissão o cidadão José Rod. Barbosa, substitui-o o Diretor da Academia E. Gomes Moreira Maia'.

Essa reforma apresentada é a que ficou consubstanciada nos estatutos para a Escola Nacional de Belas Artes, aprovados pelo Decreto n.º 893, de 8 de novembro de 1890.

Verifica-se pela mesma que foi dado ao ensino das Belas Artes um cunho eminentemente prático, modificando-se assim a orientação que vinha sendo seguida.

Em síntese, a situação era a seguinte: nos albores da República, ainda a Academia das Belas Artes era regida pela *Reforma Pedreira*, assim denominada por haver sido promulgada por decreto n.º 1603, de 14 de maio de 1855, pelo Ministro do Império, LUIZ PEDREIRA DO COUTO FERAZ, usando a autorização para reformar a Academia, existente no decreto n.º 805, de 23 de setembro de 1854.

A análise dessa reforma encontra-se penetrantemente realizada por MORALES DE LOS RIOS FILHO (35). Esta reforma, sofreu com o correr do tempo, algumas modificações que entretanto não afetaram basicamente a sua estrutura a não ser a da criação da ca-

(35) — Morales de Los Rios Filho *O Ensino Artístico, subsidio para a sua historia, um capitulo: 1816 — 1889. p. 225.*

deira de xilografia em substituição à de gravura de medalhas pedras preciosas, por decreto n.º 8802, de 16 de dezembro de 1882 e expedido em virtude da lei n.º 3 141, de 30 de outubro do mesmo ano.

Tal foi a situação encontrada por BERNARDELLI na sua volta da Europa.

Imbuído das idéias novas que ali haurira, ficou profundamente impressionado e decepcionado com a circunstância de ainda o ensino artístico admitir, por exemplo, em uma época dominada pelo realismo, a cópia de estampas, como tive a oportunidade de ouvi-lo rememorar, fato êsse aliás também salientado por MORALES DE LOS RIOS FILHO⁽³⁶⁾.

A reforma BERNARDELLI, que é a de BENJAMIN CONSTANT, corrige êste estado de coisas, estabelecendo uma seriação adequada e moderna para a época, cujos preceitos gerais perduram durante um quarto de século.

É criado o Conselho Superior de Belas Artes, destinado a deliberar sob a presidência do Ministro da Instrução Pública, sôbre todas as altas questões de Belas Artes, correlativas ao ensino da Escola, sôbre reformas do ensino artístico, sua propagação e aperfeiçoamento e outras questões vitais para o desenvolvimento das Belas Artes (Título III, artigos 12 e 15 dos Estatutos referidos).

O título X, refere-se à instrução dos cursos livres, que aumentaram consideravelmente a vitalidade da Escola.

Contou-me BERNARDELLI que, deixando então de comparecer à Escola Nacional de Belas Artes, é chamado pelo Ministro BENJAMIN CONSTANT, que estranhou sua atitude de não comparecimento às aulas da Escola, bem como o pedido de demissão por abandono de emprego, solicitado pelo Diretor desse estabelecimento, para o Mestre.

Arguido, BERNARDELLI explica a BENJAMIN CONSTANT os motivos íntimos que o haviam levado a proceder dessa maneira.

36) — *opc.*, *cit.* p. 226,

Mais uma vez, como já lhe perguntara o Imperador D. PEDRO II, o artista ouve de BEJAMIN CONSTANT, a mesma frase: "Bernardelli, qual a sua nacionalidade?" e continuando "Na hora em que o Brasil precisa da sua colaboração, o senhor se recusa a servi-lo, justamente no momento em que o Governo espera que execute o seu plano de reforma?"

Depressa o Ministro ouve do Mestre a resposta:

"Só tenho uma Pátria, o Brasil!"

E, demonstrando o seu amor ao País e às Belas Artes, aceita o cargo de Diretor da Academia Nacional de Belas Artes, que lhe lhe impunha Benjamin Constant, cargo êsse que ocupa durante longos anos.

Pouco depois de sua nomeação como Diretor, volta BERNARDELLI como professor da aula de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes.

Existem no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, os originaes dessas nomeações, que transcrevo:

"O Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação — resolve nomear Rodolpho Bernardelli para o logar de Director da Escola Nacional de Bellas Artes, com os vencimentos que lhe competem.

Palacio do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil em quatorze de Novembro de Mil oitocentos e noventa, Segundo da Republica.

MAMOEL DEODORO DA FONSECA

Benjamin Constant Botelho de Mag.as"

"O Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação resolve nomear Rodolpho Bernardelli para o logar de Professor de escultura da Escola Nacional de Bellas Artes.

Palacio do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil, em trinta de Dezembro de mil oitocentos e noventa, segundo da Republica.

MANOEL DEDDORO DA FONSECA

Benjamin Constant Botelho de Magas?

Ainda nos documentos do arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, pode-se ler no códice que trata do "Historico da Academia — 1816-1845" mas que apesar do limite da data no título, vai muito além, o seguinte trecho: "1890 — Por decreto n.º 983 de 8 de Novembro, foi reformado o ensino da Academia de Bellas Artes. Em complemento immediato dessa reforma foi aposentado no cargo de Director da Academia por decreto de 14 de Novembro o Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia..."

Em 1893 é promulgado o Regimento das Exposições Gerais das Belas Artes, expedido aos 20 de julho daquele ano, por FERNANDO LOBO. Ainda é evidentemente elaborada sob a orientação de BERNARDELLI, em colaboração com o Conselho Superior que instituiu.

Em 1901, já no Governo CAMPOS SALLES, é aprovado novo Regulamento para a Escola Nacional de Belas Artes, por decreto n.º 3 987, de 13 de abril de 1901, expedido por EPITÁCIO PESSOA. Este Regulamento amplia consideravelmente os estatutos de 1890, descedendo a outros detalhes; basta ver que se subdivide em 248 artigos, excluidas as disposições transitórias, contra 80 daquele.

Como exemplo citarei as disposições regulamentando o concurso para professores que se estende do artigo 46 ao artigo 96 e os concursos para pensionistas que não são cogitados nos Estatutos de 1890. Estes exemplos são colhidos pelo interesse que apresentam, havendo entretanto muito mais que poderiam ter sido também analisados, o que me dispensei de fazer para não me alongar por demais, nesta tese.

A reforma de RIVADAVIA CORRÊA obrigou a expedição de novo Regulamento, aprovado por decreto n.º 8-964, de 14 de setembro de 1911.

As modificações são principalmente no alongamento dos cursos especializados que passam a ser de 3 anos em vez de 2 depois do Curso Geral que continúa a ser de 3 anos.

A última obra administrativa de BERNARDELLI, com reflexo na legislação parece ser o *Regimento das Disposições Gerais de Belas Artes*, aprovado em Sessão de 5 de agosto de 1912, pelo Conselho Superior de Belas Artes, cuja criação é obra de BERNARDELLI e ao qual sempre prestigiou da maneira mais absoluta. Deixo de comparar detalhadamente êsses Regimentos por não me parecerem enquadrar-se dentro dos limites da presente tese.

Já o novo Regulamento aprovado pelo decreto n.º 11 749, de 13 de outubro de 1915, não é mais obra de BERNARDELLI, razão por que me dispenso de comentá-lo.

Tanto na sua atuação como Diretor da Escola, quanto como professor de escultura, executa BERNARDELLI uma obra notável para o desenvolvimento do ensino artístico e das Belas Artes, no País.

Dentre os muitos discípulos que preparou, tanto no seu atelier particular, quanto como professor da aula de escultura da Escola Nacional de Belas Artes, destacarei em menção especial, JOSÉ OCTAVIO CORRÊA LIMA, como o seu mais ilustre discípulo, e que com BERNARDELLI estudou nessa Escola.

Como êle, CORREA LIMA é autor também de numerosos e belos monumentos, tendo sido durante muitos anos Diretor e Professor da aula de escultura da Escola Nacional de Belas Artes, onde fui sua aluna e a quem dedico, também com respeito, amizade e admiração, esta minha tese.

A remodelação do ensino na Escola Nacional de Belas Artes a criação do Conselho Superior de Belas Artes, além de numerosos

discípulos a quem ensina com dedicação e que formam hoje uma grande falange na escultura nacional, bem como a luta árdua que trava pela construção do novo edifício da Academia Nacional de Belas Artes, no prédio atual onde funciona, hoje a Escola Nacional de Belas Artes, representam mais outro monumento que BERNARDELLI levantou no Brasil.

Servindo durante mais de 25 anos, com toda dedicação às Artes e ao Brasil, em 1915, BERNARDELLI, que já havia deixado o professorado da aula de escultura, pede sua aposentadoria, fazendo por essa ocasião declarações à Imprensa.

No arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, existe o documento que transcrevo:

“O Ministro de Estado e Negocios da Fazenda, em nome do Presidente da Republica.

Declara que a Rodolpho Bernardelli aposentado por decreto de nove de Fevereiro ultimo, nos termos do art. 121 da Lei n.º 2924, de 5 de Janeiro de 1915, no lugar de diretor da Escola Nacional de Bellas Artes compete a quantia annual de seis contos cento e oitenta e nove mil e trezentos e trinta e trez reis (6:189\$333) sendo: 6:000\$000 de ordenado e 189\$333 de gratificação, visto contar vinte e seis annos, seis mezes e vinte e oito dias de serviço publico, a partir de onze daquelle mez, data em que teve execução o decreto de sua aposentadoria.

O que se cumprirá na Estação competente, incluindo-o em folha.

Rio de Janeiro, 24 de Junho de 1916

João Pandiá Calogeras”

A BERNARDELLI sucede como diretor o pintor JOÃO BATISTA DA COSTA e, após outros Diretores, em 1927 JOSÉ OCTAVIO CARRÊA LIMA, professor da aula de escultura que em 1928 vai ao atelier do Mestre esculpir o busto que inaugura em bronze, em Sessão solene no Salão de Honra da Escola Nacional de Belas Artes.

Desse busto heróico, após a morte de BERNARDELLI em 1931, foi tirada uma cópia em bronze que se acha em sua herma, no Passeio Público.

Além das passagens descritas, que ouvi contadas pelo próprio BERNARDELLI, desejo acrescentar também um detalhe, a que com orgulho e satisfação êle se referia. Essa passagem mostra, também, o alto sentido psicológico do Mestre, além do inestimável serviço prestado à causa das Belas Artes, no País.

Contava BERNARDELLI que a construção do novo prédio da atual Escola Nacional de Belas Artes fôra iniciada sem autorização do Parlamento e sem orçamento, pois que, aberta a Avenida Central, urgia ser apossado pela Escola o terreno por êle escolhido, iniciando-se depressa o novo edificio.

É curioso salientar que personalidades de ação como RODOLPHO BERNARDELLI e OSWALDO CRUZ, embora trabalhando em setores de atividades tão diversas, como a Arte a Ciência, agissem da mesma forma quando confrontados com problemas análogos. OSWALDO CRUZ, também, iniciou a construção do Instituto de Manguinhos, que hoje tem seu nome, sem autorização do Congresso e sem verba para tal fim, conforme narrava seu discípulo e também grande cientista brasileiro, ARTHUR NEIVA.

Representa a construção desse prédio da Escola, principalmente a colaboração de grandes vultos que, além de BERNARDELLI, como os arquitetos e engenheiros ADOLPHO MORALES DE LOS RIOS e ANDRÉ GUSTAVO PAULO DE FRONTIN, compreenderam também o valor que para a posteridade significaria a construção desse edificio em tal local, não medindo obstáculos para conseguí-lo.

O Presidente RODRIGUES ALVES, regularizando finalmente a situação, manda aprovar os créditos, tal como fizera com Manguinhos.

Ao Conselheiro DIOGO CHALRÉO, dedicado secretário da Academia de Belas Artes, BERNARDELLI também se referia elogiosa-

mente, gabando-lhe os esforços que para êsse mesmo fim dispensara.

Para a inauguração do novo prédio da Escola Nacional de Belas Artes, foram cunhadas medalhas em homenagem a BERNARDELLI trabalho do grande gravador e amigo do Mestre, GIRARDET, que todas do mesmo modelo foram distribuídas aos amigos, em prata, recebendo BERNARDELLI uma em ouro, além de outra em prata, que o Mestre me deu como lembrança.

No verso da medalha vê-se o perfil do Mestre, tendo escrito à volta BERNARDELLI e o reverso figura um galho de roseira com uma rosa e um botão que surgem, estando entre êles a inscrição: Rio de Janeiro I-IX-MCMVIII.

Em homenagem ao seu grande Diretor e Mestre, é hoje a Sala de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil chamada "Sala Rodolpho Bernardelli".

No arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, dos importantíssimos documentos sobre os IRMÃOS BERNARDELLI doados a êsses Museu pelo Sr. Ubirajara Azevedo Coutinho, existem referentes a RODOLPHO BERNARDELLI diversos originais em uma pasta com o título: "*DOCUMENTOS: diplomas concedendo pequena medalha de ouro na aula de Estatuária nos anos de 1871 e 1872, medalha de prata na aula de modelo vivo em 1872, medalha de prata na Exposição Geral Publica em 1872, menção honrosa de 2.º grau na aula de Estatuária em 1872, 2.ª medalha de ouro pelos bustos 176 e 177 na Exposição Geral Publica em 1875, 1.ª medalha de ouro pelos bustos 98 a 101 na Exposição Geral Publica em 1876, carta de naturalização, certificado e diploma do prêmio conferido na Exposição Internacional de Filadélfia em 1876, — officio do Ministro das Relações Exteriores da Venezuela comunicando a resolução do Govêrno de condecorá-lo com a Ordem do Busto do Libertador Simon Bolivar, — officio do Ministro do Trabalho enviando o diploma de Cavaleiro da Ordem da Coroa de Itália*".

Em outras pastas desse arquivo, encontram-se além dos muitos documentos já anteriormente citados os de 17 de junho de 1913 em

?
1980

que RODOLPHO BERNARDELLI é feito Sócio Honorário da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro; — o de 14 de fevereiro de 1916 pelo qual é êle proclamado Acadêmico Honorário no Rio de Janeiro, da Real Academia de Belas Artes de San Fernando — e o de 14 de março de 1931, que o tornou membro vitalício do Conselho Diretor do Clube de Engenhariaaa.

CAPITULO VII

O ATELIER

Trabalhando continuamente no seu atelier particular, BERNARDELLI, depois do que ocupou na rua da Relação, constroeu na Avenida Atlântica, esquina de Belfort Roxo, um majestoso estudio, verdadeiro templo de Arte, bem digno do Mestre que o erguia: (Figura n. 32)

A destruição desse prédio histórico, em 1934, após a morte do grande escultor, e que existiu em frente da atual Praça Bernardelli constituiu para a Arte no Brasil uma perda irreparável.

Construido pelo arquiteto ADOLPHO MORALES DE LOS RIOS, em estilo florentino, estava disposto em três andares.

O andar térreo, todo destinado à Escultura, além da sala da entrada, possuía outra bem maior que fazia frente à imensa sala de trabalho, que podia receber luz de cima, ou de dois lados. Contíguos a esse salão, havia outros compartimentos para guardar o barro e passar a gesso, além de amplas dependências, onde eram guardadas as maquetes tumulares. Ainda no primeiro andar havia ladeando a sala de entrada, à esquerda da porta principal que era na rua Belfort Roxo n. 10, o gabinete de estudo, e à direita, os quartos e



Fig. 32 — ATELIER DOS IRMÃOS BERNARDELLI —

dependências dos empregados. Duas escadas em posições distantes uma da outra, no começo e no fim do andar térreo, davam subida ao segundo pavimento, que era dividido em duas partes sem ligação, porquanto a altura da sala de escultura que vinha do rés do chão atingia todo o segundo andar, dividindo-o. No bloco do segundo andar, que dava para a Avenida Atlântica, havia a sala de almoço e suas dependências necessárias, bem como uma grande sala de jantar, que dava para uma varanda com freixo para a praia. No bloco de trás, no segundo andar, estavam situados os aposentos particulares dos Mestres. O terceiro andar, que correspondia aos dois amplos torreões, continha os ateliers de pintura, sendo o da Avenida Atlântica o destinado às alunas de Henrique, e o outro, o particular de trabalho do grande pintor. Entre esses dois torreões havia um enorme terraço, que permitia a passagem de um para o outro.

O andar térreo, como já ficou dito, era todo destinado à Escultura, estando colocadas na sala de entrada e na seguinte as grandes estátuas dos monumentos realizados e de alguns trabalhos feitos na Europa, e que hoje se encontram distribuídos pelos diversos museus.

Na sala de trabalho, de enormes dimensões e altura, havia a grande estátua de "Cristo" feito para o túmulo dos ARARIPE, e inúmeros rodízios, cavaletes com trabalhos, que forravam também completamente as paredes e as grandes prateleiras, onde principalmente bustos e cabeças eram apreciados arrumados de maneira compacta, lado a lado.

Os dois torreões, que constituíam os ateliers de pintura, haviam sido pintados em afrescos por todos os grandes pintores da época, VICTOR MEIRELLES, PEDRO AMÉRICO, ZEPHERINO DA COSTA, RODOLPHO AMOEDO, HENRIQUE BERNARDELLI, e outros mais, inclusive pelo escultor RODOLPHO BERNARDELLI.

Encimando a porta de entrada, que ficava na r. Belfort Roxo,

n.º 10, lia-se a célebre legenda atribuída por PLÍNIO a APÉLLES — *Nulla Dies Sine Línea* — Era êste pois o sábio conselho que o Mestre lembrava aos artistas.

No chão das diversas dependências da morada, mostrava o Mestre, cobrindo o assoalho, os pedaços partidos do grande Aubusson que comprara, como lembrança, nos leilões do Paço Imperial, e que dizia êle ser o grande tapete da sala do trono. Pelo fato de ter sido mal embalado, tornara-se necessária custosa restauração, motivo por que o Mestre se decidira á extravagância de usá-lo, em diferentes partes, no seu Atelier.

Foi neste atelier que BERNARDELLI realizou grande parte de sua prodigiosa produção escultórica. Aí o Mestre recebia constantemente as visitas de ilustres personagens, e estrangeiros notáveis que por aquí passavam; também às crianças BERNARDELLI acolhia com prazer e carinho, quando em bandos entravam, maravilhadas, pelo atelier de escultura, se porventura a porta tivesse ficado entreaberta após a passagem de alguma aluna providencialmente descuidada. Desses grupos, geralmente eu fazia parte.

Muitas vezes o Mestre apreciava, das janelas do gabinete de estudo, essas mesmas crianças em posições caprichosas, que brincavam de *estátua*, à sombra amiga do seu atelier.

Aos discípulos que em número reduzido se viam no atelier de escultura, BERNARDELLI procurava incutir sempre Fé, Amor e Respeito ao Trabalho, além da Energia e Bom Senso, que julgava imprescindíveis à obra de arte.

A estes o Mestre, cujo carater severo e austero inspirava profundo respeito e admiração, procurava sempre transmitir os melhores ensinamentos que sua extraordinaria inteligência, arte e competência sabiam expressar com a psicologia própria que o aluno necessitava.

Repetirei aquí uma observação de grande valor artístico, e que o Mestre dizia, como a ouví, por vezes: "O difícil é saber onde

se deve parar". É este o ponto de capital importância na obra de arte — saber o artista o momento em que se deve conter, dominando a sua paixão para dar por pronto o trabalho, na ocasião mais favorável.

Sempre acompanhado de seu irmão, pois HENRIQUE voltara da Europa pouco tempo depois de RODOLPHO, viveram os IRMÃOS BERNARDELLI, cercados pelos amigos, admiradores e discípulos, que muito os festejavam, especialmente em suas datas natalícias.

(Figura nº. 33).



Fig. n. 33 — CARDAPIO — Festiva lembrança do último aniversário de Rod. Bernardelli. Pintura de Henrique Bernardelli.

Já no fim de sua vida, BERNARDELLI esculpe o busto do seu irmão e grande companheiro — HENRIQUE, e que se acha em bronze no Museu Nacional de Belas Artes.

Trabalhado em largos planos, sem detalhes incisivos, quis o Mestre nesse busto, principalmente, representar o espírito alegre e despreocupado do irmão, como a êle sempre se referia.

Comentando BERNARDELLI certa vez o temperamento do pintor, contava uma passagem pitoresca da vida dêste, quando absorvido pela execução de uma paisagem que fazia na Itália, às bordas de um barranco, HENRIQUE inadvertidamente recua e cáí de costas, de enorme altura. Por sorte, corria em baixo pela estrada uma carroça de feno e o nosso grande pintor, assembrando o carreiro que gritava ter um artista caído de céu com pincéis e palheta, é levado alegremente para o batisado do filho do camponês, que devido à cerimônia, passava por aquêle caminho àquela hora.

Considerando-se êste o espírito com que o Mestre via seu irmão HENRIQUE, é interessante comparar o realismo do busto de "Montenovesi", ao espiritualismo do busto de "Henrique Bernardelli. (Figuras n.ºs 34 e 35).

Dos discípulos de RODOLPHO BERNARDELLI, citarei os nomes de alguns aos quais êle ensinou na Escola Nacional de Belas Artes e de outros que vi em seu atelier particular, são êles:

JOSÉ OCTAVIO CORREA LIMA
 AMADEU ZANI
 MAGALHÃES CORREA
 NICOLINA VAZ DE ASSIS
 ANTONINO MATTOS
 HONORIO DA CUNHA MELLO
 SAMUEL MARTINS RIBEIRO
 LUIZ BARTHOLOMEU PAES LEME
 ADALBERTO MATTOS

BENEVENUTO BERNA
MOREIRA JUNIOR
A. RODAS
ANTONIO PITANGA
JULIETA FRANÇA
MODESTINO KANTO
ANTÃO BEBIANO SILVA
VICENTE RODRIGUES MOREIRA
EDDY FELDMANN
HILDEGARDO LEÃO VELOSO
A. CESAR DORIA
CARLOTA CAMARGO NASCIMENTO COSTA
ROSELLE TORRES DEL NEGRO
ANIBAL MONTEIRO
HELIO CASTELLO BRANCO
SYLVIA MACEDO
CORDELIA FERNANDES FIGUEIRA
MARGARIDA PARANHOS JANOT
ESTHER HABEMA CAMPISTA
CELITA VACCANI

Durante os últimos anos de sua vida, mais uma vez, e de maneira empolgante, BERNADRELLI testemunha ao Brasil seu grande patriotismo.

Por ter ocorrido o fato, que adiante relatarei, enquanto era discípula sua, honra e privilégio que gozei durante seus últimos anos de existência, pude presenciar a profunda emoção demonstrada pelo Mestre por ocasião do Centenário da Independência do México, quando seu nome foi incluído na lista de eminentes mexicanos.

Em carta magnífica ao Presidente dessa República RODOLPHO BERNARDELLI recusa tal honra insigne, *por ser brasileiro!*

Fig. 34 — MONTENOVESI — Cabeça
em bronze.



Fig. 35 — HENRIQUE BERNARDELLI —
Busto em bronze.

CAPÍTULO VIII

ULTIMOS INSTANTES

Ao terminar o Cristo para o túmulo da família NINA RIBEIRO, já RODOLPHO BERNARDELLI compreendia que seria este o seu último trabalho. (Figura n. 36).

A saúde magnífica que em toda sua vida gozara o Mestre, em dois meses é minada por atroz molestia.

Percebendo bem clara a situação, BERNARDELLI demonstra o desejo de dar um passeio.

Ocupando o primeiro banco de uma condução, os que o acompanhavam, seu irmão HENRIQUE, EUGENIO LATOUR, e meu pai, que além de ser seu amigo era também seu médico, vêm possuídos por forte emoção, o Mestre BERNARDELLI, em saudoso gesto, acenar um adeus como a entes queridos a cada um dos monumentos por ele criados e colocados nas praças públicas por onde iam passando.

Em seus últimos minutos de vida, como a provar o carinho que dedicava à formação de seus alunos, pede a CORRÊ LIMA, discípulo de quem mais se orgulhava e a quem distinguiu, nessa ocasião Professor da aula de escultura da Escola Nacional de

(a

Belas Artes, que continuasse a orientar os estudos da sua última discípula e a todos os amigos, que o cercavam, que não abandonassem HENRIQUE, seu irmão e companheiro inseparável na jornada pela vida.

O Mestre morre como um forte, estóico e sereno em 7 de Abril de 1931, no Rio de Janeiro, e em seus últimos minutos de vida, lembra o seu direito e manifesta o desejo de ter seu corpo coberto pela bandeira brasileira.

Coube à Escola Nacional de Belas Artes satisfazer-lhe a última vontade.

A Bandeira Nacional pertencente à Escola, símbolo da sua querida Pátria, cobrindo o ataúde em uma das salas do atelier, entre estátuas que à luz das velas pareciam frear, acompanhou até à derradeira morada, o corpo do insigne Mestre RODOLPHO BERNARDELLI.



Fig. 36 — CRISTO — Mestre Rodolpho Bernardelli, terminando sua ultima escultura.



CAPITULO IX

IDENTIFICAÇÃO DA OBRA ESCULTÓRICA DE BERNARDELLI

Para o mundo artístico, a identificação de uma obra é de primordial importância. Além, naturalmente da sua composição e técnica, que sem receio de engano permitem atribuí-la a uma época, uma escola ou mesmo a um indivíduo determinado, um dos característicos de uma obra de arte individual, nos tempos modernos, está na declaração de autoria, constituída geralmente pela assinatura do artista.

Por êste motivo, julguei que seria útil incluir na presente tese uma nota sobre o modo pelo qual RODOLPHO BERNARDELLI assinava suas obras.

Este estudo apresenta as seguintes vantagens:

- a) serve de indicação quanto à época em que a obra foi realizada;
- b) permite decidir, no caso de ser encontrado algum trabalho cuja autoria não haja sido precisamente determinada, se a obra escultórica é de BERNARDELLI e, ainda, sobre o aprêço que BERNARDELLI dava a tal ou qual obra.

Para facilitar a apreciação do que se contém neste capítulo, illustrei o mesmo com uma série de tipos característicos do modo pelo qual o Mestre assinava ou identificava seu trabalho.

Utilizando o método clássico de acompanhar cronologicamente essa evolução através da obra do Mestre, acredito que possam ser destacadas certas características gerais que permitam atender às finalidades assim indicadas.

De um modo geral, podemos distinguir os seguintes tipos de identificação usados pelo Mestre:

- I — assinaturas
- II — identificação simbólica.



I — ASSINATURAS

Este tipo ao longo da obra do Mestre, subdivide-se nas seguintes classes:

- a) — assinatura com letra manuscrita;
- b) — assinatura completa em tipo romano;
- c) — assinatura abreviada manuscrita
 - variedade 1 — Rod Bernardelli
 - variedade 2 — R Bernardelli
 - variedade 3 — **RB** ernardelli
- d) — assinatura abreviada em tipo romano
 - variedade única — **RB** ERNARDELLI
- e) — rubrica simbólica — **RB**

II — IDENTIFICAÇÃO SIMBOLICA

Um único tipo em duas variedades:

- a) — variedade I — símbolo em cavo 
- b) — variedade II — símbolo em relêvo 

CONSIDERAÇÕES SÔBRE A CLASSIFICAÇÃO PROPOSTA

I — ASSINATURA

Nos trabalhos realizados por BERNARDELLI, enquanto aluno da Academia das Belas Artes, não existe assinatura alguma nem mesmo naquêlê com o qual êle recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro —: “Priamo implorando o corpo de Heitor a Achiles”.

Assinaturas de Bernardelli na Europa

Chegando à Europa, firmou com talho de letra manual R Bernardelli Roma 1887 (tipo I-c-2) seu primeiro trabalho — um estudo acadêmico em baixo-relêvo “Figura de Homem” — e fez um desenho característico na barra da assinatura. O trabalho n.º 2 — “Figura de mulher” apresenta exatamente as mesmas características na firma do seu nome e continúa a ser classificado em tipo 1-c-2.

Um busto de “Jesus Cristo”, em bronze, existente no Museu Nacional de Belas Artes, com o número de Catálogo 114, apresenta na característica assinatura de BERNARDELLI, nos seus primeiros anos em Roma, séria alteração, provavelmente, realizada inadvertidamente na fundição, onde ao ser feito o polimento comum de faces lisas, como no local da assinatura em aprêço, certas partes das letras desapareceram e foram erroneamente recompostas. Assim, em vez de *Rodolpho Bernardelli* (tipo I-a) o que se lê é *Rodolpho Berivirdein* e em lugar de 1877, figura 1871.

Já na assinatura do "Sto. Estevam" em 1879, bem como em diversas outras posteriores, na da "Venus Calipígia", em 1882, e na da "Venus de Médicis", em 1886, a barra por baixo da assinatura já é um traço reto e firme, em vez do complicado desenho; Roma já vem escrita com letras de tipo romano em vez de manual (tipo I-c-2).

No seu célebre trabalho do "Cristo e Adultera" é em letras romanas que o Mestre escreve "*Rodolpho Bernardelli Roma*" e o ano está em algarismos romanos, em vez dos arábicos que sempre usou (Tipo I-b).

A assinatura da "Faceira" está bem escondida no estipe da palmeira, escrita verticalmente.

As assinaturas feitas pelo Mestre em Roma têm todas o R que equivale ao seu prenome, orientado da maneira usual. Voltando ao Brasil, muitas vezes êsse detalhe vai ser encontrado invertido **R** de maneira pessoal (Tipo I-c-3).

Assinaturas de Bernardelli no Brasil

Neste outro período da vida do Mestre devemos considerar as assinaturas dos seus monumentos, em uma observação especial da dos outros trabalhos em geral.

Pode-se dizer que nos monumentos, geralmente, a assinatura do Mestre é em letras de tipo romano, estando o R de seu prenome escrito de maneira peculiar invertida, sendo o traço vertical dessa letra comum com o do B do seu sobrenome (tipo I-d) **R** estão assim comumente escritos em tipo maior e o final do sobrenome, quer dizer, as letras ERNARDELLI, com um tamanho pouco menor

e que atingem a letra B na metade da parte curva superior dessa letra.

Assim são escritas as assinaturas dos monumentos de "Osorio" "José de Alencar" e "Teixeira de Freitas"; no "Mauá" é a mesma maneira de escrever a assinatura, sómente com a diferença que as letras têm todas a mesma altura.

Na estátua de Rio Branco, feita para Uruguaiana, está escrito *Rodolpho Bernardelli* em tipos de letra manuscrita (tipo I-a), sendo o R do prenome e o B do sobrenome com alturas maiores que as demais letras. Esta estátua que, como já foi dito, está com o seu modelo de gesso original no Museu Histórico Nacional, mostra a sua assinatura com algumas letras apagadas pela restauração, como se pode observar do desenho apresentado e decalcado sobre elas.

Já em 1888, no busto da "Princesa Isabel", a assinatura está escrita com as três primeiras letras do prenome e da letra d é que se origina o B do sobrenome (tipo I-c-1); muitas vezes essa sua maneira de assinar é repetida, sendo também êsse o tipo de assinatura em 1927 do busto do seu irmão "Henrique" e que pode ser visto na Galeria Irmãos Bernardelli.

Nos bustos de grande importância, como os do "Imperador" e da "Imperatriz", o Mestre escreve seu nome todo, RODOLPHO BERNARDELLI (tipo I, a).

Como única vez, na assinatura do busto de "D. Pedro II", existe a particularidade de ter sintetizado o *p-h* em um único sinal, por êle imaginado, como pode ser visto no seu desenho.

Em alguns trabalhos escreve, por vezes, sómente o R invertido e que serve de origem em sua parte vertical, ao B de BERNARDELLI.

No seu último trabalho, no "Cristo" do tumulo de NINA RIBEIRO está escrito *Rod Bernardelli* — (tipo I,c,1).

Nota-se na estatua, que o pequeno retangulo onde está a assinatura, se acha colocado em um plano um pouco acima do modelado do manto.

A explicação dessa circunstância, é a da emocionante passagem ocorrida e que presenciei.


O Mestre, que por vezes deixára o leito para ir trabalhar nessa estatua, não a havia assinado ainda, com esperança de poder continuar seu trabalho.

A Morte porem já se aproximava.

Não mais podendo levantar-se da cama, demonstrou o desejo de assinar a estatua do "Cristo" que seria a sua última obra.



Uma retangulo do barro da tunica foi, então, levado até seu leito e, pela última vez, RODOLPHO BERNARDELLI assinou uma escultura.

Na reposição, esse retangulo de barro que guardava tão preciosa lembrança, ficou em plano ligeiramente mais elevado, como pode ser constatado e a data — 1931 — foi marcada por quem o recolocou.

Darei, como exemplo do tipo I-e, o medalhão de João Caetano, em bronze, existente no Instituto Histórico. 

Verifica-se que existia uma tendência em BERNARDELLI para personalizar sua assinatura. O tipo I-e, que denominei de "*rubrica simbólica*", estabelece a transição entre a identificação por assinatura e a identificação exclusivamente simbólica, que passo a comentar.


II — IDENTIFICAÇÃO SIMBOLICA

Pelo menos desde 1916, como se vê no busto de "Monroe", BERNARDELLI utiliza, às vezes concomitantemente com a assinatura, um símbolo especial representando um trevo de três folhas, dentro de uma circunferência e que não é mais do que  interpretado de maneira artística. 

Esse símbolo, representado na assinatura n. 17 é inicialmente bastante grande, como aparece no busto de "James Monroe", no


Museu Histórico Nacional, reduzindo-se mais tarde, mas conservando os mesmos característicos.

Desse símbolo de identificação existem duas variedades, como ficou indicado na classificação acima.

A primeira, onde o símbolo é desenhado manualmente em cavo e para cujo exemplo pode ser citado o busto pequeno de "Oswaldo Cruz", no Instituto Histórico, é anterior cronologicamente à segunda, a qual só aparece nos últimos anos de sua vida, quando o joalheiro LUIZ DE REZENDE presenteou o Mestre com um sinete de agata, com êsse símbolo gravado em cavo, de modo que a aplicação do sinete sobre o barro o marca em relêvo, como é visto no medalhão de "Francisco Corrêa Vasques", no Instituto Histórico. 

Pela exposição feita, verifica-se que BERNARDELLI quando considerava de maneira especial o homenageado, assinava seu trabalho com a assinatura completa (tipo I-a), reservando o (tipo I-b), que é a assinatura completa em caracteres romanos, de preferência para os monumentos.

Trabalhos mais leves eram assinados abreviadamente com qualquer das variedades 1, 2 ou 3 do tipo I-c. O tipo I-d é reservado também para monumentos. Finalmente, o tipo I-e, identificava trabalhos menores, como bustos, maquetes, estatuetas.

O tipo II, "identificação simbólica", é usado só em trabalhos de tamanho diminuto e, quando em trabalhos de maior responsabilidade, senpre associado à assinatura. 

ASSINATURAS DE BERNARDELLI NA EUROPA

ASSINATURA 1

ROMA 1877
nº 1

R Bernardelli

ASSINATURA 2

nº 2

ROMA 1877

R Bernardelli

ASSINATURA 3

ROMA 1871
Rodolpho Bernardelli

V. A. BERNARDELLI

ASSINATURA 4

R Bernardelli

ROMA 1879

ASSINATURA 5

R Bernardelli
ROMA 1882

ASSINATURA 6

RODOLPHO BERNARDELLI

ROMA

MDCCLXXXIV

ASSINATURA 7

R Bernardelli
ROMA 1885

1) No Trabalho	— FIGURA DE HOMEM	— (Baixo-relêvo: assinatura	Tipo I, c, 2.)
2) > >	— FIGURA DE MULHER	— (Baixo-relêvo: >	> 1, c, 2.)
3) > >	— JESUS CRISTO	— (Busto. >	> 1, c, 2.)
4) > >	— SANTO ESTEVAM	— (Estátua. >	> 1, c, 2.)
5) > >	— VENUS CALIPIGIA	— (Estátua >	> 1, c, 2.)
6) > >	— CRISTO E ADULTERA	— (Grupo: >	> 1, b.)
7) > >	— VENUS DE MEDICIS	— (Estátua: >	> 1, c, 2.)

ASSINATURAS DE BERNARDELLI NO BRASIL

ASSINATURA 8

R Bernardelli 25 2. 1888 Petropolis for life

ASSINATURA 9

Petropolis R Bernardelli 28 2. 1888

ASSINATURA 10

Rodolpho Bernardelli.

15

ASSINATURA 11

Petropolis 24 4/89 Rodolpho Bernardelli.

ASSINATURA 12

Bernardelli.

ASSINATURA 13

BERNARDELLI

1902

ASSINATURA 14

SE ASSINATURA

BERNARDELLI

ASSINATURA 15

SE ASSINATURA

Rodolpho Berna P?

ASSINATURA 16

SE ASSINATURA

Rod Bernardelli
1914

SE ASSINATURA

ASSINATURA 17

Rod Bernardelli
1916



ASSINATURA 18

Rod Bernardelli
1920

ASSINATURA 19

RODOLPHO BERNARDELLI
 ASSINATURA 19
 RODOLPHO BERNARDELLI
 dez° 1927

ASSINATURA 20

RODOLPHO BERNARDELLI
 ASSINATURA 20
 RODOLPHO BERNARDELLI
 1931

RUBRICA SIMBOLICA



- | | | |
|----------------|--|--|
| 8) No Trabalho | — PRINCESA ISABEL | — (Busto: assinatura Tipo I, c, 1.) |
| 9) > > | — CONDE D'EU | — (Busto: > > I, c, 2.) |
| 10) > > | — IMP. D. PEDRO II | — (Busto: > > I, a.) |
| 11) > > | — IMP. D. TEREZA CRISTINA | — (Vêm-se letras apagadas pela restauração). |
| 12) > > | — CON. SOUZA DANTAS | — (Busto: assinatura tipo I, a.) |
| 13) > > | — TEIXEIRA DE FREITAS | — (Busto: > > I, c, 3.) |
| 14) > > | — VISCONDE DE MAUA | — (Estatua: > > I, d.) |
| 15) > > | — RIO BRANCO | — (Estatua: > > I, d.) |
| 16) > > | — JOSE BONIFACIO DE AN-
DRADE E SILVA | — (Estatua na Cidade de Uruguiana: as-
sinatura tipo I, a. Vêm-se letras apagadas
pela restauração). |
| 17) > > | — JAMES MONROE | — (Busto: assinatura tipo I, c, 1.) |
| 18) > > | — JOSEPH WHITE | — (Busto: > > I, c, 1-1) |
| 19) > > | — HENRIQUE BERNARDELLI | — (Busto: > > I, c, 1.) |
| 20) > > | — CRISTO | — (Estatua: > > I, c, 1.) |

Nota — Nas assinaturas de ns. 10 e 15, há letras apagadas pela restauração.

II IDENTIFICAÇÃO SIMBOLICA

SIMBOLO EM CAVO

1 -



2 -



SIMBOLO EM RELEVO



SIMBOLO EM CAVO

- 1) No trabalho — JAMES MONROE — Busto
- 2) " " — OSWALDO CRUZ — Busto pequeno.

SIMBOLO EM RELEVO

No trabalho — FRANCISCO CORRÊA VASQUES — Medalhão.

CAPITULO X

LEVANTAMENTO GERAL DA OBRA ESCULTÓRICA DE
RODOLPHO BERNARDELLI NO BRASIL

É extremamente difícil realizar, mormente em pouco tempo, o levantamento geral da obra escultórica de RODOLPHO BERNARDELLI.

Não sómente por ser sua obra imensa, pois, vivendo longos anos, o Mestre só deixou de trabalhar em seu leito de morte, como também por estar dispersa pelo nosso vasto País, havendo ainda no estrangeiro alguns trabalhos seus.

Assim, a lista que apresento é uma tentativa para reunir a obra escultórica de Bernardelli, da relação obtida dos catálogos dos Museus, das pesquisas que para tal fim realizei, enviando cartas aos Exmos. Srs. Diretores de Museus e de Escolas de Belas Artes dos Estados do Brasil, nos documentos existentes sobre os trabalhos do Mestre existentes no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, bem como de uma lista de trabalhos organizada pelo Sr. UBIRAJARA AZEREDO COUTINHO.

De cada trabalho do nosso grande escultor indicarei, sempre que possível, o local onde se encontra o original em matéria definitiva ou o seu modelo.

Para facilitar a consulta dos interessados, procurei agrupar os vários trabalhos de BERNARDELLI, geograficamente, fazendo a divisão em cada local, por gêneros escultóricos:

- I — Monumentos
- II — Estátuas e Estatuetas
- III — Hermas, Bustos, Cabeças
- IV — Escultura tumular
- V — Relêvos e Medalhões
- VI — Maquetes e Estudos

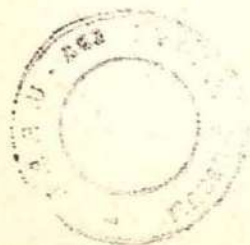
Como se verá, grande parte dos trabalhos se encontra espalhada pelos diversos Museus do Brasil, pois que todos aqueles que se achavam reunidos no grande atelier da Avenida Atlântica, foram por eles distribuídos, uma vez que, o Govêrno se havia desinteressado em adquirí-lo, possivelmente pelo fato de ter o País justamente saído da Revolução de 1930.

Se por um lado foi lamentável a dispersão da obra artística de RODOLPHO BERNARDELLI, por outro, foi essa mesma circunstância que permitiu às gerações de brasileiros, nos diversos Estados do País, poderem vibrar na contemplação da sua beleza e haurir os ensinamentos estéticos que dela irradiam.

DISTRITO FEDERAL

I — MONUMENTOS

- 1 — Duque de Caxias — em frente ao Ministério da Guerra — bronze
- 2 — General Osório — na Praça 15 de Novembro — bronze
- 3 — Grupo da Descoberta do Brasil — na Praia do Russel — bronze
- 4 — Visconde de Mauá — na Praça Mauá — bronze
- 5 — Teixeira de Freitas — na Praça Paris — bronze



- 6 — José de Alencar — na Praça José de Alencar — bronze
- 7 — Christiano Benedito Ottoni — no Edifício da Estrada de Ferro Central do Brasil — bronze
- 8 — André Gustavo Paulo de Frontin — no Jockey Club — bronze

II — ESTATUAS E ESTATUETAS

ESTATUAS

No Museu Nacional de Belas Artes:

- 1 — Cristo e a Adúltera — Grupo monumental em mármore. A altura do Cristo é de 2,00m sôbre uma base de 0,12m em sua altura, por 1,14m na frente e 0,97m no lado. Fora da base, o balanço do braço do Cristo mede 0,60m para a frente. A proporção do Cristo é de 8 cabeças de 0,25m cada uma. A mulher, sentada, tem 0,80m em sua altura no tronco da figura e sua cabeça tem 0,22m e meio de altura.
- 2 — A Faceira — Figura de índia, da qual o Museu Nacional de Belas Artes possui um original em gesso e uma cópia em bronze. Tem a figura 1,50m de altura sôbre a sua base de 0,05m e ainda mais 0,39m da altura do pedestal. O diâmetro da base da figura é de 0,50m e o do pedestal é de 0,75m. A proporção da estátua é de 8 cabeças, de 0,19m de altura.
- 3 — Santo Estevão — Figura em tamanho natural, de gesso, do martir apedrejado, arrastando-se em uma base de 1,70m de comprimento, por 0,60 na frente e com 0,10 de altura. A cabeça da figura é de 0,20m de altura.
- 4 — Carlos Gomes — Original do Monumento. Estátua em gesso patinado, medindo 2,72m de altura com mais 0,13m de base, que mede 0,89m x 0,89m. A proporção da figura é de 8 cabeças de perto de 0,32m $\frac{1}{2}$ cada uma. Atrás, do lado esquerdo, ha uma estante com a partitura e sua atitude é



- a de estar regendo a orquestra, com a batuta na mão direita.
- 5 — Cidade de Campinas — Original da figura simbólica do Monumento a Carlos Gomes. Está sentada a estátua, medindo do pé ao cimo da cabeça 1,65m; a base em que se assenta mede 0,85m na frente, por 0,57m de lado. Essa figura é de gesso e segura com a mão direita o cetro e com a esquerda, um ramo de louros; sua cabeça mede 0,25m de altura.
 - 6 — David — Figura em gesso de 1,70m de altura sôbre uma base de 0,56m de frente, por 0,77m de lado e 0,10m de altura. A proporção da estátua é de 8 cabeças. David arrasta pela mão direita a cabeça gigantesca do Golias.
 - 7 — S. Lucas — Estátua em gesso patinado de 0,88m de altura, sôbre uma base de 0,29m x 0,29m e com 0,04m de altura. Está envolto em um manto, tendo a mão direita no peito e a esquerda segura um livro. Na base vê-se uma composição alegórica onde se destaca, à direita, parte de uma cabeça, no solo.
 - 8 — Moema — Figura em gesso patinado, do tamanho natural e emergindo de costas das ondas do mar. A base deste trabalho tem de largura 0,90m e de comprimento 2,18m e uma altura de 0,10m de onde se levanta o movimento das águas. O maior relêvo da figura tem 0,22m em seu volume total. A figura tem a proporção comum do escultor, e sua cabeça mede 0,19m de tamanho.
 - 9 — Jesus Cristo — Modelo em gesso do original de bronze no túmulo da Família Nina Ribeiro. Tem de altura 1,95m sôbre uma base de 0,60m x 0,60m e de 0,5m de altura. O Cristo, com as mãos para baixo e a cabeça para o alto, está interpretado dentro de uma linha geral, triangular. A sua proporção é a de 8 cabeças de 0,23m cada uma.

- 10 — Venus Calipigia — Cópia em mármore da estátua do Museu de Nápoles. A figura mede 1,50m de altura, com mais 0,07m da base, que é circular e tem de diâmetro 0,47m. A proporção da figura é de 8 cabeças de 0,18m cada.
- 11 — Venus de Médicis — Cópia em mármore, medindo a figura de altura 1,50m sobre a base de mais 0,08m de altura. O diâmetro do círculo da base em que está a estátua, é de 0,50m, mas a forma da base na frente, perde 0,10m de profundidade, em parte do arco da circunferência, onde está escrita a legenda.
A proporção da figura é de 8 cabeças de 0,18m cada uma. Essas duas cópias em mármore estiveram muitos anos adornando salões do Palácio Guanabara.

No Museu Histórico Nacional:

- 12 — Pedro I — Original no Museu do Ipiranga. Estátua monumental em gesso, medindo 2,60m de altura com mais 0,18m da base, que mede 0,72m na frente por 0,77m de lado. A proporção da figura é de 8 cabeças de, aproximadamente, 0,33m de tamanho, cada.
- 13 — Visconde de Mauá — Original do Monumento. Estátua em gesso medindo 2,30m de altura, com mais 0,35m da base que tem forma circular, com 0,65m para diâmetro. Esculpido na base, é visto um friso de folhas de louros. A proporção da figura é de 8 cabeças de 0,29m de tamanho, cada uma.
- 14 — Teixeira de Freitas — Original do Monumento. Estátua em gesso, medindo 2,00m de altura com mais 0,25m da base que mede 0,66m x 0,66m. A proporção é de 8 cabeças de 0,25m de tamanho.
- 15 — Rio Branco — Original do Monumento de Uruguaiiana. Estátua em gesso, medindo 2,60m de altura, com mais 0,10m da base, que mede 0,78m x 0,78m. Tem o Globo atrás da figura. A proporção é de 8 cabeças de, aproximadamente, 0,31, cada.

No Instituto Histórico Nacional:

- 16 — Faceira — Modelo original, em gesso, da bela estátua. Como já ficou dito, existe, também, outro original em gesso e uma reprodução em bronze no Museu Nacional de Belas Artes.

Na Praia do Russel

- 17 à 18 Defronte ao Hotel Glória: duas estátuas em bronze, monumentais, que simbolizam a Abertura dos Portos.

No Teatro Municipal

As estátuas em cimento do coroamento do edifício, representando:

- 19 — Canto
20 — Tragédia
21 — Música
22 — Poesia
23 — Dança
24 — Comédia — e a Águia que encima, o edifício em bronze.

No antigo edifício do "Paiz"

- 25 — Na sua fachada havia algumas estátuas de BERNARDELLI, em cimento.

No antigo edifício do Club de Engenharia

- 26 — Em sua fachada, também havia algumas figuras simbólicas de BERNARDELLI, em cimento.

Para o edifício do Palácio do Catete

- 27 — Esculpiu BERNARDELLI, em bronze, as bonitas águias existentes.

ESTATUETAS

No Museu Nacional de Belas Artes:

	Numeração no Catálogo:
28 — Figura representando Paraguassú (estudo para monumento)	gesso (17)
29 — Provedor da Santa Casa de Misericórdia	gesso (18)
30 — Christiano Ottoni	» (19)
31 — Rio Branco	» (20)
32 — Figura de mulher nua em pé (estudo)	» (21)
33 — Figura de mulher nua em pé (sem um braço)	» (22)
34 — Figura alegórica de mulher (Bahia)	» (23)
35 — Teixeira de Freitas	» (24)
36 — Visconde de Mauá	» (25)
37 — Visconde de Mauá (estudo)	» (26)
38 — Aloysio de Castro	» (27)
39 — Almirante Custodio José de Mello	barro seco (28)
40 — Benjamin Constant	gesso patinado (29)
41 — Conego Olimpio de Campos	gesso (30)
42 — Estudo de nú feminino	» (31)
43 — "A Morte"	» (32)
44 — Figura de soldado	» (33)
45 — Figura de india	» (34)
46 — Estudo de figura para o Teatro Municipal (sem cabeça)	» (35)
47 — Figura de mulher (em pé, sem cabeça)	» (36)
48 — Haydêa Azeredo Coutinho	» (37)
49 — "A Verdade"	» (38)

50 — Figura de mulher (vestida e sem um braço)	»	(39)
51 — Figura de mulher (vestida)	»	(40)
52 — Figura de mulher nua (estudo para uma fonte)	»	(41)
53 — Figura de mulher nua	»	(42)
54 — Figura de mulher nua	»	(43)
55 — Figura de homem	»	(44)
56 — "O Trabalhador"	»	(45)
57 — Figura de Jockey (detalhe para Monumento a Paulo Frontin, existente no Jockey Club)	»	(46)
58 — Estudo de nú feminino	»	(47)
59 — Figura de homem (estudo para Monumento a Pedro Alvares Cabral)	»	(48)
60 — Idem, idem	»	(49)
61 — Azeredo Coutinho	»	(50)
62 — Conde Figueiredo	»	(51)
63 — Campos Sales	»	(52)
64 — José de Alencar	»	(53)
65 — José de Alencar	gesso patinado	(54)
66 — Jesus Cristo descendo degraus (maquete de túmulo da família Artur Araripe)	»	(55)
67 — Jesus Cristo assistindo à destruição de sua obra (estudo feito durante a Grande Guerra)	»	(56)
68 — Anjo de pé	gesso	(57)
69 — Prece (anjo ajoelhado)	»	(58)
70 — "A fortuna" (estudo para Monumento a Campos Salles, existente em S. Paulo)	gesso	(59)
71 — "Justiça" (idem)	»	(60)

72 — Carlos Gomes	»	(61)
73 — Carlos Gomes ao piano	»	(62)
74 — “Tragedia” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(63)
75 — “Tragedia” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(64)
76 — “Comédia” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(65)
77 — “Dansa” (estudo para o Teatro Municipal)	gesso	(66)
78 — “Dansa” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(67)
79 — “Musica” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(68)
80 — “Poesia” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(69)
81 — “Poesia” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(70)
82 — “Canto” (estudo para o Teatro Municipal)	»	(71)
83 — “Canto” (estudo para o Teatro Municipal em attitude diferente)	»	(72)
84 — “O Estudo” (figura de homem que se encontra em frente à Biblioteca Nacional)	»	(73)

A Estatua de Benjamin Constant, n.º 40 e correspondendo ao número 29 do Catálogo do Museu, faz parte da maquete que Bernardelli estudou para um momento ao grande brasileiro.

No Museu Histórico Nacional:

85 — D. Pedro I — (da estátua monumental do Ipiranga)	gesso
---	-------

No Instituto Histórico:

- | | | |
|------|---|--------|
| 86 — | Pereira Passos | gesso |
| 87 — | D. Pedro I (da estátua monumental
do Ipiranga) | » |
| 88 — | Pinheiro Machado (fecit 1915) | hronze |

III — HERMAS — BUSTOS — CABEÇAS

<i>No Passeio Publico:</i> As hermas de		
1 — Gonçalves Dias		bronze
2 — Ferreira de Araujo		»
3 — Maestro Alberto Neponuceno.		»
<i>No Jardim Botânico:</i> A herma de —		
4 — Marcelino Berthelot		bronze
	O busto de —	
5 — D. João VI		bronze
<i>No Instituto de Manguinhos:</i>		
	O busto de —	
6 — Oswaldo Cruz		bronze
<i>Na Praia de Botafogo:</i>		
	O busto de —	
7 — Pereira Passos (que foi executado para o pátio central do Edifício da Prefeitura e para esse local havia sido imaginado)		bronze
<i>No Ministério das Relações Exteriores:</i>		
	O bustos de —	
8 — José Bonifácio		bronze
9 — Joaquim Nabuco		»
10 — Mitre		»

Na Associação da Praça do Comércio:

	O bustos de —	
11 — D. João VI		bronze
12 — D. Pedro II		»
13 — Cayrú		»
14 — Mauá		»

Na Beneficência Portuguesa:

	Os bustos de —	
15 — Conde Astrogildo		
16 — Comendador Cypriano de Oliveira Castro		

No Instituto Pasteur:

	O busto de —	
17 — D. Pedro II		mármore

Na Policlínica de Socorro D. Pedro V:

	O busto do —	
18 — Conselheiro Leonardo		mármore

No Museu da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro

	O busto da —	
19 — Princesa Isabel		bronze

Na Escola Nacional de Belas Artes: (Salão Nobre)

	O busto de —	
20 — Benjamin Constant		bronze

Na Escola Politécnica:

	Os bustos de —	
21 — Rio Branco		
22 — Benjamin Constant (em tamanho pequeno)		
23 — Rebouças		

Na Escola de Medicina:

Os bustos de

- 24 — Silva Araujo
25 — Oscar de Souza

No Arsenal de Guerra

O busto do —

- 26 — Marechal Bittencourt

Na Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.):

O busto de —

- 27 — Ferreira de Araujo

Nas residencias das Ex.^{mas} Snr.^{as} D.^{as} Cecilia de Mello Marques Couto e D. Hortencia de Mello Cerqueira

O busto do —

- 28 — Al.^{mo} Custodio de Mello em (tamanho pequeno) bronze

No Museu Nacional de Belas Artes: (conforme seu catálogo) —

Bustos grandes de —

*Numeração
no
Catálogo*

- | | | |
|--|----------------|------|
| 29 — Carlos Gomes | gesso patinado | (74) |
| 30 — Joseph White | » | (75) |
| 31 — Joseph White | terracota | (76) |
| 32 — Joseph White | bronze | (77) |
| 33 — Alberto Nepomuceno | gesso patinado | (78) |
| 34 — Alberto Nepomuceno | gesso | (79) |
| 35 — “Checa” (modêlo do Artista em Roma) | » | (80) |
| 36 — “Checa” (modêlo do Artista em Ro- | | |

	ma) reprodução em	bronze	(81)
37	— Henrique Bernardelli	gesso patinado	(82)
38	— Visconde de Amoroso Lima	gesso	(83)
39	— Visconde de Amoroso Lima	terracota	(84)
40	— Busto de Moça	gesso	(85)
41	— D. Adelaide Amoêdo, esposa do pintor R. Amoêdo	»	(86)
42	— Visconde de Araguaia	»	(87)
43	— Condessa Paulo de Frontin	»	(88)
44	— Busto de homem	»	(89)
45	— Leopoldo Miguez	»	(90)
46	— Busto de homem	»	(91)
47	— Busto de moça	»	(92)
48	— Antonio Gonçalves de Araujo	»	(93)
49	— Antonio Gonçalves de Araujo	gesso patinado	(94)
50	— Antonio Gonçalves de Araujo (pequeno)	gesso	(95)
51	— Busto de senhora	»	(96)
52	— Mr. Pearson	gesso patinado	(97)
53	— Mr. Pearson (pequeno)	gesso	(98)
54	— Busto de mulher (estudo para Monumento à Republica)	gesso	(99)
55	— Diogo Duarte da Silva	gesso patinado	(100)
56	— Busto de homem (estudo feito em Roma, servindo de modelo o empregado do Artista)	gesso	(101)
57	— Idem, idem, — reprodução em	bronze	(102)
58	— Engenheiro João Teixeira Soares	gesso	(103)
59	— Busto de moça	»	(104)
60	— Conselheiro Gaspar da Rocha	gesso patinado	(105)
61	— Dr. Costa Ferraz	gesso	(106)
62	— Idem, idem. (pequeno)	»	(107)
63	— Busto de homem	»	(108)

64 — Busto de senhora	»	(109)
65 — Busto de homem	»	(110)
66 — Busto de homem	»	(111)
6 — Busto de homem	»	(112)
68 — Jesus Cristo	»	(113)
69 — Jesus Cristo — reprodução em	bronze	(114)
70 — Ministro André Cavalcanti de Albuquerque	gesso patinado	(115)
71 — J. J. Nogueira Carvalho	gesso	(116)
72 — Idem, idem. (pequeno)	»	(117)
73 — Juiz Dr. Herminio Espirito Santo	»	(118)
74 — Marechal Fontoura	»	(119)
75 — Busto de Homem	gesso patinado	(120)
76 — Carlos Peixoto Filho	gesso	(121)
77 — Dr. James Darcy	»	(122)
78 — William Comming Hector	»	(123)
79 — Major Suckow (fundador do Derby Club)	gesso	(124)
80 — Leonardo Araujo	»	(125)
81 — Conde Figueiredo	»	(126)
82 — Senador dr. Montenovesi (médico italiano)	bronze	(127)
83 — Sta. José de Alencar	mármore	(128)
84 — Sta. José de Alencar	gesso	(129)
85 — Francisco Portela	»	(130)
86 — Cohego Olimpio Campos	»	(131)
87 — Aristides Lobo	»	(132)
88 — Luiz Guimarães	»	(133)
89 — Gal. Menna Barreto	»	(134)
90 — Dr. Franklin Sampaio	gesso patinado	(135)
91 — Busto de homem	gesso	(136)
92 — Placido de Mello	»	(137)

93	— Joaquim Ignacio Tosta	gesso patinado	(138)
94	— Sampaio Corrêa	gesso	(139)
95	— Conde Dr. Paulo Frontin	gesso patinado	(140)
96	— Conde Dr. Paulo Frontin (estudo)	gesso	(141)
97	— Conde Dr. Paulo Frontin (estudo pe- queno)	»	(142)
98	— Dr. Pandiá Calogeras	»	(143)
99	— Dr. Moura Brasil	gesso patinado	(144)
100	— Antonio Coxito Granado	gesso	(145)
101	— D. Isabel Feijó	»	(146)
102	— D. Isabel Feijó	prata	(147)
103	— Viscondessa Amoroso Lima	gesso	(148)
104	— Viscondessa Amoroso Lima	terra-cota	(149)
105	— Busto de homem	gesso	(150)
106	— P. Oliveira	»	(151)
107	— Busto de Criança	gesso patinado	(152)
108	— Marquez de Paranaguá	gesso	(153)
109	— Busto de homem	»	(154)
110	— Dr. Augusto Teixeira Brandão	gesso patinado	(155)
111	— Dr. Azevedo Cruz	gesso	(156)
112	— Dr. Homero Ottoni	»	(157)
113	— Dr. Raphael Magalhães	gesso patinado	(158)
	Bustos pequenos de —		
114	— França Junior (caricatura)	terracota	(159)
115	— Emilio Rouéde	gesso	(160)
116	— Marcelin Berhelot	»	(161)
117	— Busto de senhora	gesso patinado	(162)
118	— Busto de mulher que serviu de modê- lo para "Cristo e a adúltera"	gesso	(163)
119	— Busto de moça	»	(164)
120	— Busto de senhora	»	(165)
121	— Busto de senhora	»	(166)

122 — Crisanta Teixeira Brandão	»	(167)
123 — Mlle. Henselmann	»	(168)
124 — Almirante Wandelkolk	»	(169)
125 — Dr. Hilario de Gouveia	»	(170)
126 — Comendador A. Velho	»	(171)
127 — Comendador Augusto Prestes	gesso patinado	(172)
128 — Busto de um militar — Sta. Cruz) ?	gesso	(173)
129 — Azevedo Cruz	»	(174)
130 — Carlos Americo dos Santos, critico de arte do Jornal do Comercio)	»	(175)
131 — Thomaz Coelho	»	(176)
132 — Carlos Guilherme Rheingantz	»	(177)
133 — Placido de Melo	gesso	(178)
134 — Alphonsus Mise	»	(179)
135 — João do Rego Barros	»	(180)
136 — Busto de homem	»	(181)
137 — Almirante Custodio José de Melo	»	(182)
138 — Amadeo Zani	»	(183)
139 — Busto de homem	»	(184)
140 — Oscar Pereira da Silva	»	(185)
141 — Comendador Malafaia	»	(186)
142 — João Caetano	»	(187)
143 — Cabeça de Pedro Alvares Cabral (para seu Monumento)	»	(188)
144 — Cabeça de Caminha (para Monumento a Pedro A. Cabral)	»	(189)
145 — Cabeça de Christiano Ottoni	»	(190)

O busto em bronze de Jesus Cristo, o de número 69, correspondendo ao n.º 114 do Catálogo do Museu, mostra em sua assinatura uma particularidade digna de menção. Naturalmente quando foi feita sua fundição, o fundidor no polimento, que geralmente é

feito fortemente nas superfícies polidas, fez desaparecer partes das letras do nome, e depois, em dificuldade, em vez de recompor a assinatura de acôrdo com o modelo em gesso, deixou essas letras alteradas, permitindo uma leitura diferente.

Assim, lê-se com todos os detalhes e tipos da sua letra característica nos trabalhos em Roma:

“Rodolpho Bervardein”, em vez de “Rodolpho Bernardelli” e Roma 1871 em vez de Roma 1877.

Desejo salientar, ainda, que a cabeça exposta de número 100, correspondendo ao n.º 145 do Catálogo, de Antonio Coxito Granado, foi o trabalho que BERNARDELLI, após muitos anos de ausência, expôs no Salão de 1927, recebendo, então, a Medalha de Honra.

No Museu Histórico Nacional:

Bustos grandes de:

146 — D. João VI		gesso
147 — D. Pedro II		»
148 — Mauá		»
149 — Cayrú		»
150 — Conselheiro Souza Dantas		»
151 — Imperador D. Pedro II	(<i>fecit</i> 1889)	»
152 — Imperatriz D. Tereza Cristina	(<i>fecit</i> 1889)	»
153 — Princesa Isabel	(<i>fecit</i> 1888)	»
154 — Conde D'Eu	(<i>fecit</i> 1888)	»
155 — D. Pedro Augusto	(<i>fecit</i> 1889)	»
156 — Visconde de Mauá		»
157 — Monroe		»
158 — José Bonifácio		»
159 — Mitre		»

- 160 — Benjamin Constant (fecit 1891) gesso patinado
 161 — Benjamin Constant —reprodução em — bronze
 162 — Pereira Passos — reprodução — (fecit 1906) gesso
 163 — Joaquim Nabuco (fecit 1904)
 164 — Oswaldo Cruz (fecit 1909)
 165 — Osório (Cabeça da estátua do Monumento) gesso
 166 — José de Alencar

Bustos pequenos de:

- 167 — Príncipe do Grão Pará gesso
 168 — General Pinheiro Machado
 169 — Mucio da Paixão (fecit 1914)

No Instituto Histórico

Bustos grandes de:

- 170 — Ferreira de Araujo gesso

Bustos pequenos de:

- 171 — Max Fleiuss (fecit 1929)
 172 — Oswaldo Cruz
 173 — Princesa Isabel
 174 — Saldanha da Gama
 175 — Francisco Manoel
 176 — João Nepomuceno Batista

Na Residência de D. Evelina Carlota Watson Vaccani, minha querida mãe.

177 — Montenovesi — cabeça — gesso.

Bustos colocados em Cemitérios

- 178 — Conselheiro D. da Silva (no seu túmulo em S. João Batista)
 179 — Castro Peixoto Filho (» » » » » » »)
 180 — Erminio do Esp. Santo (» » » » » » »)
 181 — Torres Homem (mármore » » » » » » »)
 182 — Leopoldo Miguez (» » » S. Franc. de Paula)

Não localizados:

- 183 — Mr. Doumer
 184 — Barão de Capanema
 185 — Roveda
 186 — Ouro Preto
 187 — Diogo da Silva
 188 — D. Maria Michelet de Oliveira
 189 — Fajardo
 190 — Chapot Prevost
 191 — Castro Alves
 192 — João Pihheiro
 193 — João Caetano
 194 — Quintino Bacayuva
 195 — General Souza Aguiar
 196 — Conrado Niemeyer
 197 — Barão Araujo Ferraz

Os bustos não localizados fazem parte da lista de trabalhos fornecida por Ubirajara Azeredo Coutinho e da que se estabelece da relação dos documento dos trabalhos de RODOLPHO BERNARDELLI existentes no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

IV — ESCULTURA TUMULAR

No Cemitério São João Batista

- 1 — Visconde de Araguaya — projeto e escultura de BERNARDELLI
- 2 — Augusto Severo — creio que só o medalhão em escultura, é de BERNARDELLI
- 3 — Alcides de Modesto Leal — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 4 — Olavo Bilac — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 5 — Castro Peixoto Filho — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 6 — José de Alencar — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 7 — Affonso Penna — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 8 — Arthur Araripe — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 9 — Orville Adalbert Derby — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 10 — Paulo de Frontin — Projeto e escultura de BERNARDELLI
- 11 — Nina Ribeiro — O projeto do túmulo e a estátua do Cristo são de BERNARDELLI. O medalhão é escultura de CORRÊA LIMA
- 12 — Mercedes — Só o projeto é de BERNARDELLI, a escultura é feita por CORRÊA LIMA.
- 13 — Bernardelli — Escultura de BERNARDELLI. O projeto do embasamento é de CORRÊA LIMA.
- 14 — Conselheiro Diogo da Silva —
- 15 — Torres Homem
- 16 — Senhora Julio Brandão
- 17 — Dr. Fajardo
- 18 — Antonio Prado

No cemitério de São Francisco Xavier (Cajú):

- 19 — Coluna Comemorativa do Conselheiro J. Paulino — Projeto e escultura de BERNARDELLI.
- 20 — Artista Ricardo Tatti
- 21 — Arthur Azevedo
- 22 — Gonçalves de Araujo
- 23 — Coronel Senna Madureira

No Cemitério São Francisco de Paula:

- 24 — Maestro Leopoldo Miguez

No Cemitério de Catumbi:

- 25 — Manuel Vicente Lisbôa — Projeto e escultura de BERNARDELLI.

Não localizados

- 26 — Visconde de Vilela
- 27 — Conselheiro Souza Dantas
- 28 — Paulino Soares de Souza
- 29 — Senhora Mendes Campos
- 30 — Domingos Theodoro de Azevedo

Os túmulos, desde o n.º 1 até ao 30 constam da lista de trabalhos de BERNARDELLI, que me foi dada, por especial favor, por U. AZEREDO COUTINHO

V — RELEVOS E MEDALHÕES
EM MONUMENTOS

Nas bases dos Monumentos a Caxias, Osório e José de Alencar, existem belos baixos-relêvos, em bronze.

- 1,2 — No de Caxias — há as cenas da Batalha da Passagem da Ponte de Itororó e da Entrada de Caxias na Cidade de Assunção.
- 3,4 — No de Osório — há dois baixos-relêvos com cenas de batalhas
- 5a 12 — No de José de Alencar — há os baixos-relêvos representando as cenas de “Gaucho” — “Sertanejo” — “Guarani” — “Iracema” e os medalhões de — “Cecy” — “Pery” — “D. Alvaro” — “Iracema”.

BAIXO, MEIO E ALTO RELEVO

*No Museu Nacional de Belas Artes:**Numeração
de
catalogo*

1 — Brasil Técnico	gesso,	(20)
2 — Exposição de Belas Artes	gesso colorido	(210)
3 — Parc Royal	gesso	(211)
4 — Comemorativa do 1.º Centenario do “Fico”	gesso	(212)
5 — Figura de mulher com criança	»	(213)
6 — Menina da raquete	»	(214)
7 — Delfim Moreira	»	(215)
8 — Delfim Moreira (pequeno)	»	(216)
9 — A Fortuna	»	(217)
10 — Placa existente Cemitério Cajú (no Cemitério encima esta placa o busto de P. Oliveira)	gesso	(218)
11 — Decoração para o Club de Engenharia	»	(219)

12 — Idem, em tamanho maior	»	(220)
13 — Cabeça de homem	»	(221)
14 — Delfim Moreira e Paulo de Frontin	»	(222)
15 — Anjo orando	»	(223)
16 — Perfil de senhora	terracota	(224)

No Museu Nacional de Belas Artes:

*Numeração
do
Catálogo:*

17 — Irmã do Prof. Eugenio Latour	bronze	(225)
18 — João Baptista Ribeiro (pequeno)	gesso	(226)
19 — Alaide France	»	(227)
20 — Faculdade de Medicina Wenceslau Braz	»	(228)
21 — Estudo	»	(229)
22 — Lloyd Nacional	»	(230)
23 — Associação Beneficente Campinas	»	(231)
24 — Figura de homem (estudo acadêmico, feito em Roma)	»	(232)

O quadro que lhe faz o fundo mede em tamanho 0,95m de altura por 0,51m de largura. Os planos do baixo-relêvo se desenvolvem dentro de uma profundidade de 0,09m. A Figura mede de altura 0,85m e tem a proporção de 8 cabeças de, aproximadamente, 0,10m cada.

25 — Figura de mulher (estudo acadêmico, feito em Roma)	gesso	(233)
--	-------	-------

O quadro que lhe faz o fundo mede

- em tamanho 0,95m de altura, por 0,45m de largura, e os planos do baixo-relêvo se desenvolvem dentro de uma profundidade de 0,10m.
- 26 — Fabiola — bronze (234)
 O quadro que lhe faz o fundo, mede de altura 1,27m e de largura 1,73m; os relêvos se desenvolvem dentro de um plano de 0,27m. Representa a cena do primeiro martirio de S. Sebastião, descrita no Capítulo 2 da obra do Cardeal Wiseman.
- 27 — Priamo implorando o corpo de Heitor [a Aquiles (Prêmio de viagem à Europa) gesso (235)
 A altura do quadro do baixo-relêvo é de 0,90m por 1,20m de largura e os planos se desenvolvem dentro de uma profundidade de 0,20m.
- 28 — Adão e Eva — gesso (236)
 A altura do quadro do baixo relêvo é de 1,30m por 1,65m de largura e os planos se desenvolvem dentro de uma profundidade de 0,20m. A figura da Eva, de pé, tem de altura 0,95m e sua proporção é a de 8 cabeças de 0,75m cada uma. A figura de Adão, sentada, tem de altura 0,75m e sua proporção é também de 8 cabeças.

Aos trabalhos de números 24, 25, 26, 27, e 28, correspondentes aos de números 232, 233, 234, 235 e 236 do Catálogo de Galeria Irmãos Bernardelli, acrescentei apontamentos por mim tomados.

No Museu Nacional de Belas Artes:

		<i>Numeração do Catálogo:</i>
29 — Victor Meirelles	gesso	(191)
30 — Chaves Pinheiro	»	(192)
31 — Agostinho José da Motta	»	(193)
32 — Joaquim Domingos	»	(194)
33 — Violinista Oscar Bernardelli (pai do artista)	gesso	(195)
34 — José Duarte	»	(196)
35 — Saldanha Marinho	»	(197)
36 — Manoel Ferraz de Campos Salles	»	(198)
37 — Constantino Nery	»	(199)
38 — Paulino José Soares de Souza	»	(200)
39 — Antonio Padua	»	(201)
40 — Thomaz Coelho	»	(202)
41 — José de Alencar	»	(203)
42 — Eujan Hussak	»	(204)
43 — Eujan Hussak	»	(205)
44 — Cabeça de mulher	terra-cota	(206)
45 — Nuno Pinheiro	gesso	(207)
46 — Cabeça de menina	»	(208)

Na Escola Nacional de Belas Artes:

- 47 — O gesso do baixo-relêvo S. Sebastião, também conhecido pelo nome de única figura feminina que nele se vê: Fabiola.

No Instituto Histórico:

BAIXOS RELEVOS

- 48 — “O Sertanejo” — (gesso) — original do Monumento a José de Alencar
49 — “O Guarani” — (gesso) — original do Monumento a José de Alencar

MEDALHÕES

- 50 — João Clemente Pereira
51 — João Caetano dos Santos
52 — Francisco Correia Vasques
53 — Pasteur
54 — Orville

No Instituto Franco Brasileiro de Alta Cultura:

- 55 — Medalhão em gesso de Pasteur

Na Igreja da Cruz dos Militares:

- 56 — Placa marcando o lugar onde estiveram depoistados os despojos mortais do Conde D’Eu.

Na Companhia Fiação de Tecidos Confiança Industrial:

- 57 — Medalhão com a cabeça de Cristo (doação feita ao Departamento da Escola, pelo Artista).

Na Ordem do Rosário:

- 58 — Placa em baixo-relêvo.

VI—MAQUETES E ESTUDOS

MAQUETES DE MONUMENTOS:

No Museu Nacional de Belas Artes:

		<i>Numeração no Catálogo:</i>
1 — Carlos Gomes	gesso	(237)
2 — Carlos Gomes (detalhe em tamanho maior, figura de mulher representando a cidade de Campinas)	»	(238)
3 — Barão de Mauá	»	(239)
4 — Maquete para Monumento	»	(240)
5 — Pereira Passos	»	(241)
6 — Lauro Muller	»	(242)
7 — Comemorativa da inauguração da Avenida Paulo de Frontin	»	(243)
8 — Pedro Alvares Cabral	gesso patinado	(244)
9 — Barão do Rio Branco	gesso	(245)
10 — Maquete para Monumento	>	(246)
11 — Paulo de Frontin (existente no antigo Derby)	»	(247)
12 — Conego Olympio Campos	»	(248)
13 — Rio Branco	»	(249)
14 — Duque de Caxias	»	(250)
15 — Francisco Portela	»	(251)
16 — Padre Antonio Vieira	»	(252)
17 — Pedro II	»	(253)
18 — Estudo de Monumento a Paulo de Frontin	»	(254)

- | | | |
|---|---|-------|
| 19 — Estudo de Monumento Estrada de Ferro | » | (255) |
| Ainda ha neste Museu as maquetes: | | |
| 20 — Cristo e adultera | » | (2) |
| 21 — A Faceira estudo (sem cabeça) | » | (5) |
| 22 — Carlos Gomes | » | (9) |
| 23 — Moema | » | (13) |
| 24 — Jesus Cristo (maquete de túmulo) | » | (14) |

No Instituto Histórico:

- 25 — Barão do Rio Branco — (original em Uruguaiana)

No Museu Histórico Nacional:

- 26 — Osório — medindo aproximadamente 1 metro de comprimento.
- 27 — Caxias — cabeça — estudo de plano para estátua do monumento — gesso.
- 28 — Para a *Igreja da Cruz dos Militares*, segundo a lista de U. AZEREDO COUTINHO, fez BERNARDELLI a maquete para a estátua de São Marcos.

PHOTOGRAFIAS E OUTROS DOCUMENTOS

Em fotografias ou outros documentos existentes no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes: —

- 28 — foto — Nicho do altar-mór e estátua de Nossa Senhora da Candelaria.
- 29 — Foto — monumento a Benjamin Constant
- 30 — documentos do Monumento a Francisco Pereira Passos
- 31 — » » » Lauro Muller
- 32 — » » projeto da estátua do Barão do Rio Branco a ser levantada no Rio de Janeiro
- 33 — » » projeto da herma a Angelo Agostini.
- 34 — projeto da base do Monumento à Descoberta do Brasil.

MAQUETES PARA TUMULOS

No Museu Nacional de Belas Artes, além de 47 maquetes sem identificação, podem ser apreciadas as de:

			<i>Numeração no Catálogo:</i>	
79 —	Maquete para túmulo	Família P. Frontin	gesso	(258)
80 —	»	»	»	(259)
81 —	»	»	»	(259)
		Família Moraes Sar- mento (projeto de BER- NARDELLI, execução do Prof. CORRÊA LIMA)	»	(261)
82 —	»	»	»	(261)
		Emílio Melcher Nina Ribeiro	»	(264)
83 —	»	»	»	(272)
84 —	»	»	»	(276)
85 —	»	»	»	(278)
86 —	»	»	»	(279)
87 —	»	»	»	(283)
88 —	»	»	»	(282)
89 —	»	»	»	(287)
90 —	»	»	»	(289)
91 —	»	»	»	(290)
92 —	»	»	»	(292)
93 —	»	»	»	(295)
94 —	»	»	»	(296)
95 —	»	»	»	(297)
96 —	Maquete para túmulo	dos Imperadores D. Pe- dro II e D. Tereza Cris- tina	gesso	(300)

97 —	»	»	»	idem, idem	»	(301)
98 —	»	»	»	Antonio G. de Araujo	»	(303)
99 —	»	»	»	Leopoldo Miguez	»	(304)
100 —	»	»	»	Visconde de Araguaia	»	(310)
101 —	»	»	»	Ricardo Tatti	»	(312)

Uma das maquetes para o túmulo dos Imperadores está datada de 1921 e a outra de 1924.

No Instituto Histórico:

- 102 — Maquete em tamanho metade do natural do Mausoléu dos Imperadores, em gesso, e que foi para Paris para o desbaste de bloco de mármore.

No Museu Histórico Nacional:

- 103 — Cabeça de Caxias, em gesso, estudo só de volumes para a estátua do Monumento.
- 104 — Pereira Passos — estudo feito em 1909 do busto desse ilustre brasileiro, esculpido para o pátio central da Prefeitura Municipal e que foi agora transferido para a Praia de Botafogo.
- 105 — Azevedo Cruz — estudo feito em 1917 para a sua herma.
- 106 — Estudo para a placa da Praça Princesa Isabel.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO

III — HERMAS, BUSTOS E CABEÇAS

Em Niteroi

- 1 — Herma de Francisco Portela
- 2 — Herma de Casimiro de Abreu

Em Campos:

- 3 — Herma de Teixeira de Melo

Em Petrópolis:

- 4 — Busto de D. Pedro II
5 — Busto de Fagundes Varela

Em Teresópolis:

- 6 — Busto da Imperatriz D. Tereza Cristina
— Busto de J. Vieira

IV—ESCULTURA TUMULAR

Em Petrópolis:

- 1 — Mausoléu dos Imperadores, em mármore.

ESTADO DE S. PAULO

I — MONUMENTO

Em Campinas:

- 1 — Carlos Gomes

II—ESTÁTUAS E ESTATUETAS

Em São Paulo:

ESTÁTUAS : (?)

- 1 — D. Pedro I — Estátua monumental, no Museu do Ipiranga.

ESTATUETAS :

		<i>Numeração no Catálogo da Pinacoteca</i>
2 — Sátiro	bronze	(42)
3 — Madona	»	(46)
4 — Retrato de Ruy Barbosa	gesso	(52)
5 — Baiana	»	(53)
6 — Índia	»	(57)
7 — Cristo	»	(59)
8 — Menino	»	(62)
9 — Menino	»	(65)
10 — Faceira	»	(66)
11 — Pensativa	terracota	(67)
12 — Madona	gesso	(64)

Pela circunstância de nem todos os trabalhos no Catálogo da Pinacoteca do Estado trazerem informes detalhados, achei prudente colocar a interrogação, pois sem ter visto de perto os trabalhos, foi por interpretação que a alguns classifiquei como estatuetas.

III — HERMAS BUSTOS E CABEÇAS

Em São Paulo:

- 1 — Na Prefeitura Municipal: — Busto do dr. Washington Luís
 2 — No Jardim da Luz: — Busto do poeta Alvares de Azevedo
 Na Pinacoteca do Estado: (conforme a numeração do seu Catálogo)
- | | | |
|-------------------------------------|--------|------|
| 3 — Busto de Oscar Pereira da Silva | bronze | (11) |
| 4 — » » Rio Branco | » | (45) |
| 5 — » » homem | » | (47) |
| 6 — » » mulher | » | (48) |

7 —	» »	mulher	gesso	(5)
8 —	» »	homem	»	(60)
9 —	» »	homem	terra-cota	(63)
10a12	3	Bustos de Senhora em	gesso	(54,55,56)
13 —		Cabeça de Camponesa	bronze	(47)
14 —	»	homem	»	(51)

Em Campinas:

- 1 — Herma de Cesar Bierrembach

IV — ESCULTURA TUMULAR

Em São Paulo:

No Cemitério da Consolação:

- 1 — Mausoléu de Campos Sales

Em Santos:

No Cemitério

- 2 — Mausoléu de José Bonifácio

V — RELÊVOS E MEDALHÕES

Em São Paulo:

Na Pinacoteca do Estado:

- | | | | | |
|-------|-----------------------|------------|-------|---------|
| 1 — | Oswaldo Cruz — | medalha — | gesso | (63) |
| 2,3 — | 2 Bustos de Senhora — | medalhas — | » | (73,74) |

IV — MAQUETES E ESTUDOS

Em São Paulo:

Na Pinacoteca do Estado

a) DE MONUMENTOS :

- | | | |
|---------------------------------------|-------|------|
| 1 — Militar — “maquete” — | gesso | (61) |
| 2 — Estudo para Monumento — | gesso | (64) |
| 3 — Estudo — Monumento Eça de Queiroz | barro | (70) |

b) DE TUMULOS

- | | | |
|-----------------------------|--------|------|
| 1 — “Psiu!!.. — estatueta — | bronze | (50) |
|-----------------------------|--------|------|

ESTADO DE MINAS GERAIS

II — ESTÁTUAS E ESTATUETAS

Em Juiz de Fóra:

No Museu Mariano Procopio

a) ESTÁTUAS

- | | | |
|------------------|-----------|------------------------------|
| 1 — Justiça | — gesso — | do Mualoléu de Campos Salles |
| 2 — República | — » — | do Mausoléu de Campos Salles |
| 3 — Fortuna | — » — | do Mausoléu de Campos Salles |
| 4 — Sto. Estevam | — » — | do Mausoléu de Bernardelli |

b) ESTATUETAS

- | | |
|---|------------------|
| 1 — Cristo expulsando os vendilhões do templo | |
| 2 — Cópia de Tanagra | — gesso patinado |

III — HERMAS, BUSTOS. CABEÇAS

Em Belo Horizonte:

- | |
|--|
| 1 — Na Universidade de Minas Gerais: — Busto do Dr. Antonio Carlos |
| 2 — No Tribunal de Justiça: Dr. Raphael Magalhães |

Em Juiz de F6ra:
grandes:

- | | | |
|---|--------------------------------------|---|
| 3 | — Busto de D. Pedro II | — bronze |
| 3 | — Busto de D. Pedro II | — bronze |
| 4 | — » de D. Tereza Cristina | — bronze |
| 5 | — » da Princesa Izabel | — bronze |
| | — » do Conde d'Eu | — bronze |
| 7 | — » de Antonio Carlos | — gesso — (<i>fecit</i> 1929) |
| 8 | — » de D. Maria Am6lia Ferreira Lage | — 6ltimo trabalho de RODOLPHO BERNARDELLI — inacabado — gesso |

pequenos:

- | | | |
|----|-------------------------|------------|
| 9 | — Busto de Oswaldo Cruz | — bronze |
| 10 | — » n6o identificado | — em barro |

V — REL6VOS E MEDALH6ES

Em Juiz de F6ra

- | | | |
|-----|--------------------------------------|----------|
| 1 | — Medalh6o da Princesa Izabel | — gesso |
| 2,3 | — 2 Medalh6es com figuras | — gessos |
| 4a6 | — 3 Medalh6es menores | — gessos |
| 7 | — Pequena placa onde se v6 um menino | — barro |

Nota: As informa66es s6bre o Museu Mariano Proc6pio me foram fornecidas por especial obs6quio de seu Diretor, a Exma. Srma. D. GERALDA FERREIRA ARMOND. Ainda para o Estado de Minas Gerais, segundo informa AZEREDO COUTINHO, executou BERNARDELLI o busto de "Vieira".

ESTADO DE MATO GROSSO

III — HERMAS, BUSTOS, CABE6AS

Em Campo Grande:

- | | |
|---|------------------------------------|
| 1 | — Dr. Pandi6 Calogeras — (busto) — |
|---|------------------------------------|

ESTADO DO RIO GRANDE SUL

I—MONUMENTOS

Em Uruguaiana:

- 1 — Barão do Rio Branco

II—ESTÁTUAS E ESTATUETAS

Em Bagé:

- 1 — Dr. Penna — estátua monumental —

III—HERMÊS, BUSTOS, CABEÇAS

Em

- 1 — Busto de Oswaldo Cruz

ESTADO DO PARANA

I—MONUMENTOS

Em Curitiba:

- 1 — Barão do Rio Branco

ESTADO DA BAHIA

I—MONUMENTOS

- 1 — Ao Conde dos Arcos (referência encontrada no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes)

A lista de U. Azeredo Coutinho assinala, na Bahia, os trabalhos:

- 1 — Castro Alves (busto)
2 — Presidente de uma Companhia de Seguros (busto)

ESTADO DE SERGIPE

III—HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS

No Instituto Histórico e Geográfico:

- 1 — General Manoel de Oliveira Valladão — (busto)

VI—MAQUETES E ESTUDOS

- 1 — Maquete de Monumento a um Monsenhor (segundo referência de U. AZEREDO COUTINHO)

ESTADO DE PERNAMBUCO

III—HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS

Na Escola de Belas Artes de Pernambuco, da Universidade do Recife: (segundo informação assinada por D. M. LOURDES CAVALCANTI Secretária dessa Escola, em resposta à carta-pesquisa que lhe dirigí).

- 1 — Busto da Senhora Indio do Brasil (gesso) — 1918 —

V—RELEVOS E MEDALHÕES

- 1 — Medalhão de Manuel Vicente Lisboa, (gesso) — 1915 —

ESTADO DO MARANHÃO

III—HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS

- 1 — Busto de Manoel Odorico Mendes

ESTADO DO AMAZONAS

VI—MAQUETES E ESTUDOS

- 1 — Para êste Estado, em 1895, foi estudado por BERNARDELLI um monumento ao Marechal Floriano Peixoto — (documentos existentes no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes).

ESTADO DO PARA

III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS

No Museu Emilio Goeldi:

- 1 — Domingos Soares Ferreira Penna (busto) — bronze de tamanho maior do que o natural, sôbre base de granito. Está datado de 1903 e foi fundido em 1907.

IV—ESCULTURA TUMULAR

No Cemitério da Soledade: túmulos e esculturas.

V-- RELEVOS E MEDALHÕES

- 1 — Medalhão de Cecy — original do Monumento a José de Alencar (propriedade do jornalista Frederico Barata)

As informações citadas sôbre êste Estado, foram-me fornecidas por especial favor do Exmo. Sr. Diretor do Museu Paraense Emilio Goeldi — Dr. MACHADO COELHO, em resposta à carta que lhe dirigí, quando realizava as pesquisas.

NO ESTRANGEIRO

Em Paris:

- 1 — No Instituto de França: — Busto em mármore de D. Pedro I

Em Roma:

- 1 — Em um Cemitério: — Busto do Barão de Javary
2,3 — Não localizados: — Busto de Luiz Guimarães e o de sua Senhora.

CAPITULO XI

CONCLUSÕES

Do exposto, conclue-se:

I

Na obra escultórica de BERNARDELLI sente-se a influência do carater realistico do estilo Romântico, pelo qual demonstra sempre forte afinidade, notadamente, na interpretação dos Neo-florentinos, especialmente impressionados por Ghiberti e Donatello.

II

Do Neoclassicismo BERNARDELLI guardou, principalmente, a elegância das proporções clássicas e certa serenidade de atitudes.

III

Antes de BERNARDELLI, incontestavelmente, o Brasil teve escultores de gênio — ALEJADINHO — MESTRE VALENTIM — MA-

NOEL IGNACIO DA COSTA. Entretanto, sómente com BERNARDELLI é que um escultor brasileiro teve grande projeção no exterior, em sua época.

IV

A escultura monumental no Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, deve a RODOLPHO BERNARDELLI não só grande impeto, como ainda o estabelecimento de um elevado padrão de valor escultórico. Incontestavelmente foi BERNARDELLI o escultor que maior número de monumentos produziu no Brasil.

V

Consequentemente, foi uma felicidade para o Brasil que os incidentes romanescos da vida da FAMILIA BERNARDELLI permitissem o florescimento, entre nós, de artistas tão notáveis, como os BERNARDELLI.

VI

Essas peripécias novelescas, aliadas à sua hereditariedade, esclarecem e explicam muito, não só o temperamento artístico de RODOLPHO BERNARDELLI, como ainda a sua energia, iniciativa e desassombro que lhe eram peculiares.

VII

Grande parte do sucesso de BERNARDELLI é devido ao decidido apoio que recebeu da Academia de Belas Artes. Dando-lhe os elementos técnicos de preparo indispensáveis, nos seus cursos, e o estímulo e a oportunidade inapreciáveis do Prêmio de Viagem à Eu-

ropa, cujo prazo de estada prorrogou, permitiu que o gênio artístico de BERNARDELLI florescesse nas mais favoráveis circunstâncias e pudesse dar ao nosso País os vigorosos frutos do seu talento escultórico.

VIII

Apesar das influências notadas na conclusão I, RODOLPHO BERNARDELLI sempre marcou sua obra com os característicos da sua forte personalidade. Entretanto, êsse cunho individual que é privilégio dos grandes artistas, apresenta certa afinidade com a obra dos escultores franceses, seus contemporâneos. Esta afinidade é também explicada pelo sentimento de latinidade que o inbuía.

IX

A personalidade marcante de BERNARDELLI se exprime, na sua obra, tanto na composição dos seus trabalhos, quanto na técnica inconfundível com que os esculpiu.

X

O volume da obra de RODOLPHO BERNARDELLI é o maior de qualquer escultor brasileiro; sua variedade e o valor artístico dos maiores trabalhos que podem ser apreciados entre nós, demonstram bem a grande capacidade do Mestre.

É, também, uma das obras mais dispersas no território nacional.

XI

A obra escultórica de BERNARDELLI pode ser grupada nas seguintes categorias:

- I — Monumentos
- II — Estátuas e Estatuetas
- III — Hermas, Bustos, Cabeças
- IV — Escultura tumular
- V — Relêvos e Medalhões
- VI — Maquetes e Estudos



XII

A obra de BERNARDELLI é identificada seja por assinaturas, seja simbolicamente.

O tipo I — ASSINATURAS — compreende:

- a — assinatura completa manuscrita
- b — assinatura com letra em tipo romano
- c — assinatura abreviada manuscrita
 - variedade 1 — Rod Bernardelli
 - variedade 2 — R Bernardelli
 - variedade 3 — **Ɱ** ernardelli
- d — assinatura abreviada em tipo romano
 - variedade única — **Ɱ** ernardelli
- e — rubrica simbólica — **Ɱ**

O tipo II — IDENTIFICAÇÃO SIMBOLICA — compreende:

- a — variedade I — símbolo em cavo 
- b — variedade II — símbolo em relêvo 

XIII

A obra administrativa de BERNARDELLI como Diretor da Escola Nacional de Belas Artes deixou profundos traços no Brasil.

Sua orientação, dominando no setor das artes plásticas, deu, através das reformas que promoveu, novos rumos e decidido impulso ao ensino das Belas Artes, no Brasil.

Exemplos do valor da sua obra administrativa são: a criação do Conselho Superior de Belas Artes e a construção da Escola Nacional de Belas Artes no local privilegiado em que se encontra.

XIV

Como Mestre, sua influência também foi profunda. Atestam o valor de sua obra, sob este aspecto, a pleiade de escultores contemporâneos que foram seus discípulos e aos quais soube inculcar fé, energia e dedicação ao trabalho, conservando e estimulando suas personalidades artísticas.

XV

Finalmente, e em síntese: pela sua vida, pela sua arte, pela sua obra, e, principalmente, pelas suas atitudes, RODOLPHO BERNARDELLI foi um grande brasileiro e, como tal, merece o reconhecimento do País que tanto amou, e a gratidão da posteridade.

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

1880-1881

B I B L I O G R A F I A

- ARNOLD, Henry
— *Iniciación a la Escultura*, traducción por Roger Pla, ilustr., Biblioteca da Iniciação Artística, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1945.
- BARBEROT, E.
— *Histoire des Styles D'Architecture* dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, 2 vols, ilustr. Librairie Polytechnique, Baudry et Cie. Editeurs, Paris 1891.
- BARTHEZ, P. J.
— *Théorie du Beau* dans la Nature et les Arts, ouvrage posthume par... mis en ordre et publié par son frere, 2.^a ed., Librairie Vigot Frères, Paris, 1895.
- BASCHET, Jacques
— *Sculpteurs de ce temps*, Maillol — Dejean — Nicolausse — Despiou — Janniot — Poisson — Belmondo — Drivier — Osauf — Landowski — Yencesse — Wlerick — Martin — Traverse — Cornet — Gimond, ilustr., Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1946.
- BERTAUX, E.
— *Donatello*, ilustr., Noticia liminar de José R. Destéfano, Version espanola de Javier Farias con la Vida de Donato escrita por Giorgio Vasari, Libreria y Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1946.
- BERTELLI, Riccardo
— "Sculpture Technique: Casting and Finishing", in the *Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, p. 229, Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
- BON, Antoine
— *Introcção Gênerale A L'Histoire De L'Art*, 5 fasciculos, ilustr. Instituto Brasileiro de História da Arte, Atlantica Editora, Rio de Janeiro, s.d. (194...?)
- BRASIL. Estado de São Paulo.
— *Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, ilustr., Gráfica Paulista de João Ben-tivegna, S. Paulo, s.d.
- BRASIL. Estado de São Paulo. Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo.
— *X.º Salão Paulista de Belas Artes*, Exposição Oficial Organizada pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo "Galeria Prestes Maia", ilustr., Pap. Tip. Republica, São Paulo, 1944.

BRASIL. Governo Federal

- *Decreto n.º 983 de 8 de novembro de 1890*. Approva os estatutos para a Escola Nacional de Bellas Artes. Estatutos a que se refere o decreto n.º 983 de 8 de novembro de 1890. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1890.
- *Regimento das Exposições Geraes das Bellas Artes*. Capital Federal, 20 de julho de 1893. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1893.
- *Decreto n. 8.964, de 13 de abril de 1901*. Approva o regulamento para a Escola Nacional de Bellas Artes. Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1901.
- *Decreto n. 8.964, de 14 de setembro de 1911*. Approva o regulamento para a Escola Nacional de Bellas Artes. Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1914.
- *Decreto n. 11.749, de 13 de outubro de 1915*. Reorganiza a Escola Nacional de Bellas Artes. Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes, a que se refere o decreto n. 11.749, desta data. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1915.

BRASIL. Ministerio da Educação e Saude. Museu Nacional de Belas Artes.

- *Galeria Irmãos Bernardelli* ilust., apresentação de Oswaldo Teixeira, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, s.d.
- *Exposição da Missão Artística Francesa de 1818*, sob os auspícios da "Sociedade dos amigos do Rio de Janeiro", ilust., introdução de Oswaldo Teixeira, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1940.
- *Guia do Museu Nacional de Belas Artes*. ilust., apresentação de Oswaldo Teixeira, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1945.

BRASIL. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. Conselho Superior de Bellas Artes.

- *Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes*. Officinas Graphicas do Archivo Nacional, Rio de Janeiro, 1912.

BRASIL. Ministério da Justiça e Negocios Interiores. Escola Nacional de Bellas Artes.

- *Catalogo Geral das Galerias de Pintura e de Esculptura*, ilust., Empr. Ind. Editora "O Norte", Rio de Janeiro, 1923.

CALMON, Pedro

- *Historia da Bahia*, Resumo Didatico, 2.ª ed., ilust., Editora — Proprietária comp. Melhoramentos de S. Paulo (Weiszflog Irmãos incorporada), S. Paulo, s.d. (1928?).
- *Historia Social do Brasil*, 3 Tomos, (I e II ilust.), I: Espirito da Sociedade Colonial, 2.ª ed.; II: Espirito da Sociedade Imperial; III: A Epoca Republicana. Biblioteca Pedagogica Brasileira, Serie 5.ª col. "Brasiliana", vols. 40, 8 e 173, Companhia Editora Nacional, S. Paulo 1937-1939.

- CHALLAYE, Féliçien
 — *Estética*, tradução do Francês por Emilio Huidobro y Edith Teoh de Huidobro, Biblioteca de Iniciação Cultural, col. "Labor", seccion I, Ciências Filosóficas, n. 360 Editorial Labor S. A., Barcelona, 1935
- CHASE, George Henry; e Post, Chandler Rathfon
 — *A History of Sculpture*, ilust., Harper's Fine Arts Series, Harper & Brothers Publishers, New York, 1925.
- CHEFS — D'OEUVRE DE RODIN
 — *Chefs d'oeuvre de Rodin*, photographies de René Jacques, préface de Georges Lecomte, ilust., Les Publications Techniques et Artistiques, s.l., 1946.
- COSTA, J. Zeferino da
 — *Mecanismo e proporção da figura humana*, (publicação posthuma), ilust., Oficinas Graphicas do "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 1917.
- COX, Warren E.
 — "Sculpture Technique: Theory", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14^a ed., vol. 20, pps. 226-229, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
- CUYER, Édouard
 — *Anatomie Artistique des Animaux*, ilust., Librairie J. B. Bailliére et Fils, Paris, 1903.
 — *Le Cheval*, Anatomie — Extérieur — Allures, Planches Coloriées, découpées, superposées et articulées, par... Librairie J. B. Bailliére et Fils, Paris, 1910.
 — Mathias — Duval e Cuyet, Édouard.
- DARCY, JAMES
 — *Rodolpho Bernardelli*, Discurso proferido pelo Dr. ..., no dia 7 de outubro de 1931, ao ser inaugurado o tumulo de Rodolpho Bernardelli no Cemitério de S. João Baptista, s.l., s.d. (Rio de Janeiro, 1931?).
- DES SAIRS, Léon, ed.
 — *L'Art des Origines a nos Jours*, publié sous la direction de..., Préface de Paul Leon. Ont collaboré a cet ouvrage: Luc Benoist—Paul Biver — Mme. J. Bouhot — Saupique — Louis Bréhier — Mme. C. Brière — Misme — Jean Buhot — Jean Capart — Pierre du Colombier — Louis Delaporte — Robert Demangel — Maximilien Gauthier — Louis Gillet — Albert Grenier — René Huyghe — Guillaume Janneau — G. Knüttel — Elie Lambert — Raymond Lantier — Marcel Laurent — L. Laspinnasse — G. H. Luquet — Courad de Mandach — Georges Marçais — A. H. Martinie — Edouard Michel — P. Ratouis de Limay — Robert Rey — Gabriel Rouchés — A. Staring — Ch. Sterling — W. Weidlé. 2 Tomos, ilust., Librairie Larousse, Paris, 1932.
- FINK, Colin G.
 — "Sculpture Technique: Patina", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14^a ed., vol. 20, pp. 230-231, Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.

- FRASER, James E.
— "Architectural Sculpture", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp. 212-214, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
- FREIRE, Laudelino
— *Pedro II e a Arte no Brasil*, e Discurso de Recepção no Instituto Histórico, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1917.
(Discurso proferido em 30 de setembro de 1916 na Escola Nacional de Bellas Artes, por ocasião do encerramento das festas comemorativas do primeiro centenario artistico e da XXIV exposiçào annual de bellas artes).
- FREUDENFELD, R. A.
— *Mestre Antonio Francisco, O Aleijadinho*, com 80 fotografias do autor, n. 1 da Série de Edições Culturais da Intelligência, Intelligência Edições Culturais, S. Paulo, s.d. (1944?).
- GALVÃO, Alfredo
— *Noções de Anatomia, de Fisiologia Artísticas e de Proporções*, 3 Fasciculos, ilust., Oficinas Gráficas O Globo, Rio de Janeiro, 1941-1942.
- GISCHIA, L; e VÉDRÉS, N.
— *La Sculpture en France depuis Rodin*, ilust., 2.^a ed., Aux Editions du Seuil, Paris, 1945.
- GRAFLY, Charles; e GRAFLY, Dorothy
— "Portrait Sculpture", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a e ., vol. 20, pp. 206-109, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
- GUIMARÃES, Renato Alves
— *Antonio Francisco Lisboa (O Aleijadinho)*, Monumentos e tradições de Minas Geraes, ilust., Estabelecimento Graphico Irmãos Ferraz, São Paulo, 1931.
- HISTORICO DA ACADEMIA
— *Histórico da Academia, 1816-1845*, códice mss. existente no Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Apesar do seu limite cronológico, continúa a conter elementos importantes até 1890.
- HOFFMAN, Malvina
— *Sculpture Inside and Out*, ilust., W.W. Norton & Company Publishers, New York, 1939.
- HUDNUT, Joseph
— "Sculpture: History", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a e ., vol. 20, pp. 198-205, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
— "Monumental Sculpture", in *ibid.*, pp. 209-212, ilust.
- JACK, George
— "Sculpture Technique: Wood Carving", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp. 217-219, ilust., Encyclopaedia Britannica, Inc., New York, 1932.

- LAMOUREDIEU, Raoul
— *Traité de la Sculpture Taillée*, Technique, Pratique, Critique, ilust., Encyclopédie Roret, Editions Edgar Malfère (S.F.E.L.T.), Paris, 1941.
- LARGO DO PAÇO
— "Largo do Paço" in *Renascença*, Anno 1, Num. 5, pp 173-177, ilust., E. Bevilacqua & C., Rio de Janeiro, Julho 1904
- LENTELLI, Leo
— "Sculpture Technique: Modelling, Practice", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp. 223-224, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
— "Sculpture Technique: Plaster Casting", ilust., in *ibid.* pp. 229-230.
- LUC-BENOIST
— *La sculpture Française*, ilust., col. "Arts, Styles et Techniques;" publiée sous la direction de Norbert Dufourc, Librairie Larousse, Paris, 1945.
- MAGALHÃES, Basílio de
— *A Renascença e A Sua Floração Artística*, These de concurso para provimento da cadeira de Historia das Bellas-Artes, 3.^a ed., accrescida de notas em appendice, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1918.
— "O Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa)", conferencia do Sr. . . , in *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Boletim da Sessão de 29 de agosto de 1930, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1930.
- MALRAUX, André
— *Psychologie de L'Art — Le Musée Imaginaire*, ilust., Albert Skira Editeur, Geneve, 1947.
- MANSHIP, Paul
— "Decorative Sculpture", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp. 215-217, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.
Mattos, Adalberto — *Bernardelli* — *Correio da Manhã*, 10 de Agosto de 1930, pag. 3
- MATHIAS — DUVAL; e CUYER, Edouard
— *Histoire de L'Anatomie Plastique*, Les Maitres, Les Livres et Les Ecorchés, ilust., Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte, Société Française d'Editions d'Art, L. Henry May, Paris, 1898.
- MATTOS, ADÁLBERTO
— "Bernardelli" in *Correio da Manhã*, 10 de Agosto de 1930, pag. 3, Rio de Janeiro.
- MATTOS, Aníbal
— *Das Origens de Arte Brasileira*, ilust., Bibliotheca Mineira de Cultura, Edições Apollo, Bello Horizonte, 1936.
— *Historia da Arte Brasileira*, I: Das Origens da Arte Brasileira, II: Arte Colonial Brasileira, ilust., Bibliotheca Mineira de Cultura, Edição Apollo, Bello Horizonte, 1937-

MAYERHOFER, Lucas

- *Reconstituição do Povo de S. Miguel das Missões*, Tese de concurso para provimento da Cadeira de Arquitetura Analítica da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, ilust., Rio de Janeiro, 1947.

MC CARTAN, Edward

- "Garden Sculpture", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp. 205-206, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.

MELANI, Alfredo

- *Sculptura Italiana Antica e Moderna*, ilust., 3.^a ed. rev. e enriquecida, Manuali, — Hoepli, Ulrico Hoepli Editore, Milano, s.d., (191...?).

PAGANO, Jose Leon

- *Historia del Arte Argentino*, desde los aborigenes hasta el monumento actual, ilust. L'amateur, Buenos Aires, 1944.

PAMPLONA, Fernando de

- *Um Século De Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*, 2.^a ed., ilust., Livraria Tavares Martins, Pôrto, 1943.

PEYRE, Roger

- *Histoire Générale des Beaux-Arts*, ilust., 13.^a ed., Librairie Delagrave, Paris, 1926.

PICCIRILLI, Attilio

- "Sculpture Technique: Stone Carving", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp. 219-221, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.

POST, Chandler Rathfon

- V. Chase, George Henry; e Post, Chandler Rathfon.

PORTO

- Museu Nacional de Soares dos Reis e Casa-Museu Teixeira Lopes.
— *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, os dois mais notáveis esculptores portugueses dos tempos modernos e as suas obras de arte no Brasil, *Exposição*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1948.

REAL, Regina M.

- "A Origem da Pinacoteca do Museu Nacional de Belas Artes — (Quadros trazidos por Lebreton, a Missão Artística de 1816)", in *Anuário n. 7* de 1945 do Museu Nacional de Belas Artes.

RIBEIRO, José Flexa

- *Narciso*, com ilustrações de Correia Dias, Centenario, Empresa Editora Brasileira, Rio de Janeiro, s.d.
— *O Imaginário* (Pretextos de Arte); Nova Era — Empresa Editora, São Paulo, 1924.

- RIOS FILHO, Adolpho Moraes de Los
 — *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*, capa com retrato, em trieromia, de Augusto Muller, ilustrações de Armando Pacheco, fotografias de Mario Baldi, Empresa A Noite, Rio de Janeiro, 1941.
- “O Ensino Artístico, Subsídio para sua História, Um Capítulo: 1816-1889”, in *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, (1938), vol. VIII, pp. 3-429, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1942
- ROBINSON, Maud
 — “Sculpture Technique: Terra Cotta”, in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.^a ed., vol. 20, pp 222-223, ilust., Encyclopaedia Britannica Inc., New Yor , 1932.
- ROCHET, Charles
 — *L'Anatomie Artistique, Traité-Atlas*, ilust. com 40 desenhos e 2 pranchas a côres por G.-L. Rochet Fils, pintor, Librairie Renouard, H. Laurens, Editeur, Paris, 1911.
- ROTHSCHILD, Lincoln
 — *Sculpture through the Ages*, foreword by Paul Manship, ilust., Whittlesey House, Mc Graw-Hill Book Company Inc., New York, 1942.
- RUBENS, Carlos
 — *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*, ed ilustrada, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Serie 5.^a, col. “Brasiliana”, vol. 198, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1941.
- SERRA, Luigi
 — *Storia dell'Arte Italiana*, ilust., Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, Milano, s.d. (190...?).
- SHEENAN, Murray
 — *Historia de la Escultura*, traducción de J. R. Aguilar, Ediciones Art, Mexico, s.d. (193...?).
- TAUNAY, Affonso d'Escragnolle
 — *A Missão Artística de 1816*, ilust., separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo LXXIV, Parte I, (1911), ed. do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Typ. do “Jornal do Commercio”, Rodrigues & C., Rio de Janeiro, 1912.
- TORRES, Heloisa Alberto
 — *Cerâmica de Marajó*, Conferencia realizada na Escola Nacional de Bellas Artes, Serie do Salão de 1929, ilust., Typ. “Brasil Social”, Rio de Janeiro, 1929.
- *Arte Indígena da Amazonia*, ilus., Publicação n. 6 do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saude Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1943.

VÉDRÉS, N.

— V. Cischia, L.; e Védres, N.

WORLD ALMANAC

World almanac, vol. 44, World-Telegram, New York, 1929.

VITRY, Paul

— *La Sculpture Française du XVI^{me} au XIX^{me} Siecle*, Les chefs — d'oeuvre de l'art, française a l'Exposition Internationale de 1937, illust., Libraire des Arts Décoratifs A. Calavas, Editeur, Paris, s.d. (1937?).

YOUNG, Mahonri

— "Sculpture Technique: Modelling, Theory", in *The Encyclopaedia Britannica*, 14.th ed., vol. 20, pp. 224-226, Encyclopaedia Britannica Inc., New York, 1932.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

	Pags.
CAPITULO I — ESTILOS EXISTENTES NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX.	11
ESTILO NEOCLÁSSICO.	12
ESTILO ROMANTICO.	16
CAPITULO II — A ESCULTURA NO BRASIL DURANTE A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX.	21
IMPORTANCIA DA MISSÃO ARTISTICA FRANCESA E DA ACADEMIA IMPERIAL DAS ARTES, NOS DESTINOS DA ARTE BRASILEIRA.	28
CAPITULO III — ORIGEM DA FAMILIA BERNARDELLI NO BRASIL.	39
CAPITULO IV — FORMAÇÃO ARTISTICA DE RODOLPHO BERNARDELLI.	51
ALUNO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES.	51
PENSIONISTA NA EUROPA	58
ESCULTORES CONTEMPORÂNEOS DE RODOLPHO BERNARDELLI.	60
CARACTERES GERAIS DA ESCULTURA DE RODOLPHO BERNARDELLI.	65
OBRAS REALIZADAS NA EUROPA	72
CAPITULO V — A OBRA DE RODOLPHO BERNARDELLI NO BRASIL.	95
ESCULTURA MONUMENTAL	100
MAQUETES DE MONUMENTOS.	110
MONUMENTOS.	110
MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL.	111
MONUMENTOS EQUESTRES.	120
MONUMENTO AO DUQUE DE CAXIAS.	123
MONUMENTO AO GENERAL OSÓRIO.	127
MONUMENTO A JOSÉ DE ALENCAR	132
MONUMENTO A TEIXEIRA DE FREITAS	135
MONUMENTO AO VISCONDE DE MAUÁ.	136
MONUMENTO A CHRISTIANO OTTONI.	137

	Págs.
ESCULTURA TUMULAR.	133
CAPITULO VI — MESTRE DE ESCULTURA E DIRETOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.	153
CAPITULO VII — O ATELIER.	163
CAPITULO VIII — ÚLTIMOS INSTANTES.	171
CAPITULO IX — IDENTIFICAÇÃO DA OBRA ESCULTORICA DE RODOLPHO BERNARDELLI.	175
CONSIDERAÇÕES SOBRE A CLASSIFICAÇÃO PROPOSTA.	177
I — ASSINATURA	
ASSINATURAS DE BERNARDELLI, NA EUROPA.	177
ASSINATURAS DE BERNARDELLI, NO BRASIL.	178
II — IDENTIFICAÇÃO SIMBÓLICA	180
CAPITULO X — LEVANTAMENTO GERAL DA OBRA ESCULTORICA DE RODOLPHO BERNARDELLI NO BRASIL.	189
DISTRITO FEDERAL	190
I — MONUMENTO.	190
II — ESTATUAS E ESTATUETAS.	191
ESTATUAS.	191
ESTATUETAS.	195
III — HERMAS, BUSTOS E CABEÇAS	199
HERMAS.	199
BUSTOS e CABEÇAS.	199 a 200
IV — ESCULTURA TUMULAR.	209
V — RELEVOS E MEDALHÕES.	210
EM MONUMENTOS.	210
BAIXO, MEIO E ALTO RELEVOS.	211
MEDALHÕES.	215

	Pag.
VI — MAQUETES E ESTUDOS.	216
MAQUETES DE MONUMENTOS.	216
FOTOGRAFIAS E OUTROS DOCUMENTOS.	217
MAQUETES PARA TUMULOS.	218
ESTADO DO RIO DE JANEIRO	219
III — HERMAS, BUSTOS E CABEÇAS.	219
IV — ESCULTURA TUMULAR.	220
ESTADO DE SAO PAULO	220
I — MONUMENTOS.	220
II — ESTATUAS E ESTATUETAS.	220
ESTATUAS.	220
ESTATUETAS.	220
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	221
IV — ESCULTURA TUMULAR.	222
V — RELEVOS E MEDALHÕES.	222
VI — MAQUETES E ESTUDOS.	222
ESTADO DE MINAS GERAIS	223
II — ESTATUAS E ESTATUETAS.	223
ESTATUAS.	223
ESTATUETAS.	223
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	223
V — RELEVOS E MEDALHÕES.	224
ESTADO DE MATO GROSSO	224
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	224
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL	225
I — MONUMENTOS.	225
II — ESTATUAS E ESTATUETAS.	225
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	225

	Pags.
ESTADO DO PARANA	225
I — MONUMENTOS.	225
ESTADO DA BAHIA	225
I — MONUMENTOS.	225
ESTADO DE SERGIPE	226
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	226
VI — MAQUETES E ESTUDOS.	226
ESTADO DE PERNAMBUCO	226
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	226
V — RELEVOS E MEDALHÕES.	226
ESTADO DO MARANHÃO	226
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	226
ESTADO DO AMAZONAS	226
VI — MAQUETES E ESTUDOS.	226
ESTADO DO PARÁ	227
III — HERMAS, BUSTOS, CABEÇAS.	227
IV — ESCULTURA TUMULAR.	227
V — RELEVOS E MEDALHÕES.	227
NO ESTRANGEIRO	
EM ROMA.	227
EM PARIS.	227
CAPITULO XI — CONCLUSÕES	229
BIBLIOGRAFIA	235

ÍNDICE DE GRAVURAS

		Pags.
Figura	1 — FACEIRA — Estatua em bronze.	44
"	2 — CHECA — Busto em bronze.	73
"	3 — SANTO ESTEVAM — Detalhe da estatua, em desenho.	78
"	4 — FACEIRA — Trabalho ainda em barro. Ao lado é visto Henrique Bernardelli, caracterizado de frade.	30
"	5 — FACEIRA — Detalhe da estatua, em desenho.	81
"	6 — CRISTO E ADULTERA — Grupo monumental em marmore.	86
"	7 — GALERIA IRMÃOS BERNARDELLI — Museu Nacional de Belas Artes.	88
"	8 — CAPRI — Quadro pintado por Rodolpho Bernardelli.	89
"	9 — PEDRO I — Desenho da estatua monumental. Ao lado, Rodolpho Bernardelli.	99
"	10 — MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL — Rio de Janeiro.	105
"	11 — CRISTO EXPULSANDO OS VENDILHÕES DO TEMPLO — Desenho da Maquete.	108
"	12 — MONUMENTO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL — Grupo monumental em barro.	115
"	13 — RELOGIO — Lembrança recebida por Rod. Bernardelli.	120
"	15 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — Desenho da estatua equestre.	121
"	16 — MONUMENTO AO DUQUE DE CAXIAS — Rio de Janeiro.	122
"	17 — MONUMENTO AO DUQUE DE CAXIAS — Rio de Janeiro (Fotografia do Monumento ainda em construção).	124
"	18 — MONUMENTO AO DUQUE DE CAXIAS — Estatua em gesso. Ao lado Rod. Bernardelli e um modelo.	126
"	19 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — Rio de Janeiro.	127
"	20 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — Fotografia da estatua em barro.	129
"	21 — MONUMENTO AO GENERAL OSORIO — Baixo-relêvo em bronze.	130
"	22 — MONUMENTO A JOSÉ DE ALENCAR — Rio de Janeiro.	133

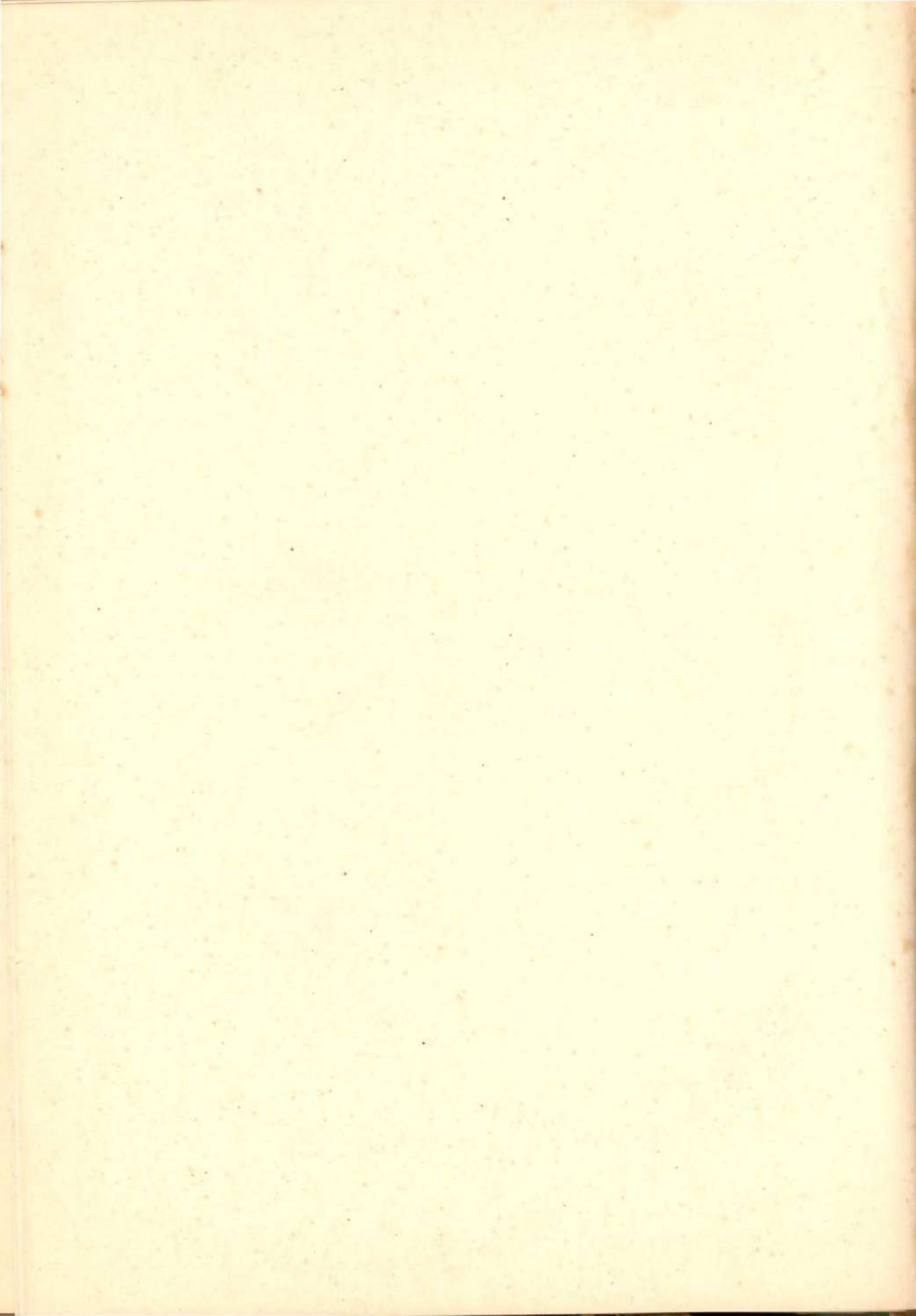
"	23	— C GUARANY — Baixo-relêvo em bronze, do Monumento a José de Alencar.	134
"	24	— MONUMENTO A TEIXEIRA DE FREITAS.	135
"	25	— PSIU!... — Desenho da maquete.	141
"	26	— ANJO — Estatua em marmore, do tumulo do Visconde de Araguaya.	143
"	27	— TUMULO DA FAMILIA DO VISCONDE DE ARAGUAYA — Rio de Janeiro.	148
"	29	— TUMULO DE ORVILLE ADALBERT DERBY — Rio de Janeiro.	149
"	30	— CRISTO — Estatua em bronze do tumulo de Nina Ribeiro — Rio de Janeiro.	150
"	31	— TUMULO DOS BERNARDELLI — Rio de Janeiro.	151
"	32	— ATELIER DOS IRMÃOS BERNARDELLI.	164
"	33	— CARDAPIO — Festiva lembrança do ultimo aniversário de Rod. Bernardelli. Pintura de Henrique Bernardelli.	167
"	34	— MONTENOVESI — Cabeça em bronze.	170
"	35	— HENRIQUE BERNARDELLI — Busto em bronze.	170
"	36	— CRISTO — Mestre Rodolpho Bernardelli, terminando sua ultima escultura.	173
		ASSINATURAS DE BERNARDELLI NA EUROPA.	182 a 184
		ASSINATURAS DE BERNARDELLI NO BRASIL.	184 a 187
		RUBRICA SIMBOLICA.	187
		SIMBOLO EM CAVO.	188
		SIMBOLICO EM RELEVO.	188

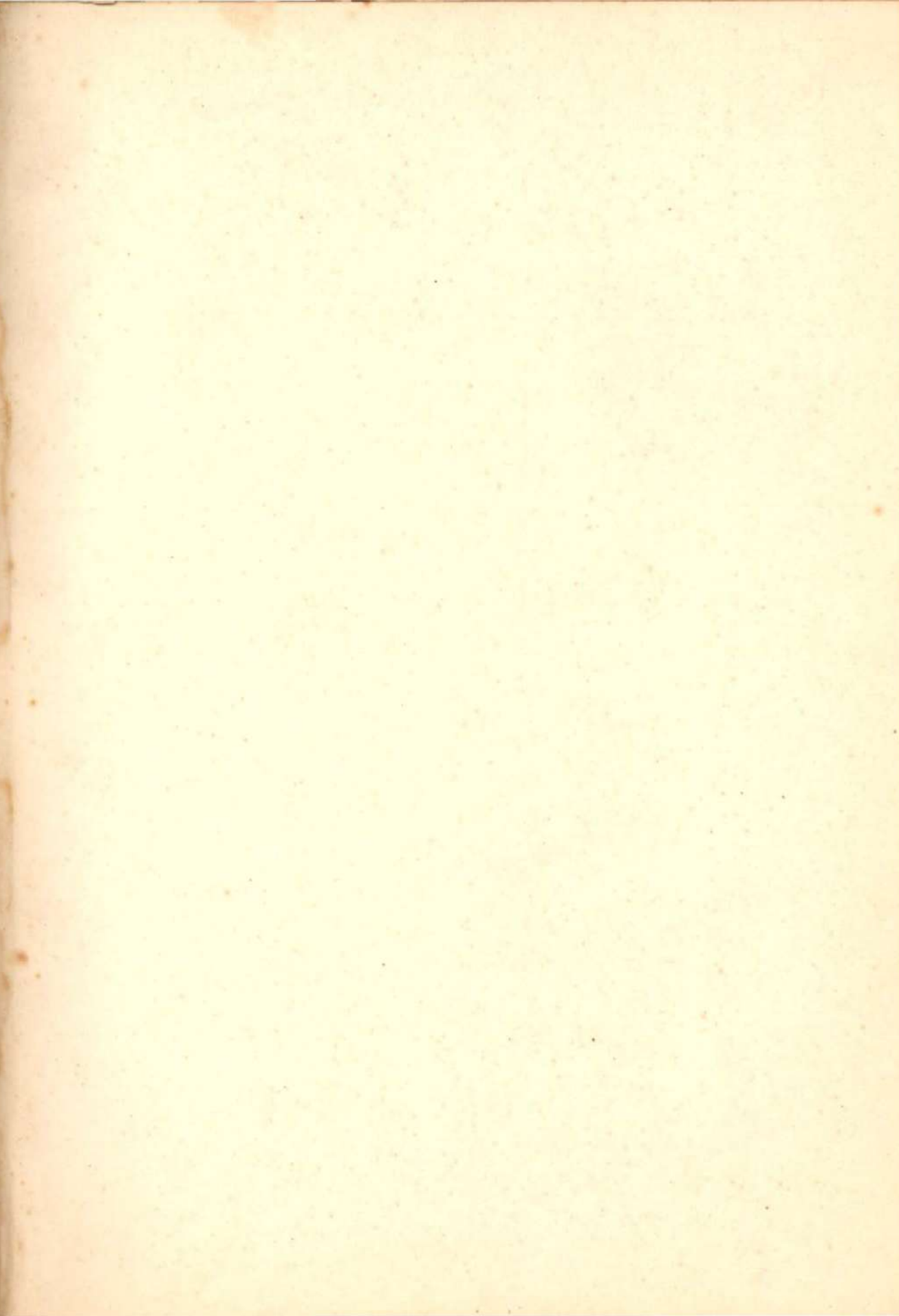
As fotografias das paginas da Capa, Dedicatória e as de numeros: 6, 7, 8 e 333, foram tiradas pelo fotografo especializado — JOÃO JOSÉ.

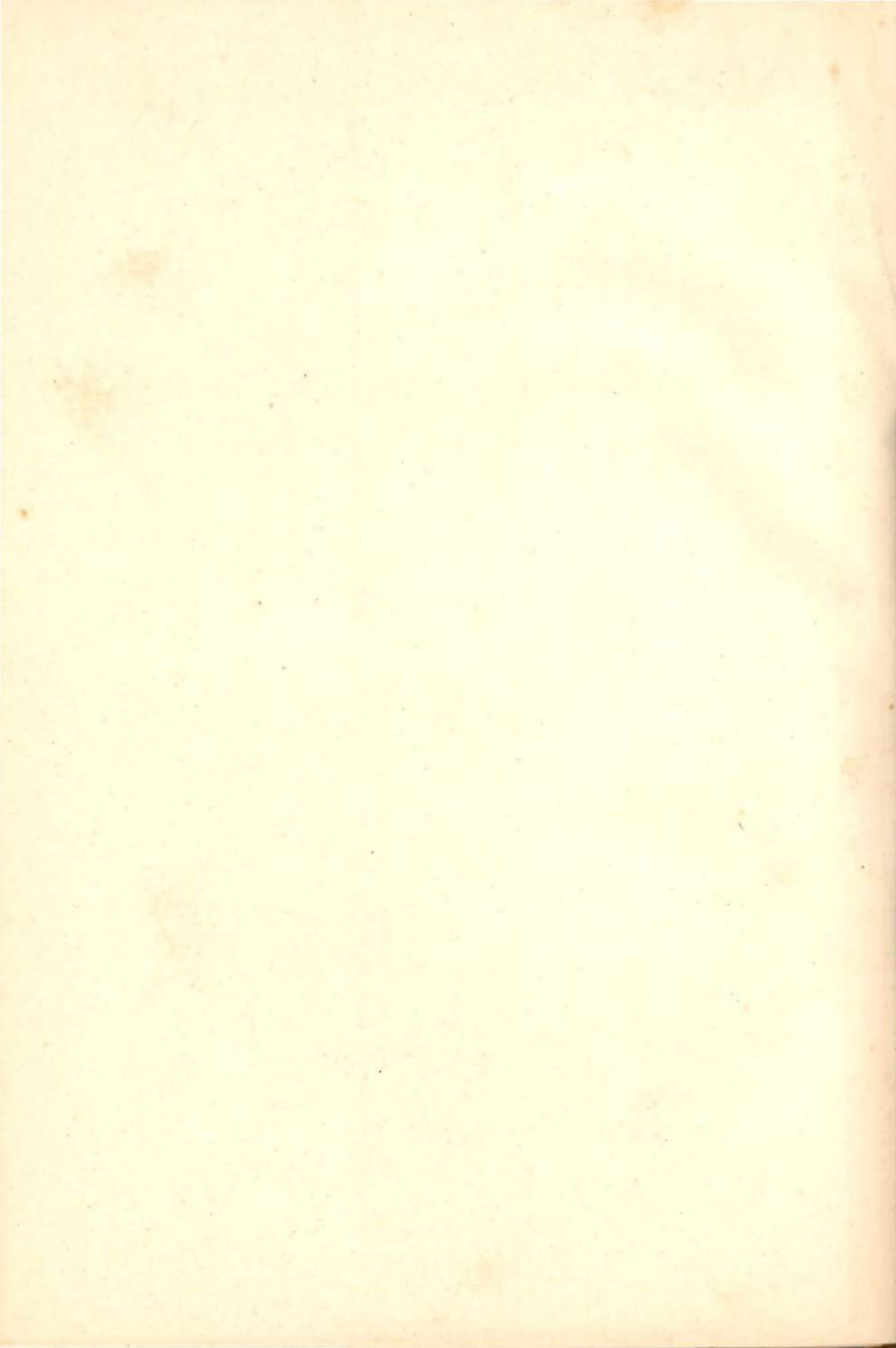
As fotografias de numeros: 10, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30 e 31, foram gentilmente tiradas pela técnica fotografa — Melle. DE LEMOINE.

As fotografias de numeros: 1, 2, 14, 34 e 35, foram tiradas pelo fotografo especializado — CARLOS.

ACABOU-SE DE IMPRIMIR
ESTA TESE NO DIA 19 DE MARCO DE 1949
NAS OFICINAS GRÁFICAS PIMENTA DE MELLO & CIA.
Á AVENIDA PRESIDENTE VARGAS, 3001
RIO DE JANEIRO.







RODOLPHO BERNARDELLI

VIDA ARTISTICA E CARACTERISTICAS DE SUA, OBRA ESCULTÓRICA

TESE DE CONCURSO PARA PROVIMENTO DA CADEIRA DE ESCULTURA
DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO BRASIL

ERRATA

Esta errata não contém a correção dos erros tipográficos de acentuação. As linhas são contadas de cima para baixo, não computada a linha de cabeçalho.

PÁGINA	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
14	Nota 1	<i>Seculpture</i>	<i>Sculpture</i>
18	22	ristianismo	Cristianismo
19	27	1885	1889
22	Nota 6	"no Brasil"	<i>no Brasil</i>
24	19	ainda	inda
24	Nota 8	Aistória	História
30	1	Asim	Assim
32	Nota 19	<i>Montgny</i>	<i>Montigny</i>
34	4	muito	muitos
37	15	ALMEIDA REIS	ALMEIDA JUNIOR
46	17	feitas	feitos
49	16	à lembrança	a lembrança
53	29	superfies	superfícies
67	12	suas e figuras	suas figuras e
67	14	agradável	agradáveis
73	Legenda da Fig. 2	CHEGA	CHECA
73	22	respia	respira
76	6	belleza do caracter	belleza ao caracter
84	7	ligeira	ligeiras
85	20	primissima	primetríssima
89	13	FEZENDE	REZENDE
91	18	"Certo dia,	Certo dia,
92	9	assistira seu casamento	assistira a seu casamento
100	22	realtivamente	relativamente
101	14	FREMIÉ	FREMIET
103	8	da figuras	das figuras
104	9	a proporção	à proporção
111	11	e as duas	e, possivelmente, as duas
124	Legenda da Fig. 16	GENERAL OSÓRIO	DUQUE DE CAXIAS
145	7	eistente	existente
145	10	di Acreto	Acredito
145	11	posteriormente a execução	posteriormente à execução
146	15-16	sorcófago	sarcófago
147	13	E curioso	É curioso
142	17	que executou	que executou BELMIRO DE ALMEIDA.

PÁGINA	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
154	13	apresentada	apresentada
154	Nota 35	p. 225	p. 235
155	21	12 e 15	12 a 15
156	10	que lhe	que
156	25	MAMOEL	MANOEL
157	28	muito	muitos
160	16	Arte a Ciência	Arte e Ciência
167	25 - 26	discípulo-os	discípulos
169	26	emoção	emoção
171	18	CORRÊ	CORRÊA
176	27	veriedade	variedade
178	14	orientado	orientado
179	9	sobrenome	sobrenome
181	última (24)	sempre	sempre
191	14	tm	tem
193	(última) 33	0,31,	0,31m
194	8	Portos,	Portos (?)
196	1	" (39)	gesso (39)
197	1	" (61)	gesso (61)
201	20	gesso patinado (74)	gesso patinado (74)
203	1	" (109)	gesso (109)
203	4	6	67
203	26	86 - Cônego	86 - Cônego
204	26	Berhelot	Berhelot
205	1	" (167)	gesso (167)
206	7	Bervardein	Bervardein
208	20	Pilheiro	Pinheiro
208	(penúltima) 28	documento	documentos
212	1	" (220)	gesso (220)
213	30	números 24, 25,	números 1 a 15 da Seção ESTATUAS E ESTATUE- TAS, e bem assim 24, 25,
215	16	depoistados	depositados
217	1	" (225)	gesso (225)
217	19	PHOTOGRAFIAS	FOTOGRAFIAS
219	1	" (301)	gesso (301)
219	4	Visconde	Visconde
219	9	tamanho	tamanho
225	9	Em	Em Pelotas (?)
239	12	culpture	Sculpture
243	10	DAS ARTES	DAS BELAS ARTES
Adenda-Verso	14	RODELPHO	RODOLPHO

CELITA VACCANI

RODOLPHO BERNARDELLI

VIDA ARTISTICA E CARACTERISTICAS

DE SUA

OBRA ESCULTÓRICA

TESE DE CONCURSO PARA PROVIMENTO
DA CADEIRA DE ESCULTURA DA ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE DO BRASIL

A D E N D A

Já estava a tese sendo impressa, quando consegui novos dados sôbre diversos assuntos tratados.

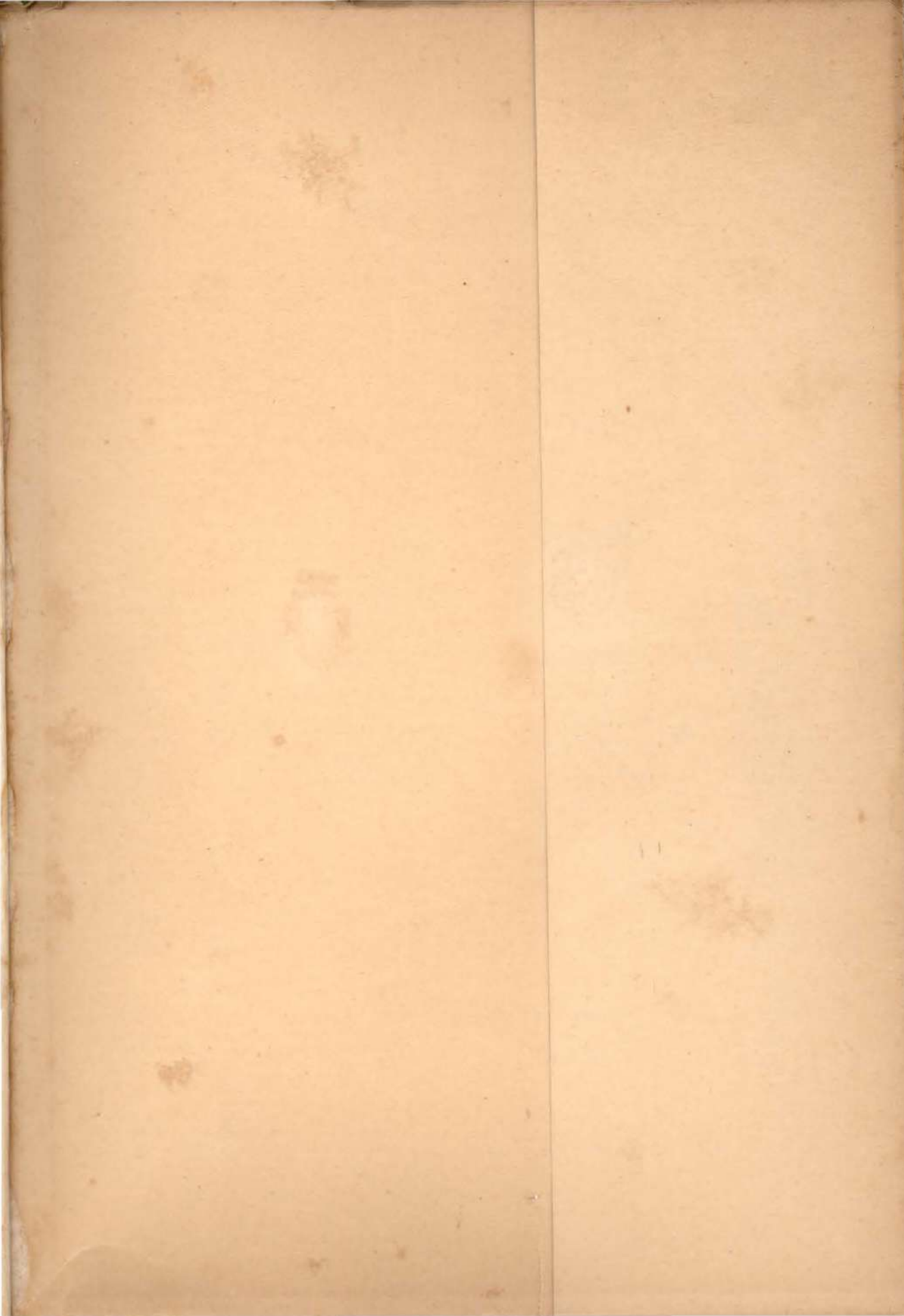
Com a preocupação de aperfeiçoá-la, sirvo-me, no escasso tempo de que disponho, do único recurso que me resta, qual seja a feitura desta adenda, que permitirá a inclusão, nos pontos indicados, dos resultados de pesquisas complementares.

<i>Pag.</i>	<i>Linha</i>	<i>Depois das palavra</i>	<i>Acréscito-se</i>
55	2.º	...o direito de alte rá-la	Este mesmo fato, com pequenas divergências foi relatado por ADALBERTO MATOS, em belo artigo "Bernardelli" in "Correio da Manhã", Domingo, 10 de Agosto de 1930, 3.ª pá- gina.
58	4.º a contar de baixo	...GIULIO e ACHIL LES MONTEVERDE,	e, também, de MACCA- GNANI D'ORSI.....
62	13.º	...no mármore,	e, ainda, MACCAGNANI D'ORSI...
159	Ultima	...Belas Artes,	no dia 11 de Agosto de 1930, perante os membros do Conselho Superior de Belas Artes, os professo- res da Escola, artistas, amigos e admiradores do

<i>Pág.</i>	<i>Linha</i>	<i>Depois das palavras</i>	<i>Acrescente-se</i>
160	3	... Passeio Público	Mestre; nessa ocasião, foram oferecidos aos presentes, como lembrança da solenidade, postais que reproduziam o busto de BERNARDELLI, então inaugurado. Poucos momentos antes, no mesmo dia, que era o do <i>vernissage</i> do Salão, houve no recinto da Exposição. uma tocante cerimônia que consagrou o <i>Dia do Artista</i> , a RODELPHO BERNARDELLI. Em nome do Conselho Superior de Belas Artes e enaltecendo seu fundador, foi proferida brilhante oração pelo Prof. ADALBERTO MATTOS e representando a Congregação da Escola Nacional de Belas Artes, fez-se ouvir a palavra inspirada e ardente do Prof. JOSÉ FLEXA RIBEIRO, que saudou o grande Mestre, como professor e ex-diretor da Escola. inaugurada em 7 de Abril de 1934.

RIO DE JANEIRO, 19 DE MARÇO DE 1949.

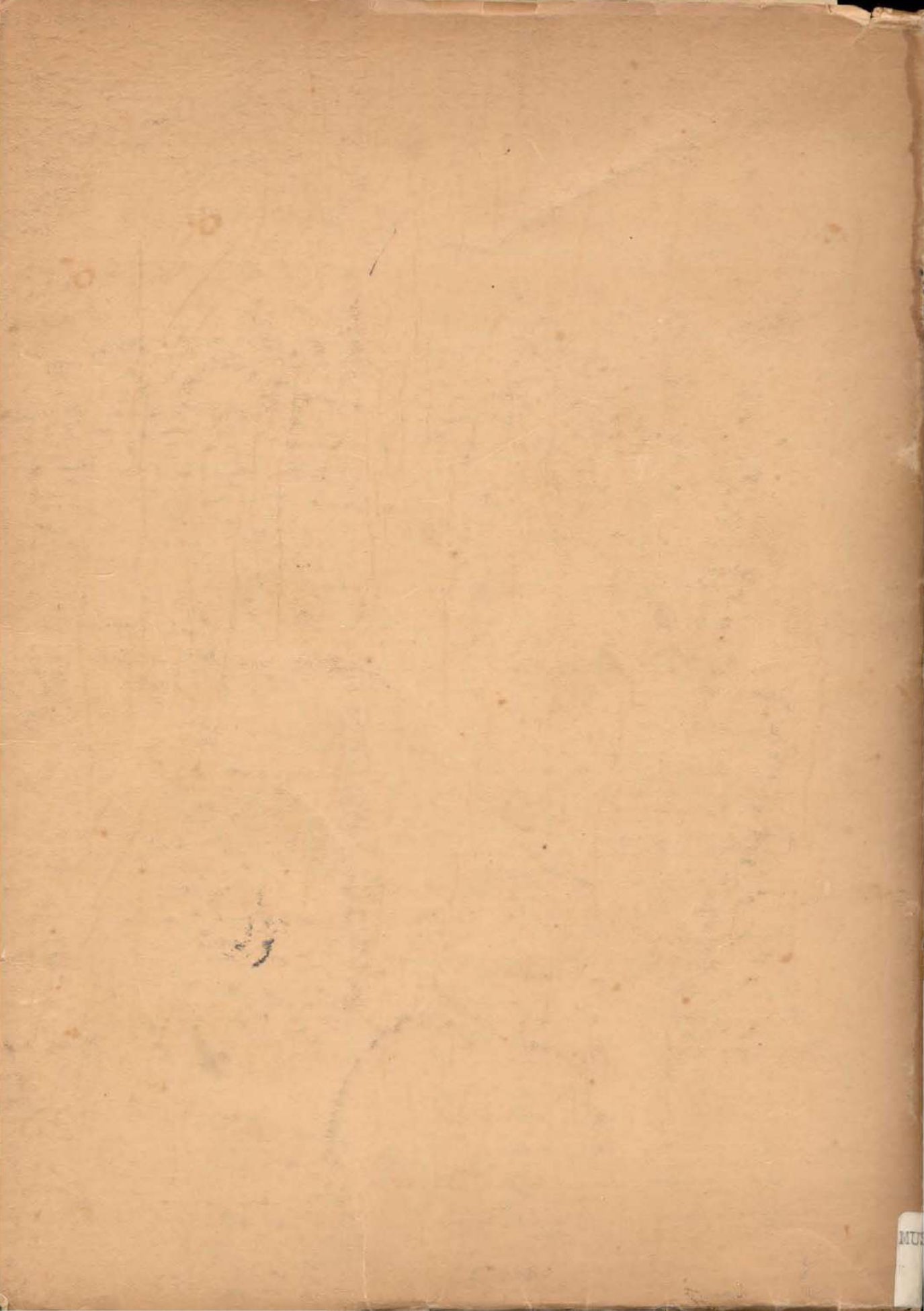
CELITA VACCANI





RODOLPHO BERNARDELLI





MUS