

Tomo 2

PRTHUR VALLE

(AMILA DAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. 1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



_



Rodolfo Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos

Maria do Carmo Couto da Silva*

--

escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), enquanto diretor da Escola Nacional de Belas Artes, integrou em 1904 a Comissão julgadora das fachadas dos edifícios da Avenida Central, bem como aquela responsável pelo projeto para o Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Como artista, sua participação mais direta nas obras públicas realizadas na cidade naqueles anos pode ser percebida na criação de um Lampadário Monumental para o Largo da Lapa e na execução das estátuas que ornamentam o Teatro Municipal. É dentro deste ambiente que o escultor criou um projeto para o embelezamento do Chafariz do Largo da Carioca, não executado. Nesta comunicação procuramos reconstituir, a partir de dados dispersos, como teria sido a proposta do artista.

O objetivo principal, a ser tratado em nosso doutorado, é entender de uma forma mais ampla a inserção de Rodolfo Bernardelli, em sua atuação e obras, na criação do imaginário cultural e político da República Velha.

Durante reforma urbana de Pereira Passos, nos primeiros anos do século XX, ocorreu a abertura de ruas e a criação da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro. Foi realizada a retirada da população mais pobre das áreas centrais e a demolição de antigas habitações, gerando revolta.

A prefeitura criou um concurso de fachadas para a Avenida Central e tornou obrigatória a pintura e a limpeza das frentes das casas. Abriram-se novos lugares de sociabilidade, como modernos cafés e praças ajardinadas, à maneira das grandes cidades européias. É dentro deste cenário que Bernardelli criou seu projeto para a ornamentação do Chafariz do Largo da Carioca. Entretanto não é tarefa fácil reconstituir um projeto não realizado, sobre o qual temos poucas informações, dispersas em vários arquivos e instituições.

O abastecimento de água era uma preocupação da nova administração e foram inauguradas ainda novas fontes e chafarizes. Um exemplo disto pode ser visto na aprovação pelo prefeito, em 17

⁻

^{*} Doutoranda em História da Arte – IFCH/UNICAMP e Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pesquisando a produção do escultor Rodolfo Bernardelli no Segundo Reinado e na Primeira República e sua atuação na direção da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

de outubro de 1905, dos modelos para as fontes dos jardins de Botafogo e da Praça XV, que seriam realizadas na Europa¹ e na inauguração, em 24 de fevereiro de 1906, de uma fonte artística na Praça da Glória, oferecida à cidade pelo comerciante de vinhos Adriano Pinto.²

Em 11 de dezembro de 1905 um decreto informava sobre a proposta de ornamentação para o Chafariz do Largo da Carioca:

Considerando que, prolongada a rua da Uruguayana atravez do edificio do Hospital, ficará fechando a perspectiva da rua o historico monumento do Chafariz da Carioca, cuja decoração vai ser feita brevemente pelo Governo Federal, o que concorrerá para o embellezamento daquella parte da cidade.³

O projeto de embelezamento do antigo Chafariz é encomendado ao escultor Rodolfo Bernardelli. Antes de abordar este ponto precisamos resgatar primeiramente a história do Chafariz. O rio Carioca, assim denominado pela existência de um peixe, o acari, cortava a cidade no sentido da baía da Guanabara e era usado para captação de água para a população. As obras de encanamento da água do rio até o Desterro datavam da década de 1670. Segundo Correa, foi inaugurado em 1723 o primeiro chafariz, vindo de Lisboa, que tinha 16 bicas ornadas de carrancas de bronze, das quais "dez estavam na fachada principal, duas nos ângulos chanfrados, e quatro nas laterais, o corpo do chafariz dividia-se em três partes, coroando a última, as armas da Metrópole e, na parte inferior, um tanque estreito de forma exótica sobre um patamar de três degraus, em curvas simétricas." O alagamento do Campo de Santo Antonio obrigou o governador a abrir uma vala até a Prainha, que é hoje a rua Uruguaiana e junto ao chafariz construíram-se tanques para lavar a roupa.

Em 1750, no governo de Gomes Freire de Andrade, as águas de Santa Tereza foram desviadas para o morro de Santo Antonio, por meio de dupla arcaria de pedra e cal, com quarenta e dois arcos, o Aqueduto da Lapa: "a obra mais monumental dos tempos coloniais". Demolido o primeiro chafariz foi realizado então um outro, provisório, de madeira pintada de forma a imitar granito, com quarenta torneiras, que rapidamente se deteriorou.

Um novo chafariz da Carioca foi começado em 1833 e concluído em 1840 [**Figura 1**] e dele temos também a descrição apresentada por Magalhães Correa:

³ Decreto do Prefeito, em Del BRENNA, op. cit., p.409.

⁵ Idem, ibidem, p.17.

_

¹ DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos.** Rio de Janeiro: Index, 1985, p.384.

² Idem. ibidem. p.456.

⁴ CORREA, Magalhães. **Terra carioca**: fontes e chafarizes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. p.17.

Tinha a forma de uma casa de pedra lavrada com três portas entre duas pilastras de feitio particular e apoiadas sobre extensa e alta base para a qual se subia por uma extensa escadaria de degraus muito estreitos. Na base abriam-se trinta e cinco bicas de metal, que despejavam água em estreito e comprido tanque. Coroava a construção altaneira platibanda em forma de trono.⁶

O autor comenta ainda um primeiro projeto do engenheiro militar Guillobel para a ornamentação do chafariz, inserindo colunas em estilo dórico, três estátuas em bronze, ao centro, um "caboclo", subjugando um jacaré com o pé, e as outras duas de jacarés deitados. Guillobel não pode realizar esse trabalho, mas teria sido o responsável pela construção do chafariz.⁷

O segundo projeto para ornamentação do chafariz foi o do escultor Bernardelli, já no começo do século XX. A proposta do escultor [**Figura 2**], segundo sua própria descrição, era de completar os três nichos a fim de obter as dimensões de 5 metros de altura e 3 metros de largura, com 1,50 de profundidade, para colocar em cada um três assuntos de fontes em bronze.

No centro ele pensou em colocar a figura da *Carioca*, com 3,50 metros de altura, uma índia surgindo entre rochedos e plantas agrestes. Na direita uma cena de pesca com dois índios tamoios, o homem de pé carregando um cesto com peixes e um outro pescando por entre as pedras. Na esquerda seria representada *A caça*, com um casal de índios tamoios: a mulher manejando o arco e flecha e o homem trazendo sobre os ombros o produto da caça. Os relevos e as figuras dos nichos seriam em bronze.

No alto da edificação deveria ser colocado um grupo em mármore representando a *Flora* [Figura 3]. A escultura deveria contar com três metros de altura e toda a composição ocuparia a base de 7 metros.

A parte arquitetônica do antigo chafariz ganharia maior altura nas partes laterais, proposta em 11,50 metros de comprimento por 1 metro de altura.

O Chafariz projetado por Bernardelli

Alguns dados são particularmente interessantes em relação ao projeto do Chafariz criado por Bernardelli. Contamos com uma descrição do próprio autor⁸, alguns desenhos, a fotografía da maquete feita por Malta, preservada no arquivo pessoal do escultor no Museu Nacional de Belas Artes e ainda as maquetes em gesso preservadas no acervo do Museu Histórico Nacional (ambos no Rio de Janeiro, RJ).

⁶ Idem, ibidem, p.18.

⁷ Idem, ibidem, p.19.

⁸ Documento preservado no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Observando a maquete em gesso podemos perceber que a figura da Carioca teria uma projeção maior do que aquelas dos painéis laterais: enquanto as outras figuras se encontram inseridas com maior ou menor volume em relação às pedras dos rochedos, a *Carioca* [Figura 4] sentada da forma como foi pensada pelo artista tem uma parte do corpo totalmente liberta do plano de fundo.

Sabemos pelos jornais de época que Bernardelli já havia realizado uma escultura de proposta similar em 1888, representando uma índia, para ser colocada no Largo do Valdetaro, também no Rio de Janeiro, onde seria instalada uma fonte.

Os modelos que o artista buscou para o trabalho são diversos. Para o relevo em que está representada a caça acreditamos que imagem da índia com o arco e a flecha foi criada a partir de *Iracema*, um outro relevo do escultor, realizado para o *Monumento a José de Alencar* (1897) [Figura 5].

A escultura que representa a *Flora* [**Figura 3**], que encimaria o chafariz, apresenta afinidades com *A Carioca* (1865) de Pedro Américo, como é possível ver pelos desenhos feitos pelo artista e por uma estatueta em bronze realizada naqueles anos. Há ainda a proposta de uma recriação da natureza e da paisagem na escultura em bronze que remete aos relevos de Bernardelli para o *Monumento a José de Alencar* e aos efeitos plásticos obtidos em *Moema* (1895), com a idéia do mar que envolve o corpo da índia, embora as maquetes em gesso sejam apenas um esboço do que seria a obra final.

Os nichos foram tratados pelo artista como colossais painéis em relevo que apresentam diferentes profundidades e volumes. A nosso ver, o escultor retoma temas clássicos de fontes européias, como aqueles de figuras mitológicas em grutas e sobre rochedos, como as romanas *Fontana de Trevi*, pela idéia dos rochedos ou a *Fonte d'Acqua Felice*, pela presença dos painéis em bronze.

As figuras da *Carioca* e de *Flora* (que encima o monumento) nos recordam as esculturas femininas de Mario Rutelli [**Figura 6**] para a *Fontana delle Naiade*, em Roma, cuja polêmica sobre o nu feminino marcou o momento de inauguração do trabalho e lhe deu notoriedade internacional.⁹

Se o trabalho de Bernardelli fosse concretizado a cidade do Rio de Janeiro contaria naqueles anos com uma obra monumental, em que as figuras dos índios se projetariam ao longo dos imensos rochedos de bronze. Bernardelli propõe figuras nacionais, como a imagem da índia que representa a figura principal e de outros índios, inseridos em cenas da caça e pesca.

⁹ É importante notar que o projeto de Mario Rutelli para esta fonte foi aprovado por Giulio Monteverde em uma comissão romana de 1885.

O Chafariz da Carioca concretizado dessa forma seria um novo monumento que dialogaria com outro, um antigo símbolo imperial, o monumento eqüestre a D. Pedro I, com suas figuras de índios que ornamentam a base. É importante notarmos que em plena República Velha o escultor buscou retomar uma iconografía de cunho nacional para um projeto público, cuja origem se relacionava àquela do Império brasileiro, em cenas que remetem a pintura de paisagem, com suas grandes quedas de água, e na representação dos indígenas em cenas de caça e pesca, como foi realizado por pintores como Debret e Rugendas.

O chafariz foi demolido em 1925. Alguns anos antes, um artigo de jornal comenta que o prefeito Carlos Sampaio estaria realizando um orçamento para ainda tentar realizar o projeto de Bernardelli, mas também não pode concretizá-lo. Embora o projeto não tenha sido executado, alguns críticos emitiram sua opinião sobre o trabalho como Mário Pederneiras na revista *Kosmos* de 1906:

Informaram jornaes, que empóz a desejada transformação desse abafado largo da Carioca, se vae emprehender a remodelação e o acabamento necessario do seu velho e tradicional chafariz, completando-lhe o aspecto desgracioso, encimando-o de linda estatua symbolica; e acrescentam mais, que conhecida mão de mestre já anda no glorioso afán de fazer estudos e traças projectos, que condigam com a pavorosa idea regeneradora.

Bem sabemos todos nós, cariocas de hoje e d'antanho, que aquillo que alli está, que nos vem da expressiva distancia dos séculos, falta a fraca esthetica da linha, falta o acerto necessario do conjunto e que, ou por incompetência profissional de quem o levantou, ou pela clássica excassez de recursos, na época, não está ali, reproduzida com todas as minúcias da exactidão, a linda obra monumental do projecto do velho engenheiro Guillobel.

Mas enfeital-o agora de estatuas e ornatos complementares, que lhe dêem graça e novidade, seria rebaixal-o ao ridículo da velhice casquilha e apelintrada. 10

O Lampadário Monumental

Em 1906, além da encomenda do projeto para o Chafariz, Rodolfo Bernardelli recebeu alguns meses depois uma outra, referente a um poste-lampadário destinado a substituir os antigos postes das Companhias Jardim Botânico e Telefonia, do Telegrafo Nacional e da Iluminação Pública, que se achavam reunidos próximos ao centro do Largo da Lapa.

O Lampadário Monumental da Lapa foi inaugurado em 07 de novembro de 1906 [Figura 7]. O monumento é composto por uma coluna de granito e bronze. No alto da coluna foram colocadas figuras como caravelas, torres de castelos, serpentes e luminárias, elevados por uma esfera armilar. Acreditamos que a composição do monumento derivasse do novo brasão da cidade (1894), criado, segundo alguns estudiosos, por Henrique Bernardelli.

-

¹⁰ DEL BRENNA, op.cit., p.523.

As críticas na imprensa também se referem à iconografia apresentada pelo artista: "As cobras ficaram com a boca aberta e a língua de fora, e como estão dispostas em relação a todos os quadrantes, é positivo que ninguém escapara ao bote, isto é, a novos impostos municipais". É importante notar que o escultor, trabalhando junto ao prefeito Pereira Passos e aos representantes municipais, tenha recebido críticas que se referem de maneira mais ampla às transformações ocorridas na cidade, várias delas feitas à revelia da população.

Acreditamos que Bernardelli, com suas caravelas, torres, esfera armilar e golfinhos, objetivasse criar um discurso com neste lampadário não só sobre os descobrimentos e novo mundo nos trópicos, fato comemorado seis anos antes, mas sobretudo recriar os símbolos do império português. Um dos exemplos desse procedimento é o emprego da esfera armilar no topo do monumento, como nota Clóvis Ribeiro:

A esphera armilar, divisa pessoal de D. Manoel, recordava o soberano em cujo reinado se descobrira o Brasil. [...] Usado na época dos descobrimentos, nas escolas em que se ensinava a arte da navegação, está descripto no canto X dos "Lusíadas", como symbolo, é empregado desde a antiguidade, significando autoridade, domínio, império, poder, soberania, etc. Referindo-se a D. Manoel, diz um seu cronista que este soberano, cunhando uma moeda, de um lado da qual se via uma esphera e do outro uma coroa com a palavra Meã "quis denotar que a Esphera que el rey D. João lhe dera por empresa, alcançou ele por obra, descobrindo e conquistando a Índia e o Brasil: de maneira que ficaram sendo sua coroa as quatro partes do mundo que compreende a Esphera". 12

Dessa forma um dos sentidos da esfera armilar pode ser dado, como nota Emílio Carlos Rodrigues, pela "idéia de universo e ao brilho que o novo Império [português] teria no conjunto das nações"¹³, e está presente ainda nos arcos realizados para a cerimônia de Coroação de D. Pedro I em 1822. Podemos concluir que Bernardelli, em seu lampadário monumental, retomou símbolos bastante conhecidos e tradicionais tanto da história de Portugal como da história brasileira posterior à Independência, restabelecendo dessa forma a ligação com o passado monárquico do país.

A nosso ver, um outro dado simbólico importante neste mesmo monumento são as cobras que transportam a luz, que provavelmente derivam do imaginário medieval ligado às navegações, mas servem também para atualizar um discurso sobre o saneamento da cidade e relacionado à medicina. Elas evocavam as medidas higienistas e a vacinação em massa ocorrida naqueles anos.

¹³ RODRIGUES LOPEZ, Emílio Carlos. **Festas públicas, memória e representação**: um estudo sob as manifestações políticas na corte do Rio de Janeiro, 1808-1822. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p.292.

_

¹¹ A PEDIDO. **Jornal do Commercio**, 16 nov.1906, conforme DEL BRENNA, op. cit. p.527.

¹² RIBEIRO, Clovis. **Brazões e bandeiras do Brasil.** São Paulo: Editora Ltda, 1933, p.40.

Outro elemento relevante, mas que não consta no brasão da cidade, é o ramo de café, inscrito na pedra da coluna do lampadário, e que retoma a iconografía da bandeira do império criada por Debret. Como nota Ribeiro: "Na bandeira republicana, suprimiram-se os ramos de tabaco e de café, porque sobrecarregariam o pavilhão com uma especificação que não corresponde mais à realidade, visto que não são os únicos objetos agrícolas do comércio do Brasil, além de ocuparem um lugar secundário no mesmo comercio, do ponto de vista geral." Como explicar então a retomada desta simbologia no lampadário-monumento criado por Bernardelli?

Um grupo de grande importância política está representado pelos industrialistas fervorosos que compunham o Clube de Engenharia. Foi justamente esse grupo ligado às oligarquias paulistas que adquiriu poder político ao longo da Primeira República.

Rodolfo Bernardelli participa da fundação do Clube em 1880, enquanto ainda estava estudando na Itália. A instituição reunia destacados engenheiros civis e militares e alguns de seus membros foram Presidentes da República, como Rodrigues Alves. Havia ainda alguns industriais, como Cândido Gaffrée e Eduardo P. Guinle - donos da Companhia Docas de Santos, e personagens que posteriormente foram prefeitos e ministros como Pereira Passos e Lauro Muller, respectivamente.

Os interesses paulistas foram representados pelas administrações civis de Prudente de Morais (1894-1898), Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906) e influíam diretamente na reformulação urbana do Rio de Janeiro. Para Nicolau Sevcenko as três diretrizes do governo de Rodrigues Alves concentravam-se na reforma do porto para aumentar a circulação de passageiros e mercadorias, remodelar a cidade e sanear a cidade que era foco de doenças endêmicas e ligavam-se às necessidades dos cafeicultores de São Paulo, para quem a cidade do Rio de Janeiro era porta de entrada, e ao comércio internacional. Essa relação de negócios revela a importância do elemento do ramo de café inscrito na coluna do lampadário, que adquire assim uma outra função a de marco fundamental da cidade, indicando a sua principal atividade econômica.

No começo do século foi designado Lauro Muller, ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas para desenvolver a reestruturação do porto, e para as vias urbanas ficou encarregado o engenheiro Francisco Pereira Passos, indicado como Prefeito. Acreditamos que as relações de Bernardelli com este grupo são fatores que lhe favoreceram a obtenção de importantes encomendas de monumentos e obras públicas ao longo da República Velha. Também é importante ressaltar que

¹⁴ RIBEIRO, op. cit., p.43.

¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. Coleção: Tudo é história. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.41.

Bernardelli realizou seus monumentos públicos e túmulos em estreita colaboração com arquitetos e engenheiros como Sante Bucciarelli, Domingos Morales de Los Rios e Ramos de Azevedo, o que é um dado do século XIX, onde na Itália, por exemplo, o concurso já inclui os nomes do escultor e do arquiteto. ¹⁶ Uma hipótese formulada por alguns estudiosos é de que Bernardelli teria participado inclusive do projeto final para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Esculturas do Teatro Municipal

O edifício do Teatro Municipal é inaugurado em 1909, após longa campanha realizada por Arthur de Azevedo. Para a fachada do edifício Bernardelli realizou seis alegorias das artes, que caracterizam a Poesia, a Tragédia, o Canto, a Dança e a Comédia.

Destacamos entre elas a *Dança* [**Figura 8**], da qual existe um estudo preparatório realizado pelo artista. Nesse trabalho a alegria e o movimento da figura são representados tanto na expressão como pela maneira como segura em uma das mãos um pandeiro enquanto a outra aberta prepara-se para fazer soar o instrumento e evocar o seu som.

O trabalho atesta grande influência do escultor Carpeaux, artista que o Bernardelli admirava em sua juventude¹⁷, em seu polêmico grupo *A Dança* (1867). Encomendada por um velho amigo do artista francês, o arquiteto Garnier, foi concebida para integrar, com outros grupos escultóricos, a decoração da Ópera de Paris. No entanto, destoava dos outros trabalhos, pela vivacidade e movimentação. Apresentava mulheres nuas, que dançavam em torno a uma figura masculina, um Gênio da dança, que segura um pandeiro. Aos pés das mulheres, um *putto* porta o símbolo da loucura.

A crítica mais conservadora viu na obra uma grande indecência, a começar pelo movimento da dança, que relacionou ao do *can-can*. A linguagem dessa obra, para alguns críticos, era similar a dos freqüentadores dos bailes populares de Paris e aquelas mulheres bêbadas do grupo escultórico, equivalente às suas infames freqüentadoras. A obra foi ameaçada de ser retirada do local, por insultar a moral pública, o que não ocorreu devido à eclosão da Guerra Franco- Prussiana. O escritor Zola escreveu sobre a obra em 1870, em resposta às notícias de sua remoção, afirmando que essa ofensa à moralidade pública não era a razão: o motivo real era que a obra representava a verdade essencial

¹⁷ Cf. BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188.

396

¹⁶Sobre este tema, ver: Tra architettura e scultura: caratteri della "monumentomania" fra Ottocento e Novecento / Fabio Mangone. In: **L'ARCHITETTURA della Memoria in Italia cimiteri, monumenti e città, 1750 - 1939** / a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone .Milano : Skira, 2007, p. 261-265.

acerca do Império francês. Era uma violenta sátira à dança do mundo contemporâneo, a falsidade e à corrupção da vida moderna.¹⁸

Acreditamos que Bernardelli nesse trabalho procurou dialogar com o trabalho de um dos principais escultores franceses do século XIX, em uma obra que abriu novas perspectivas para as artes. O escultor brasileiro buscava novamente criar uma ponte entre as principais cidades européias e o Brasil e correspondia dessa forma as expectativas da modernidade carioca do início do século XX.

Gostaria de encerrar este texto com um outro trabalho interessante de Rodolfo Bernardelli que é a imagem da Musa da Comédia, Tália. Na obra do escultor brasileiro [**Figura 9**] sua representação revela um lado brincalhão ao expectador, em sua piscadela marota, com um dos seios à mostra e portando ainda uma série de máscaras com diferentes expressões.

A nosso ver, por sua expressão do rosto, a imagem aproxima-se muito de uma caricatura, que também foi um dos interesses gráficos de Bernardelli, dada a quantidade de desenhos desse tipo que nos legou. Este interesse refletiu-se também no campo da escultura, como é possível notar pelo retrato que ele fez do amigo, o jornalista, dramaturgo e pintor França Júnior.

A *Comédia* de Bernardelli nos parece, por sua representação formal, uma paródia do tema das Musas, e leva a pensar na importância do humor para esse grupo de artistas e literatos do grupo de Bernardelli, com destaque para Arthur de Azevedo.

O jornalista e teatrólogo Arthur de Azevedo foi um personagem muito ligado a uma geração de escritores e também de artistas que despontam nos anos 1880, vários deles trabalhando com caricaturas e ilustrações para imprensa, como é possível notar pelo comentário de Gonzaga Duque, que afirmava: "sentia grande prazer em ir ali, aquela salinha mal iluminada, cujo adorno consistia numa famosa coleção de caricaturas feitas pelo Raul Pompéia, Belmiro de Almeida, Aluísio de Azevedo, França Júnior..." Azevedo escreve até o fim de sua vida em favor de Rodolfo Bernardelli em suas colunas em diversos periódicos cariocas, comentando com freqüência as obras do escultor.

A escultura do Teatro Municipal nos recorda que a Comédia, com seu lado burlesco, permite tratar também de assuntos sérios como a política. Dessa forma, o trabalho poderia ser entendido como uma última homenagem do escultor a seu grande amigo, falecido um ano antes.

-

¹⁸ WAGNER, Anne M. **Jean-Baptiste Carpeaux**: sculptor of the Second Empire. New Haven: ale University Press, 1990. p.242.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 306.



Figura 1 - MARC FERREZ: *Largo da Carioca*, s.d. Fotografia, 46 x 36 cm. Rio de Janeiro/RJ, Coleção Chácara do Céu, Museus Castro Maya, IPHAN/Minc.

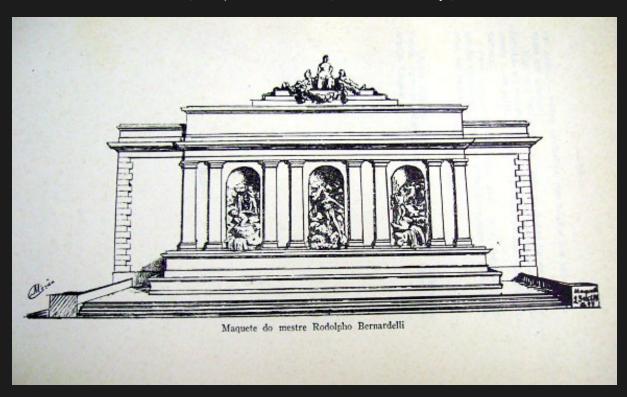


Figura 2 - Ilustração do livro de Magalhães Correa. **Terra carioca**: fontes e chafarizes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.



Figura 3 - RODOLFO BERNARDELLI: *Flora - Estudo para a Fonte da Carioca*, s.d. Bronze, 46 x 23 x 17 cm. Rio de Janeiro/RJ, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 4 - RODOLFO BERNARDELLI: *Carioca - Estudo para a Fonte da Carioca*, c. 1906. Gesso.

Rio de Janeiro/RJ, Museu Histórico Nacional.



Figura 5 - RODOLFO BERNARDELLI: *Iracema*, 1897.

Bronze.

Rio de Janeiro/RJ,, Baixo-relevo do Monumento a José de Alencar.



Figura 6 - MARIO RUTELLI: *Fontana delle Naiade*, 1901. Roma, Itália.





Figura 7 - RODOLFO BERNARDELLI: *Lampadário Monumental da Lapa*, 1906. Rio de Janeiro/RJ.



Figura 8 - RODOLFO BERNARDELLI: *Estudo para Dança do Teatro Municipal*, c. 1906. Rio de Janeiro/RJ, Museu Nacional de Belas Artes.

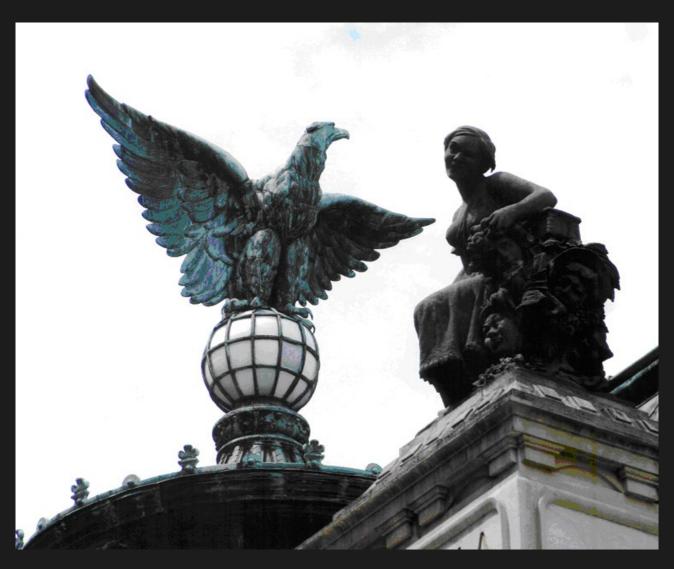


Figura 10 - RODOLFO BERNARDELLI: *Comédia – escultura do Teatro Municipal*, c. 1909. Rio de Janeiro/RJ