

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

NAIANY DE ARAÚJO SANTOS COSTA

AUTORRETRATOS DE SEPTUAGENÁRIOS: HENRIQUE BERNARDELLI E
RODOLFO AMOEDO NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Juiz de fora

2021

NAIANY DE ARAÚJO SANTOS COSTA

AUTORRETRATOS DE SEPTUAGENÁRIOS: HENRIQUE BERNARDELLI E
RODOLFO AMOEDO NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas, na Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientadora: Professora Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo.

Juiz de fora

2021

Em memória dos meus avós,
Aldenora Angelina Araújo e
Francisco Cardoso de Araújo.

AGRADECIMENTOS

Meu sincero agradecimento à minha orientadora Maraliz de Castro Vieira Christo pelos ensinamentos e sugestões generosamente dadas durante a pesquisa, sempre me direcionando quando eu não sabia como proceder e continuamente me motivando a dedicação ao estudo e pesquisa em História.

Aos membros da banca por aceitarem o convite em participar desse trabalho, especialmente em momentos adversos, como os vivenciados com a pandemia. A Elaine Cristina Dias e Renata Oliveira Caetano pelo tempo despendido na leitura, aos valorosos comentários e sugestões. A Ana Maria Tavares Cavalcanti e Renata Cristina de Oliveira Maia Zago pela disponibilidade e as manifestações de carinho dado a essa pesquisa.

Ao Laboratório de História da Arte da UFJF e todos os seus membros pelas inúmeras possibilidades de leituras e discussões contribuidoras para o aprendizado de pesquisa. A Paula Nathaiane pela leitura e sugestões, pela amizade e trocas de experiências durante nossa vida acadêmica. A Bárbara Fernandes pelo carinho, sugestões, comentários e conselhos. A João Victor Brancatto pela generosidade em me indicar alguns documentos, referências bibliográficas e principalmente, pelas conversas muito esclarecedoras para minha pesquisa.

Agradeço a Fundação Museu Mariano Procópio pela possibilidade de pesquisa no acervo, em particular aos funcionários Eduardo Machado, Priscila Pinheiro e Sérgio Augusto Vicente. A Cyntia dos Santos Callado e João pela atenção e recepção no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. A Helen Verraes Alves, Mariana Gomes e Artur Guerrilho pela simpatia e disponibilidade com que me receberam no Acervo do Museu Histórico e Diplomático – Palácio do Itamaraty do Rio de Janeiro.

Agradeço a bolsa de estudo recebida durante os dois anos de mestrado, pela PBPG e CAPES, sem as quais a pesquisa seria severamente afetada.

Por fim, agradeço a meu companheiro e esposo Eduardo Silva Costa pelo apoio, amor e carinho. Aos meus amados avós Angelina e Francisco Cardoso pelos ensinamentos de vida e por motivar o cultivo à esperança.

Obrigada a todos!

Fiquei alegre olhando o livro e disse: o que eu sempre invejei nos livros foi o nome do autor. E li o meu nome na capa do livro: Carolina Maria de Jesus. Diário de uma favelada: quarto de despejo. Fiquei emocionada. É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti. (MARIA DE JESUS, Carolina. 2007, p. 195)

RESUMO

A pesquisa consiste em analisar os autorretratos em fase idosa de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo doados à Alfredo Ferreira Lage, em 1929, e entregue posteriormente ao Museu Mariano Procópio. Confrontados com outros documentos do período, como artigos de periódicos, fotografias, retratos e autorretratos, foi possível delinear um determinado modo dos pintores se exibirem, evidenciando uma preocupação com a posição social assumida pela profissão. Nesse sentido, não houve uma mudança profunda dessa perspectiva na velhice ativa, quando ambos continuaram a exercer o ofício, contudo, na impossibilidade de prolongar a situação de ajustamento entre trabalho e envelhecimento a exposição imagética deles sofreu uma alteração, cada um com sua individualidade e em circunstâncias próprias. De todo modo, eles persistiram, tanto quanto puderam, em mostrar suas figuras como profissionais dedicados, mesmo numa fase de transformações físicas, psíquicas e sociais como a senectude.

Palavras-chave: Autorretrato, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Museu Mariano Procópio.

ABSTRACT

The research consists of analyzing Henrique Bernardelli and Rodolfo Amoedo's self-portraits donated to Alfredo Ferreira Lage, in 1929, and later delivered to the Mariano Procópio Museum. Faced with other documents of the period, such as periodical articles, photographs, portraits and self-portraits, it was possible to outline a certain way for painters to exhibit themselves, evidencing a concern with the social position assumed by the profession. In this sense, there was no profound change in this perspective in active old age, when both continued to exercise the profession, however, in the impossibility of prolonging the situation of adjustment between work and aging, their image exposure underwent a change, each with their individuality and in their own circumstances. In any case, they persisted, as much as they could, in showing their figures as dedicated professionals, even in a phase of physical, psychic and social transformations such as senectude.

Keywords: Self-portrait, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Mariano Procópio Museum.

LISTA DE ABREVIATURAS

- AFBA – Associação Fluminense de Belas Artes
AIBA – Academia Imperial de Belas Artes
BN – Biblioteca Nacional
EBAP – Escola de Belas Artes do Pará
EFBA – Escola Fluminense de Belas Artes
EGBA – Exposição Geral de Belas Artes
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
MAP – Museu Antônio Parreiras
MAPRO – Fundação Museu Mariano Procópio
MHD – Museu Histórico e Diplomático
MHN – Museu Histórico Nacional
MMP – Museu Mariano Procópio
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
SBAAP – Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÃO

FIGURA 1 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . 1929. Óleo sobre tela. 43 x 43 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany Araújo.	22
FIGURA 2 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Autorretrato</i> . c.1929. guache s/papel. 33,5 x 23,7 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany Araújo.	22
FIGURA 3 - Professor Henrique Bernardelli. <i>Vida Doméstica</i> . n. 105, nov. 1926. p. 74. Imagem: Hemeroteca - Biblioteca Nacional.	27
FIGURA 4 - Fotografia de Rodolfo Amoedo. <i>Revista da Semana</i> . Grande arte em pequenos ateliês. ano, XXXVI. n. 42. 28 set. 1935. p. 31. Imagem: Hemeroteca – Biblioteca Nacional.	29
FIGURA 5 - Fotografia de Rodolfo Amoedo de agosto de 1879. Museu Paulista, USP. Imagem: pt.m.wikipedia.org	30
FIGURA 6 - Fotografia analógica em preto e branco de Henrique Bernardelli. Década de 1880. Coleção do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Imagem: Naiany de Araújo.	30
FIGURA 7 - TIMÓTHEO DA COSTA, Arthur. <i>Autorretrato</i> . 1919. Óleo sobre tela. 86,1 x 79 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	35
FIGURA 8 - MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. <i>Primeira Exposição de Autorretratos</i> . Catálogo. Rio de Janeiro. fev. 1944. Biblioteca do MNBA.	35
FIGURA 9 - Imagem do autorretrato de Henrique Bernardelli da coleção Eloy Jorge. Imagem: <i>Catálogo da Primeira Exposição de Autorretratos</i> , pertencente a Biblioteca do MNBA.	38
FIGURA 10 - Imagem do quadro de Rodolfo Amoedo da coleção Carlos Benjamin da Silva Araújo. Imagem: <i>Catálogo da Primeira Exposição de Autorretratos</i> , pertencente a Biblioteca do MNBA.	38
FIGURA 11 - PARDOS, Maria. <i>Autorretrato</i> . c. 1918. Óleo sobre tela. 56 x 47 cm. Pinacoteca do Museu Mariano Procópio. Imagem: Eduardo Machado/MMP.	40
FIGURA 12 - ZELENTZEFF, Katharina Serenewska. <i>Autorretrato</i> . s/d. Óleo sobre tela. 61 x 100 cm. Museu Mariano Procópio. Imagem: mapro.inwebonline.net.....	40
FIGURA 13 - ZELENTZEFF, Katharina Serenewska. <i>Autorretrato</i> . 1970. Óleo sobre tela. 79 x 73 cm. Museu Mariano Procópio. Imagem: mapro.inwebonline.net.....	41
FIGURA 14 - ISABEY, Jean Baptiste. <i>Autorretrato</i> . 1819. Óleo sobre marfim. 6,7 x 10,5 x 6,7 cm. Museu Mariano Procópio. Imagem: mapro.inwebonline.net	41
FIGURA 15 - Cartão com imagem da obra <i>O proto-mártir Santo Estevão apedrejado pelos judeus</i> , enviado por Rodolfo Bernardelli a Rodolfo Amoedo. Fotografia: Naiany de Araújo, original pertencente ao Arquivo Histórico do MNBA.	51
FIGURA 16 - Cartão com imagem da obra <i>O Último Tamoio</i> enviado por Rodolfo Amoedo a Rodolfo Bernardelli. Fotografia: Naiany de Araújo, original pertencente ao Arquivo Histórico do MNBA.	52
FIGURA 17 - Fotografia de alguns artistas e intelectuais membros da panelinha, exibido pela <i>Fon-fon</i> em 28 de agosto de 1909	53

FIGURA 18 - Guia de remessa de obras para serem exposta na EGBA, ficha de Henrique Bernardelli em 1928. COMISSÃO DIRETORA. Exposição Geral de Belas Artes: guia de remessa. 1928. Arquivo Histórico do MNBA.	57
FIGURA 19 - Fotografia de algumas obras da EGBA de 1928, exibida pela <i>Beira-mar</i> em 30 set. 1928. Imagem: Hemeroteca - Biblioteca Nacional.	58
FIGURA 20 - GIROLAMO, Francesco Maria Mazzola (conhecido como Parmigianino). <i>Autorretrato em espelho convexo</i> . c.1524. Óleo sobre madeira. 24,4 cm de diâmetro. Kunsthistorisches Museum. Imagem: warburg.chaa-unicamp.com.br	60
FIGURA 21 - GUMPP, Johannes. <i>Autorretrato</i> . 1646. Óleo sobre tela. 88,5 x 89 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. Imagem: commons.wikimedia.org	60
FIGURA 22 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . 1916. Óleo sobre madeira. 25,5 x 20 cm. Pinacoteca do estado de São Paulo. Imagem: pt.wikipedia.org.....	64
FIGURA 23 - Fotografia de Henrique Bernardelli. 1912. <i>Álbum de artistas de M. Nogueira da Silva</i> . p. 9. Biblioteca Nacional; Acervo Digital.	64
FIGURA 24 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . s/d. Carvão sobre papel. 26,7 x 21,3 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato – banco de dados da Biblioteca do MNBA.	64
FIGURA 25 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . s/d. Crayon sobre papel. 14,3 x 11,1 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	64
FIGURA 26 - Fotografia de Henrique Bernardelli e Rodolfo Bernardelli.1913. <i>Álbum de artistas de M. Nogueira da Silva</i> . p. 1. Biblioteca Nacional; Acervo Digital.	66
FIGURA 27 - Fotografia de Henrique Bernardelli e Rodolfo. Fotografia: Malta. Arquivo IHGB, Rio de Janeiro. IP 175.	66
FIGURA 28 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . 1933. Aquarela sobre papel. 56 x 37,4 cm. MNBA. Doação dos herdeiros de Ubirajara Azeredo Coutinho, em 1957. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	66
FIGURA 29 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . s/d. Óleo sobre cartão. 64 x 55 cm. MNBA. Doação de Manuel Santiago em 1977. Imagem: Donato – banco de dados da Biblioteca do MNBA.	66
FIGURA 30 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . 1898. 58cm x 33cm. Pinacoteca - SP. Imagem: commons.wikimedia.org	67
FIGURA 31 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . 1915. Aquarela. 36 cm x 26 cm. Coleção Particular. Imagem: centurysarteeleiloes.com.br	67
FIGURA 32 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato</i> . s/d. Grafite sobre papel. 21,7 x 13,5 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	67
FIGURA 33 - <i>Revista da Semana</i> . 10 jun. 1916. p. 28. Ano e número ilegíveis.	70
FIGURA 34 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Autorretrato</i> . s/d. Óleo sobre cartão. 62,6 x 41,5 cm. Museu Histórico Nacional. Imagem: Tese de M. B. BOTELHO; fotografia de Roberto Alves.	75
FIGURA 35 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Autorretrato</i> . 1921. Têmpera sobre papel. 57,3 x 42,6 cm. Doação de Rodolfo Amoedo em 1939 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	75

FIGURA 36 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Autorretrato</i> . 1914. Têmpera sobre tela. 73 x 50 cm. Doação de Adelaide Amoedo em 1941 ao MNBA. Imagem: Donato – banco de dados da Biblioteca do MNBA.	75
FIGURA 37 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Autorretrato</i> . s/d. Grafite, giz sobre papel vegetal. 74,2 x 59,9 cm. Doação de Adelaide Amoedo em 1941 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.....	75
FIGURA 38 - Gravura de Rodolfo Amoedo. In: <i>Revista Nacional</i> . Ano I. n. 2. 1919. p. 30. Assinado: Huberti, Rio.....	76
FIGURA 39 - REMBRANDT, Van Rijn. <i>Autorretrato</i> . 1657. Óleo sobre tela. 53,5 x 44 cm. National Gallery of Scotland. Imagem: www.rembrandtpainting.net	76
FIGURA 40 - REMBRANDT, Van Rijn. <i>Autorretrato</i> . 1659. Óleo sobre tela. 84,5 x 66 cm. National Gallery of Art. Imagem: www.nga.org	76
FIGURA 41 - BERNARDELLI, Rodolfo. <i>Henrique Bernardelli</i> . 1927. Bronze fundido. 51 x 42 x 27 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.	87
FIGURA 42 - Bernardelli Henrique. <i>Retrato do escultor Rodolfo Bernardelli</i> . s/d. Óleo sobre tela. 103,5 x 53 cm. MNBA; doada em 1957 pelos herdeiros de Ubirajara Azeredo Coutinho. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.....	87
FIGURA 43 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Retrato de Rodolfo Bernardelli</i> . c.1926. Óleo s/ tela. 60 x 71 cm. Coleção de Jorge Roberto Silveira, atualmente aos cuidados de Cláudio Valério Teixeira. Fotografia: Cláudio Valério Teixeira.	87
FIGURA 44 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Retrato do escultor Rodolfo Bernardelli</i> . s/d. Óleo s/ tela colada em cartão. 23 x 17 cm. MNBA; doada em 1957 pelos herdeiros de Ubirajara de Azeredo Coutinho. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.....	87
FIGURA 45 - FIGUEIREDO, Sarah Villela. <i>Henrique Bernardelli</i> . 1926. Óleo sobre tela. 150 x 100 cm. Acervo do Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Fotografia: João V. R. Brancatto.	89
FIGURA 46 - Guia de remessa de obras para serem exposta na EGBA, ficha de Sarah Villela de Figueiredo em 1926. COMISSÃO DIRETORA. Exposição Geral de Belas Artes: guia de remessa. 1926. Arquivo Histórico do MNBA. Fotografia: Naiany de Araújo.....	90
FIGURA 47 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Retirada do Cabo de São Roque</i> . 1927. Óleo s/ tela. 2,930 x 1,815m. Museu Paulista. Imagem: www.wikipédia.org	90
FIGURA 48 - Henrique Bernardelli posando em frente à sua tela <i>Retirada do Cabo de São Roque</i> , em seu ateliê. Reprodução do livro <i>A inquietação das abelhas</i> , 1927, cap. Irmãos Bernardelli.	91
FIGURA 49 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Retrato da pintora Sara Vilela de Figueiredo</i> . 1928. Óleo sobre tela. 190 x 79 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	94
FIGURA 50 - VELLOSO, Hidalgardo Leão. <i>Irmãos Bernardelli</i> . 1952. Gesso patinado. 95 x 58 x 99 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.....	97
FIGURA 51 - ZANI, Amadeo. <i>Retrato de Henrique Bernardelli</i> . 1932. Bronze fundido. 29 x 43 x 28. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.....	97
FIGURA 52 - Caricatura de Henrique Bernardelli. Imagem: <i>Careta</i> . ano V. n. 225. 21 set. 1912. p. 1.....	97

FIGURA 53 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Retrato de Décio Villares</i> . 1882. Óleo sobre tela. 78,8 x 59 cm. MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.	100
FIGURA 54 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Décio Villares visitando o ateliê do artista em Paris</i> . 1883. Óleo sobre tela. 75 x 58 cm. Coleção Ivani e Jorge Yunes. Fotografia: Naiany Araújo.	100
FIGURA 55 - VILLARES, Décio. <i>Retrato do pintor Rodolfo Amoedo</i> . 1882. Óleo sobre tela. 21 x 17,5 cm. Doação em 1941 de Adelaide Amoedo. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	100
FIGURA 56 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Retrato de João Timótheo da Costa</i> . 1908. Óleo sobre madeira. 49,5 x 29,7 cm. MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.	102
FIGURA 57 - AMOEDO, Rodolfo. [<i>Retrato da pintora</i>] <i>D. Maria Pardos</i> . Crayon sobre papel. 31 x 24 cm. Doação em 1941 de Adelaide Amoedo ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	102
FIGURA 58 - AMOEDO, Rodolfo. <i>Retrato do pintor Belmiro de Almeida</i> . Óleo sobre tela colada em cartão. 35,5 x 28 cm. Doação em 1941 de Adelaide Amoedo ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	103
FIGURA 59 - VIANA, A. M. <i>Retrato do Prof. Rodolfo Amoedo</i> . 1936. Óleo sobre tela. 95,5 x 90,5 cm. MDJVI. Imagem: Tese de M. B. Botelho; fotografia de M. B. Botelho.	103
FIGURA 60 - AMOEDO, Rodolfo. <i>A Partida de Jacob</i> . 1884. Óleo sobre tela. 109,2 x 135,7 cm. MNBA. Imagem: pt.wikipedia.org	104
FIGURA 61 - PINHEIRO, Columbano Bordalo. <i>Rodolfo Amoedo</i> . 1887. Óleo sobre madeira. 44,9 x 39,2 cm. Acervo do Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Fotografia: João Victor R. Brancatto.	105
FIGURA 62 - Caricatura de Rodolfo Amoedo. Imagem: <i>Careta</i> . ano V, n. 228. 12 out. 1912. p. 11.	106
FIGURA 63 - <i>Ilustração Brasileira</i> . A escultura no Brasil – Corrêa Lima de Fléxa Ribeiro. ano XVI, n. 40. ago. 1938. p. 31.	109
FIGURA 64 - COUTO, Rodolfo Pinto do. <i>Busto-retrato de mestre Rodolfo Amoedo</i> . 1935. Imagem: Dissertação de mestrado de Natália Aquino Gomes.	109
FIGURA 65 - PIGALLE, Jean-Baptiste. <i>Voltaire nu</i> . 1776. 1,5 m x 0,89 m x 0,77 m. Imagem: collections.louvre.fr	110
FIGURA 66 - CALIXTO, Benedito. <i>Autorretrato</i> . 1923. Óleo sobre tela. 40 x 50 cm. MASP. Imagem: pt.wikipedia.org	114
FIGURA 67 - BERNARDELLI, Henrique. <i>Autorretrato e busto feminino</i> . s/d. Grafite e nanquim sobre papel. 20,4 x 16,2 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.	114
FIGURA 68 - VISCONTI, Eliseu d'Ângelo. <i>Autorretrato em três posições</i> . s/d. Óleo sobre tela. 63 x 81 cm. MNBA. Imagem: banco de dados Donato; biblioteca do MNBA.	114
FIGURA 69 - REMBRANDT, Van Rijn. <i>O artista em seu estúdio</i> . c. 1627—1628. Óleo sobre madeira. 24,8 x 31,7 cm. Museum of Fine Arts. Imagem: pt.wikipedia.org	115
FIGURA 70 - SEELINGER, Hélios. <i>Autorretrato</i> . s/d. Óleo sobre tela colada em aglomerado. 59,7 x 43,5 cm. MNBA. Doado pelo artista em 1944. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.	117

FIGURA 71 - GIJSBBRECHTS, Cornelius Norbertus. <i>Trompe-l'oeil</i> . c.1670. Óleo sobre tela. 132 x 199 cm. States Museum for Kunst. Imagem: commons.wikimedia.org	118
FIGURA 72 - ALBUQUERQUE, Georgina. <i>Autorretrato</i> . 1904. Óleo sobre tela. 46 x 31,2cm. MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.	119
FIGURA 73 - AMARAL, Tarsila. <i>Autorretrato</i> . 1923. Óleo sobre tela. 73 x 60,5 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.	119
FIGURA 74 - GRIEN, Hans Baldung. <i>Autorretrato</i> . c. 1502. Láis e pincel sobre papel. 22 x 16 cm. Kunstmuseum Basel. Imagem: kunstmesuembasel.ch.....	120
FIGURA 75 - VALADON, Suzanne. <i>Le chambre bleue</i> . 1923. Óleo sobre tela. 90 x 116 cm. Centre Georges Pompidou; Musée national d'art moderne. Imagem: commons.wikimedia.org	122
FIGURA 76 - AMOEDO, Rodolfo. <i>A Fundação da cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo</i> . 1923. Painel. Palácio Pedro Ernesto. Imagem: pt.wikipedia.org.....	123
FIGURA 77 - BOTTICELLI, Sandro. <i>Adoração dos magos</i> . 1475. Têmpera sobre madeira. 111 x 134 cm. Galeria degli Uffizi.	124
FIGURA 78 - REYNOLDS, Joshua. <i>Autorretrato</i> . 1779/1780. Óleo s/painel. 127 x 101,6 cm. Royal Academy of Arts. Imagem: royalacademy.org.uk.....	127
FIGURA 79 - VISCONTI, Eliseu. <i>Na Alameda</i> . c.1931. Óleo sobre tela. 121 x 104 cm. Coleção Particular. Imagem: eliseuvisconti.com.br	131
FIGURA 80 - ANÔNIMO. <i>A mulher entre as duas idades</i> . 1580-1590. Óleo s/tela. 117 x 170,2 cm. Museu de Belas Artes de Rennes. Imagem: mba.rennes.fr	135
FIGURA 81 - <i>Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme</i> . ano XIII. n. 434. 27 out. 1934. p. 81. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	142
FIGURA 82 - <i>A casa dos Bernardelli. Revista da Semana</i> . ano XXXIV. n. 25. 03 jun. 1933. p. 16 e 17. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.	144
FIGURA 83 - <i>Fon-Fon: semanário alegre, político, crítico e espusiente</i> . ano XXVI, n. 25. 18 jun. 1932. p. 29. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	147
FIGURA 84 - COLE, Thomas. <i>A viagem da vida: fase viril - do adulto à meia-idade</i> . 1842. Óleo s/tela. 134.3 x 202.6 cm. National Gallery of Art. Imagem: nga.gov	149
FIGURA 85 - <i>A Noite</i> . ano XXIV. n. 8.532. 07 set. 1935. p. 19 e 20. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.	150
FIGURA 86 - <i>O Radical</i> . ano I. n. 196. 23 dez. 1932. p. 2. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	152
FIGURA 87 - <i>Beira-mar: Copacabana, Ipanema, leme</i> . ano VII, nº176. 21 jul. 1929. p. 10. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	154
FIGURA 88 - <i>Fon-Fon: semanário alegre, político, crítico e espusiente</i> . ano XXV, n. 26. 27 jun. 1931. p. 36. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	155
FIGURA 89 - <i>Vida Doméstica: revista do lar e da mulher</i> . jan. 1929. p. 49. Edição 00130. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	160
FIGURA 90 - <i>Careta</i> . ano XXII. n. 1104. 17 ago. 1929. p. 37. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	162

FIGURA 91 - <i>O Malho</i> . ano XXXIX. n. 11. dez. 1940. p. 30. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	166
FIGURA 92 - <i>Revista da Semana</i> . ano XLI. n. 27. 06 jul. 1940. p. 22 e 23. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	169
FIGURA 93 - Fotografia de Rodolfo Amoedo. <i>Ilustração Brasileira</i> . ano XIX. n. 75. jul. 1941. p. 21. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	171
FIGURA 94 - Figura 91a: Fotografia de Rodolfo Amoedo em visita a Ilustração Brasileira. <i>Ilustração Brasileira</i> . ano XIX. n. 75. jul. 1941. p. 21. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.....	171

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Capítulo 1: Os autorretratos e o Museu Mariano Procópio.....	22
1.1 A identidade apresentada: os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo	22
1.2 A imagem do artista representada por ele mesmo: alguns autorretratos da coleção Museu Mariano Procópio.	31
1.3 Rastros de amizade? Alfredo Ferreira Lage e os artistas Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.....	46
2. Capítulo 2: Autorretratos.....	56
2.1 Alguns autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.	56
2.2 Uma representação do eu por outro: retratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo por outros artistas.....	85
2.3 Algumas questões sobre autorretratos de artistas brasileiros.	113
3. Os artistas em sua velhice.	125
3.1 Os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo como representações sobre a velhice.	125
3.2 O trabalho na senescência: a imagem de Henrique Bernardelli em alguns periódicos.	140
3.3 O trabalho na senescência: a imagem de Rodolfo Amoedo em alguns periódicos.	158
Considerações finais	174
Imagens acessadas via internet.....	177
Informações e documentos acessados via internet	179
Catálogos consultados e outros documentos	180
Periódicos da hemeroteca da Biblioteca Nacional via online	181
Referências Bibliográficas	185
ANEXO.....	195
Lista de autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo	195

Introdução

Começo este trabalho descrevendo como a história da arte e especificamente a pesquisa sobre os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo surgiram na minha vida acadêmica e como tomaram forma nesses dois anos de mestrado.

A história da arte tornou-se atraente no início da minha graduação no curso de história, na Universidade Federal do Triângulo Mineiro, quando fui bolsista do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), na área de História e Linguagens Artísticas. A continuação do curso se deu na Universidade Federal de Juiz de Fora, onde conheci a professora Maraliz Christo, que me ajudou sugerindo algumas disciplinas nesse domínio, cursadas no Instituto de Artes e Design e na Faculdade de Comunicação, ambas na UFJF.

Participando dos grupos de estudos do Laboratório de História da Arte, conheci novas leituras e autores, sendo que numa das avaliações da disciplina de Patrimônio, ministrada pela professora Maraliz, escolhi apresentar um trabalho com o retrato de D. João VI, pertencente ao Museu Mariano Procópio. Depois disso, durante a preparação para o processo seletivo de mestrado, me interessava continuar estudando o gênero retrato, mas conheci o autorretrato de Henrique Bernardelli e decidi pesquisá-lo.

O contato com o quadro de Henrique Bernardelli surgiu a partir de uma indicação da professora Maraliz Christo sobre o número de retratos pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio. Em seguida, conheci algumas dessas obras, entre as quais, o autorretrato de Bernardelli, em princípio, o meu interesse se deu pela mistura entre o se fazer notar e uma certa displicência do retratado. Posteriormente, soube que o autorretrato de Henrique Bernardelli tinha uma história atrelada ao autorretrato de Rodolfo Amoedo, uma possível doação realizada pelos artistas ao colecionador Alfredo Ferreira Lage, diante disso, não tive dúvidas, e me dediquei às duas obras.

O processo seletivo de mestrado foi decepcionante, não fui aprovada, mas continuei meus estudos. Repensar meu projeto foi difícil, visto que eu tinha interesse nos autorretratos, mas não sabia por quê, eles não me traziam inquietações ou grandes questões. Nesse ínterim, reli Marc Bloch. Tentando farejar carne humana¹, como o autor sugere, comecei a pensar nos artistas em velhice, como dois pintores, representavam-se em fase madura, recebendo os louros do trabalho

¹ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 54.

ao longo da vida, ainda mais na velhice, essa fase carregada de preconceitos, dentre os quais a falsa percepção social de incapacidade. Assim, a questão basilar insinuava-se.

Reformulei meu projeto e tentei novamente o mestrado, dessa vez acertando no resultado. Seguindo os estudos, a pesquisa mostrou, à medida que transcorria, dúvidas, incertezas e, principalmente, o medo de afirmações momentâneas, das quais parecia impossível escapar. Não bastassem essas imprecisões, outras também me afligiam, como a escrita. Pensar em escrever mais de vinte páginas me causava ansiedade, parecia tarefa impossível, especialmente sem a convicção e o completo domínio sobre o estudo, mas a aflição diante às dificuldades me ajudou a começar.

O início do esboço dos capítulos se deu no segundo semestre de 2019, sendo que em 2020 fomos surpreendidos pela pandemia do novo coronavírus. Essa conjuntura me paralisou por alguns meses, antes de tudo pelo medo de ser afetada pela doença e pela possibilidade de ver parentes e amigos enfrentando a enfermidade e suas ameaças, mas infelizmente a imobilidade, causada pela pandemia, não impediu a infecção de pessoas próximas a mim. Apesar de tudo, a necessidade de continuar a escrever persistia, em partes como fuga das circunstâncias vivenciadas e numa mínima tentativa de resgatar uma normalidade física e psíquica abalada pelo cotidiano instável.

O cenário claramente dificultou a pesquisa, entre outras coisas, pela incapacidade de visitar museus, associações e bibliotecas, mas as inseguranças sobre o trabalho de escrita já existiam antes da pandemia. Reunir documentos, ler, ser crítica com as leituras bibliográficas e com as fontes, escrever de modo coeso as ideias e percepções etc. Listadas assim, as tarefas tomam uma aparência de resolução matemática, com fim exato, e obviamente não se trata disso. A operação requer uma outra perspectiva, haja vista que esses fatores não funcionam automaticamente, gerando uma produção textual quase espontânea, tampouco se restringem a uma única concepção.

Digo isso ao lembrar da pergunta lançada por Bloch: “Como saber o que vou lhes contar?” (BLOCH, 2001, p. 83). Eu não sabia exatamente como proceder, muitos historiadores do método indicam procedimentos básicos, mas não se trata de esquemas estanques e fixos. Além disso, eu sentia uma dificuldade em perceber o lugar da minha pesquisa numa gama de vertentes historiográficas e metodológicas. No fim das contas essa dúvida foi útil, acredito, para eu não seguir rigorosamente nenhum modelo em detrimento da questão central e da documentação.

Desse modo, eu conhecia a questão primordial da minha pesquisa, tinha uma quantidade razoável de documentos, que continuamente se avolumavam devido à disponibilidade digital da Hemeroteca da BN, mas, ainda assim, as ideias, as reflexões e mesmo a percepção sobre os

documentos eram apenas impressões superficiais. A reunião de vestígios do passado exigia critérios, pois colhê-los simplesmente desembocava num amontoado de informações impossíveis de serem todas abrangidas. Certamente não se tratava de uma novidade, mas na prática de escrita e pesquisa os limites se mostraram, em alguns momentos, fluidos.

A pesquisa documental foi direcionada focalizando a profissão dos dois artistas, seus autorretratos e a fase idosa. Todavia, isso significava uma busca por periódicos variados dos dois pintores desde o fim do século XIX até a morte deles, no século XX. A quantidade de documentos reunidos tinha sua ambiguidade, pois se de um lado era uma segurança para a pesquisa ter esse conhecimento, por outro o acúmulo de testemunhos me deixava confusa sobre como alcançar os ideais propostos.

Nesse sentido, era necessário restringir o estudo, o que não era uma situação óbvia até o momento de esboçar os capítulos e tópicos, afinal eu acreditava estar trabalhando com critérios rígidos, no entanto, os elementos se mostraram soltos e ao realizar o esquema do sumário, a delimitação precisou ser mais estreita e nítida. Assim, focalizei num período específico da vida dos artistas, de um modo geral entre 1929 até o ano de falecimento deles² e em datas específicas dos diversos autorretratos e retratos. Essa ação me permitiu enxergar uma maior necessidade de pesquisar o fim da vida dos artistas e a perceber a possibilidade de começar a escrever o primeiro capítulo a partir da documentação selecionada.

Exposto assim, parece incontestado o procedimento de organização dos capítulos pelo sumário, mas não foi bem assim, houve mudanças e uma delas foi no terceiro capítulo. Em princípio, no esboço, o tema da velhice atravessaria todos os capítulos, enquanto o último se concentraria na exposição do ateliê dos artistas, pois a quantidade de fotografias em jornais e retratos dos pintores em seus ateliês indicavam essa possibilidade, entretanto a questão sobre a velhice era urgente e primordial, exigindo maior aprofundamento dessa fase da vida dos pintores.

A leitura das referências bibliográficas, especialmente Simone de Beauvoir e Omar Calabrese, com o tema da velhice e do autorretrato, me indicaram alguns modos de proceder com os testemunhos documentais. Apesar disso, quando começava a escrever, as minhas argumentações e reflexões logo se esgotavam, senti o árduo trabalho de compreender meus

² Henrique Bernardelli nasceu em 15 de julho de 1857, no Chile e faleceu em 06 de abril de 1936. Brasileiro, Rodolfo Amoedo nasceu no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1857, e morreu em 31 de maio de 1941.

pensamentos, fortificá-los e escrevê-los. Na verdade, essa atividade se deu de forma simultânea, de acordo com a necessidade de clareza das ideias preconizada pela construção textual.

Eu amo ler romances como lazer e sabia que poderia utilizar esse conhecimento na pesquisa, obviamente com alguma cautela a fim de não suplantar os autorretratos em velhice de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Desde o princípio foi difícil medir o quanto e como os romances fariam parte da minha dissertação, especialmente porque eu não estava habituada a trabalhar com romances, tampouco conhecia algum método historiográfico com fontes dessa natureza, minhas leituras historiográficas e metodológicas eram voltadas para a pintura e imagem.

Seja como for, os livros de romance apresentavam um contexto muito próximo com a leitura bibliográfica e com as informações de documentos da pesquisa realizada nos jornais, principalmente daqueles de escritores do fim do século XIX e do início do XX. Nesse confronto de informação da cultura do período as associações se insinuavam na minha cabeça e com o período de isolamento imposto pela pandemia eu aumentei a leitura desses textos literários no meu lazer e, conseqüentemente no trabalho.

Os textos literários são obras e, portanto, um tipo de documento, que me ajudaram a entender, de modo mais prático, o contexto do fim do século XIX e início do XX, pois os romances utilizados nessa pesquisa, em sua maioria, foram criados entre esses séculos. Além disso, a escrita da dissertação exige uma série de conhecimentos sobre assuntos variados em conexão com o tema, os quais em muitos casos são saberes pontuais, mas ainda assim aprendizados necessários para o desenvolvimento da pesquisa. Nesse sentido, os romances contribuíram com ideias e para fortificar argumentos, e seria uma veleidade me renunciar deles.

As dificuldades foram muitas, mas não excluíram momentos de muito prazer e satisfação. Entre algumas alegrias está a descoberta do uso do espelho por Henrique Bernardelli em alguns de seus autorretratos. A leitura sobre o uso dessa ferramenta para se autorrepresentar surgiu no texto de Hannah Williams, em que tanto me surpreendeu o assunto quanto fiquei fascinada com os estratagemas utilizados pelos artistas para se mostrarem.

O inesperado ocorreu na construção do segundo capítulo. Ao emparelhar os autorretratos de Henrique com suas fotografias e retratos, observei a mudança de posicionamento de seu sinal próximo à boca. Em fotografias, a marca estava localizada na face esquerda, nos autorretratos, na face direita. Imediatamente me lembrei do texto de Williams e investi em dois livros básicos apresentados em suas referências, sendo Calabrese e Woods Marsden.

No caso do autorretrato de Henrique Bernardelli, a descoberta do uso do espelho me trouxe inicialmente muita insegurança em afirmar esse esquema, mas a confiança

vagarosamente foi construída pela lei da reflexão da física e por textos como o de Woods Marsden que sustenta a existência de convenções na utilização dessa ferramenta. Outra contribuição foi a explanação do projeto de Valeska Rosen, pois ela considera a perspectiva do espelho relevante e inovadora para os estudos do gênero, visto que o instrumento apresenta um plano de organização e prática na criação do autorretrato, sendo uma ocasião na qual o artista reflete não apenas sobre si mas também sobre sua imagem em simultâneo, com a ação pictórica fracionada em tempos entre o ver-se em reflexo e a pintura realizada em tela.

Nesse sentido, a utilização do espelho para se autorretratar mostra um esquema moldado por artistas antigos antes mesmo da acepção autorretrato, ou como um gênero pictórico, uma produção, muitas vezes, inserida numa complexa relação de venda, troca ou doação, ou seja, com intenções e escolhas de elementos de algum modo reconhecidos e estabelecidos em determinada sociedade. Assim, não se trata unicamente do autorretrato como uma produção de um indivíduo essencialmente autônomo e moderno, com a carga de auto-conhecimento, de personalidade e de autobiografia.

Sem dúvidas, a descoberta do uso do espelho na tela de Henrique Bernardelli expandiu minhas possibilidades em pensar o gênero, sobretudo porque a utilização do instrumento expressa indícios de como se constituiu a cena autorrepresentada. Além disso, o ato expõe, em alguma medida, o confronto mediado pelo artista de se ver e se representar, é apenas pelo reflexo que nós nos vemos, qualquer outra opção passa inegavelmente pelo olhar do outro, nesse sentido, a utilização da ferramenta é emblemática para a construção imagética.

Pensando na pergunta de Bloch, posso afirmar meu desconhecimento, no início da pesquisa, sobre o final desse texto. A história escrita foi construída aos poucos, em cada parágrafo mantido e apagado, nos documentos selecionados ou nos impossíveis de serem abarcados, nas leituras imprescindíveis ou nas dispensáveis, mas sempre priorizando o problema a ser resolvido e as fontes documentais.

Desse modo, meu texto foi se constituindo com reflexões e ideias inesperadas, a atividade de pensar mostrou-se indispensável, pois ela parece perder sua força produtora quando falta a escrita. Ela, atividade última desse processo, me colocou diante de pensamentos e argumentos que se mostraram estranhos e agradáveis, porque não é um saber que estava em mim exigindo ir para o papel. Na verdade foi um processo de descoberta de pesquisa, do pensar e do escrever.

Assim, a dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, faço uma reflexão sobre a identidade dos dois artistas a partir da fisionomia e pose deles em suas autorrepresentações de 1929. Ademais, pensando no acervo do Museu Mariano Procópio, busco compreender outras obras do mesmo gênero disponíveis nessa instituição e, por fim, minha atenção se volta para as

relações sociais existentes entre Alfredo Ferreira Lage, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

O segundo capítulo é dedicado aos autorretratos. Nele, apresento todas as obras dos dois artistas encontradas durante a pesquisa. A partir de um emparelhamento e informações sobre os quadros, procuro entender como as imagens de ambos foram construídas. Na sequência, apresento retratos de Henrique e Amoedo realizados por outros artistas, sendo alunos, amigos de profissão ou parentes, um indício de amizade e fortificação do ofício de artista, e finalmente concluo com uma análise de alguns autorretratos do início do século XX, especialmente focalizando em tipos de autorretratos, com poses, enquadramento e esquemas distintos.

O último capítulo enfatiza a velhice dos pintores. Em princípio, me detenho numa reflexão sobre algumas representações sobre a senectude e como essas imagens visuais ou discursivas se insinuam ou se distanciam da exposição imagética dos artistas. Em sequência, analiso os últimos anos de Henrique e Amoedo apresentados em periódicos e imagens, sobretudo tentando entender como a senescência pode gerar um outro tipo de imagem, principalmente pela relação complexa entre trabalho, velhice e morte.

Isto posto, exponho brevemente a trajetória dos dois artistas. Henrique Bernardelli nasceu em 15 de julho de 1857, no Chile, chegou ainda muito pequeno na cidade do Rio de Janeiro e se matriculou na AIBA em 1869³. Rodolfo Amoedo nasceu no mesmo ano, mas em 11 de dezembro, no Rio de Janeiro, tendo se matriculado na Academia Imperial de Belas Artes em 1874⁴.

Em 1878, Henrique Bernardelli se naturalizou brasileiro e concorreu acirradamente com Rodolfo Amoedo ao prêmio de viagem à Europa da Academia. Amoedo foi o vitorioso e partiu para França em 1879, para ampliar e aprimorar seus estudos, frequentando ateliês renomados no período. Apesar de Bernardelli não ter recebido recompensa, embarcou para a Itália, se juntando ao seu irmão Rodolfo Bernardelli, residente em Roma desde 1876, desfrutando de prêmio semelhante.

Findado os anos de estudos e retornando ao Brasil, os dois artistas participaram de debates sobre mudanças na Academia Imperial de Belas Artes, e em 1890, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo são nomes destacados na comissão criada pelo governo para definir as bases da reforma na AIBA. Posteriormente, a Escola Nacional de Belas Artes foi constituída, sendo

³ LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: Monografia de graduação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, jun. 1991. p. 34.

⁴ WANDERLEY, A. C. T. *O pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941) no álbum de artistas, doado à biblioteca nacional por M. Nogueira da Silva*. 11 dez. 2017. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=10169>>. Acesso em: 20 mar. 2021

Rodolfo Bernardelli diretor da instituição, e em 1891, Henrique e Amoedo foram designados professores na ENBA.

Em 1929, Henrique trabalhava de modo autônomo em sua casa-ateliê juntamente com seu irmão Rodolfo Bernardelli, realizava pinturas e ministrava aulas particulares, pois tinha se afastado da docência na Escola Nacional de Belas Artes. Sua vida findou-se em 06 de abril de 1936, aos 79 anos. Por sua vez, Rodolfo Amoedo foi docente na ENBA até 1934, data da sua aposentadoria compulsória, com a idade de 77 anos. O pintor viveu até os 83 anos, falecendo em 31 de maio de 1941⁵.

⁵ *A Noite*. ano XXX. n. 10.524. 31 maio 1941. p. 3.

Capítulo 1: Os autorretratos e o Museu Mariano Procópio.

1.1 A identidade apresentada: os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo⁶



FIGURA 1 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1929. Óleo sobre tela. 43 x 43 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany Araújo.



FIGURA 2 - AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. c.1929. guache s/papel. 33,5 x 23,7 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany Araújo.

⁶ Esse tópico foi apresentado, numa primeira versão, nos Anais da Semana de História da UFJF de 2019. Ver: COSTA, Naiany de Araújo Santos. A identidade do artista no autorretrato de idoso. In: TAROCCO, Gabrielle Barra;. FREITAS, Júlia Machado de Souza;. SOUZA, Marco Antônio Campos (Org.). *Anais da XXXV Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Usos públicos da História e a construção da memória popular: Disputa, narrativa e resistência em tempos sombrios. Juiz de Fora, 2019. p. 200-209.

No acervo do Museu Mariano Procópio encontra-se o autorretrato de Henrique Bernardelli, datado de 1929 e assinado (fig. 1). Pertence, do mesmo modo, o autorretrato de Rodolfo Amoedo, assinado e sem data expressa na obra (fig. 2).

O periódico *Jornal do Commercio*⁷ de 1931 informa sobre a doação dos dois autorretratos pelos artistas à Alfredo Ferreira Lage, por ocasião da Exposição Geral de Belas Artes de 1929⁸, quando o colecionador adquiriu as telas *Bandeirante* e *Chefe Bandeirante*, respectivamente de Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli.

Uma incursão nessas autorrepresentações suscita algumas questões, em princípio simples, entretanto que se sucedem, se multiplicam, se complexificam e sua continuidade não cessa. Por essa razão, uma obra de arte apresenta inúmeras possibilidades de percebê-la⁹. Considera-se latente nessas telas a seleção de elementos representativos de uma identidade do artista, haja vista que os traços físicos de um indivíduo são uma característica definidora de personalidade, e não é sem motivos que no livro de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*¹⁰, o personagem Swann e posteriormente sua esposa Odette encontram nos rostos conhecidos a fisionomia humana expressa nas antigas obras de Giotto, Botticelli ou Fra Bartolomeu¹¹.

Em suma, se as expressões fisionômicas, assim como a escolha de determinadas vestimentas e objetos são essenciais para compreender a figura apresentada, não é de menor valor a fase da vida eleita pelo pintor para fazer um retrato de si mesmo. E no caso dos dois autorretratos evidencia-se a autorrepresentação na velhice.

⁷ *Jornal do Commercio*. Museu Mariano Procópio. ano. 104. n. 156. 02 jul. 1931. p. 5. Essa informação foi pesquisada por Valéria Fasolato e divulgada em conversa por João Victor Brancatto.

⁸ Cabe ressaltar, não haver no catálogo da XXXVI Exposição Geral de Belas Artes (1929) os autorretratos dos pintores, constando no catálogo as obras *O Pescador*, *Pescador com arrastão* e *O Chefe Bandeirante*, de Henrique Bernardelli. Concernente à Rodolfo Amoedo têm-se *Prof. Gastão Bohiana* e *Bandeirante*. CONSELHO SUPERIOR DE BELAS ARTES. *Catálogo da XXXVI Exposição Geral de Belas Artes*. Palácio das Belas Artes. Rio de Janeiro, 1929. p. 42 e 53.

⁹ COLI, Jorge. *O corpo da Liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: SESI-SP Editora. 2018. p. 269.

¹⁰ PROUST. Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Rio de Janeiro: O Globo. São Paulo: Folha de S. Paulo. 2003. p. 82 e 220. E: _____. *Em busca do tempo perdido: à sombra das moças em flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1. 2016. p. 433.

¹¹ Na tentativa de identificar os personagens contemporâneos à Piero della Francesca na *Flagelação de Urbino* Ginzburg emparelha pelo menos três obras com retratos de um dos personagens apresentados na tela de Piero. Assim, seu procedimento é, juntamente com outros estudos sobre a obra, ancorado pela identificação fisionômica do personagem, o autor admite o risco desse processo, entretanto, é contra a negação desses retratos por outros estudiosos. GINZBURG. Carlo. *Investigando Piero: o batismo, o ciclo de Arezzo, a flagelação de Urbino*. São Paulo: Cosac & Naify. 2010. Cap. 3 e 4. p. 98.

Com o fim de entender a questão, é necessário analisar os dois quadros, porém, antes de tudo, cabe esclarecer que ambos pintores sustentavam pouco mais de 70 anos de idade no ano de 1929, ou seja, eram dois artistas e professores em velhice. Isto posto, cabe verificar as obras.

Inicialmente, ao analisar o autorretrato de Henrique Bernardelli (fig. 1) verifica-se no canto superior direito da tela a assinatura: um H seguido de Bernardelli; acima dela a denominação *autorretrato* e, abaixo, a datação, 1929, bem como a inscrição Rio, referente à cidade do Rio de Janeiro. A indicação de ser a obra um *autorretrato* não é limitada à imagem representada do artista e sua assinatura, o pintor recorre a denominação para expor clareza sobre a pessoa apresentada na tela.

A assinatura do artista numa obra a caracteriza como sendo de sua autoria. Para além disso, a assinatura contém sua marca, o distintivo de *esse é meu*. De outra maneira, a imagem dele representada comunica sua referência pessoal, sua identidade física ou psíquica, assinalando *esse sou eu*¹². Contudo, essas manifestações mais facilmente identificáveis para os contemporâneos do pintor podem não o ser para o observador que desconhece a assinatura e, principalmente, a fisionomia e personalidade do artista, pois o espectador pode não fazer parte da memória compartilhada de um grupo, de uma época, de um lugar¹³, e ao utilizar a palavra *autorretrato* na composição o pintor define autor e modelo da obra.

Outras características definidoras de personalidade foram discutidas para classificar uma obra de arte como originada por determinado artista. No artigo *A autenticidade das obras de arte pela impressão digital* de Elysio de Carvalho, publicado na *Revista da Semana* de 1914¹⁴, o combate à falsificação de objetos artísticos era enfrentado com a possibilidade de o artista marcar a obra com sua impressão digital, sobretudo porque elas são únicas em cada indivíduo, impossibilitando fraudes. A sugestão não obteve sucesso, no entanto apresentou uma preocupação com a maneira de tornar a obra de arte cada vez mais pessoal, com a individualidade do artista.

Em sequência, perscrutando a tela, nota-se o pintor representado em busto com vestimentas em tom claro, casaco e boina em nuance pastel. Sob o casaco é exposto uma camisa

¹² CALABRESE, Omar. *Artist's self-portrait*. Abbeville press publishers. 2006. p. 30.

¹³ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro. 2004. p. 58.

¹⁴ No artigo a imagem de alguns artistas são mostradas ao lado de suas assinaturas e digitais, entre eles estão Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Ver: *Revista da Semana*. ano XV. n. 15. 23 maio 1914. p. 24 e 25.

em cor branca, assim como a cravat¹⁵, com alguns pontinhos em matiz esverdeada. E, ainda, o uso dos óculos¹⁶ pelo artista.

Ao examinar a posição corpórea constata-se não estar disposto de frente para o observador, pois o ombro esquerdo está em primeiro plano na tela, enquanto o ombro direito se distancia do observador. A figura do autorretratado ocupa grande parte do espaço do quadro, por consequência a sua imagem aparece nos limítrofes da tela.

No fundo do quadro verifica-se uma janela coberta por tecidos fluidos e com movimento na extremidade direita. A linha horizontal, proporcionada pela viga inferior, perpassa o quadro na altura da boca do artista e os tons em branco e pastel, manifestados na cortina e na vestimenta, se opõem, evidenciando o rosto do pintor e, por conseguinte, vê-se em destaque o olhar dirigido para fora da tela.

O pintor é mostrado em ambiente interno, como a própria janela indica, e ele é apresentado na altura dela. Pensando na composição da obra e o “lugar que a geometria do quadro atribui ao seu espectador” (ARASSE, 2019, p. 112), o autorretratado não pode estar em pé, pois as janelas normalmente têm o peitoril entre as alturas de 1 e 1,25 metros, e se a imagem coloca o observador próximo a Henrique e na sua altura, provavelmente ele está sentado ou, pelo menos, em teoria, pressuposto na altura do autorretratado.

Ademais, convém analisar o quadro de Amoedo (fig. 2). Sua obra não está datada, vê-se na tela suas iniciais R e A sobrepostas, e abaixo o nome Rio, o pintor opta por não definir sua representação como *autorretrato* por meio da denominação. Diferente dele, Bernardelli deixa explícito na tela a classificação.

Por conseguinte, ao escrutinar a autorrepresentação de Rodolfo Amoedo, é notório que o pintor, assim como Henrique, esteja representado em busto e trajando vestimentas em tonalidade clara. Rodolfo ainda utiliza óculos, embora a armação seja pouco perceptível no lado direito da face, em oposição a lateral esquerda, de traços mais marcantes.

A figura de Amoedo é identificada ocupando quase todo o espaço da composição. Assim como em Bernardelli, a imagem é exibida alcançando as extremidades do papel. Atrás do artista há um fundo neutro, em tom marrom, contrastando as matizes mais suaves, como a cor pastel da indumentária e a tonalidade da pele.

¹⁵ A vestimenta é um lenço envolto no pescoço com uma pequena amarração na parte frontal, ainda se destaca pela leveza do tecido, sendo mais volumoso que a gravata. AMBROSE. G.; HARRIS P. *Dicionário ilustrado da moda*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona. 2012. p. 91.

¹⁶ O uso dos óculos poderia imprimir um significado negativo ao retratado, especialmente por apresentar uma dificuldade de visão entre as pessoas mais envelhecidas, ver: JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas Antoine Taunay 1755- 1830*. Arthena. 2003.

Uma característica relevante nesses quadros é a representação da epiderme, pois os pintores se mostraram maduros. Todavia, Amoedo exibe os fios da cabeça e dos bigodes em pigmentação escura e leves falhas nas laterais da cabeleira, enquanto em Henrique escapa à boina alguns fios de cabelo sem pigmentação, bem como uma calvície frontal.

Destaca-se nessa concisa descrição das telas algumas semelhanças entre elas, assim como diferenças. Esse conjunto de elementos determina, em alguma medida, a particularidade de cada pintor, além de as autorrepresentações já serem imagens dos artistas eleitas e feitas por eles. Portanto, há o desejo de se mostrar e uma escolha intencional para exprimir, em níveis distintos, a identidade¹⁷ como artista.

Em virtude disso, é observável a similaridade entre os traços fisionômicos de ambos os artistas em fotografias e autorrepresentações¹⁸. Para tanto, convém notar as feições da face do professor numa imagem no periódico *Vida Doméstica* (fig. 3 e 3a), em que ele tem os olhos amendoados e levemente pendidos, seus lábios são mais finos na porção superior, contrastando com a parte inferior mais carnuda. Além disso, o formato do rosto e a saliência do nariz podem não ser idênticos na fotografia e no *autorretrato*, contudo sugerem alguma semelhança e contribuem para o reconhecimento do artista em ambos casos.

Observa-se na última imagem um sinal na face de Bernardelli, uma pequena pretuberância arredondada próxima à boca é exibida do lado esquerdo do seu rosto, embora no autorretrato ela apareça na lateral direita (fig. 3a). Interessa ainda salientar estar o artista fixado na mesma posição em ambas as figuras, apesar de ter o sinal da sua face em lados opostos: um lado na pintura, outro na fotografia.

Ao mesmo tempo, é perceptível estar o pintor posando em frente ao retrato de seu irmão Rodolfo Bernardelli, Henrique mostra sua obra simulando uma pausa, haja vista ele sustentar na mão direita um pincel na altura do quadro, enquanto no braço esquerdo apoia a paleta com outros cinco pincéis. A exibição da paleta e dos pincéis, bem como o retrato do irmão, fortifica

¹⁷ É sabido que o conceito de identidade é discutido por muitos estudiosos em áreas diversas na ciência, como medicina, antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, semiótica, semiologia, apenas para citar alguns. Por essa razão, o termo é utilizado apenas em relação à imagem visual exibidas por eles sobre eles próprios, considerando ainda não ser um conceito definidor do gênero autorretrato, embora contribua para sua compreensão. CALABRESE, 2006. p. 45.

¹⁸ O retrato foi desde sua origem, com variações ao longo do tempo, uma representação da identidade física de alguém, a maneira de conhecer ou reconhecer visualmente a aparência de um indivíduo. Dessa forma, o autorretrato é entendido a partir de algumas características basilares do gênero pictórico retrato, afinal o autorretrato, antes da sua classificação na época moderna, era conhecido como um retrato do artista pintado por ele mesmo. WILLIAMS, Hannah. *Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même? Se peindre soi-même à l'époque moderne. Images Re-vues: histoire, anthropologie et théorie de l'art.* n. 7, 2009. p. 2.

a imagem do artista. Essas propriedades não são apontadas no *autorretrato* (fig. 1), todavia outros elementos permanecem, como a utilização da boina, dos óculos e uma mancha arredondada em cor marrom sugerindo a paleta.



FIGURA 3 - Professor Henrique Bernardelli. *Vida Doméstica*. n. 105, nov. 1926. p. 74. Imagem: Hemeroteca - Biblioteca Nacional.

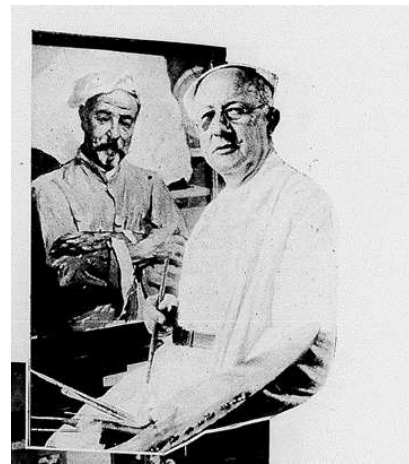


Figura 3a: imagem ampliada de Henrique Bernardelli.

Dessa maneira, o pintor é apresentado em momentos diferentes (fig. 1 e 3a), mas, mais do que isso, sua imagem é exibida por meios distintos, sendo a pintura normalmente mostrada em exposições ou em ateliê e a do dispositivo de captura da imagem exibida em periódicos. No instantâneo, a percepção e métier do fotógrafo contribui para constituir a cena, de outro modo a pintura em autorretrato pode ser uma perspectiva unicamente do pintor sobre si, no caso da utilização do espelho como ferramenta de trabalho, seja como for, o artista mantém a aparência concernente ao semblante pessoal nas duas representações.

Semelhantemente, a imagem de Rodolfo Amoedo exposta na *Revista da Semana* (fig. 4a), sustenta similaridades fisionômicas com seu *autorretrato* (fig. 2). Nela, o pintor é apresentado de perfil e meio corpo, abaixo de seu nariz alongado vê-se o bigode com poucos pelos e suas extremidades seguem sutilmente as linhas expressivas laterais da boca.

O professor posa em frente a sua pintura, um retrato do escultor Rodolfo Pinto do Couto¹⁹, na imagem o estatuário e o pintor estão dispostos de modo parecido, ambos são expostos em meio corpo e em perfil, apesar de terem a cabeça direcionada à lente da câmera. Da mesma maneira, vê-se o braço direito deles erguido em ângulo de 90 graus, entretanto na mão do pintor está o pincel apontado para o quadro e insinuando estar a obra em processo de conclusão, bem como a moldura é indicadora da finalização do retrato. Em resumo, Amoedo repete a posição de Couto.

O professor sustenta uma casaca de tecido leve sobre uma camisa clara e com gola envolta por uma gravata em tom escuro. A sobreposição tem semelhanças com a indumentária apresentada no autorretrato, em princípio por sua leveza e pela lapela perfazendo o pescoço e descendo até o peito.

¹⁹ O retrato do escultor Rodolfo Pinto do Couto pintado por Amoedo teria sido apresentado no Salão de 1935, e em 1938 o escultor homenageou o pintor com uma escultura de Amoedo exibida na abertura das aulas da Escola Nacional de Belas Artes. Ver: *Jornal do Brasil*. Notas de Belas Artes, ano XLV, n. 187. 07 ago. 1935. p. 24. E: *Jornal do Brasil*. Escola Nacional de Belas Artes. 01 mai. 1938. p. 26. Exemplar sem capa.

Rodolfo Pinto do Couto foi escultor e nasceu no Porto – Portugal, em 1888, entre seus mestres destaca-se Antonio Teixeira Lopes, ele casou-se com a escultora brasileira Nicolina Vaz de Assis em 1911 e radicou-se no Brasil, em 1936 retornou à Portugal falecendo em 1945, ainda trabalhou como redator na revista ilustrada *Artes Sacra*. O escultor foi autor da obra *As artes plásticas no Brasil: um grande mestre da pintura contemporânea – Rodolfo Amoêdo (1857-1941)*, editada em 1943. Mais informações em: U. PORTO. Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto: Rodolfo Pinto do Couto. *Sigarra U. Porto*. 2014.

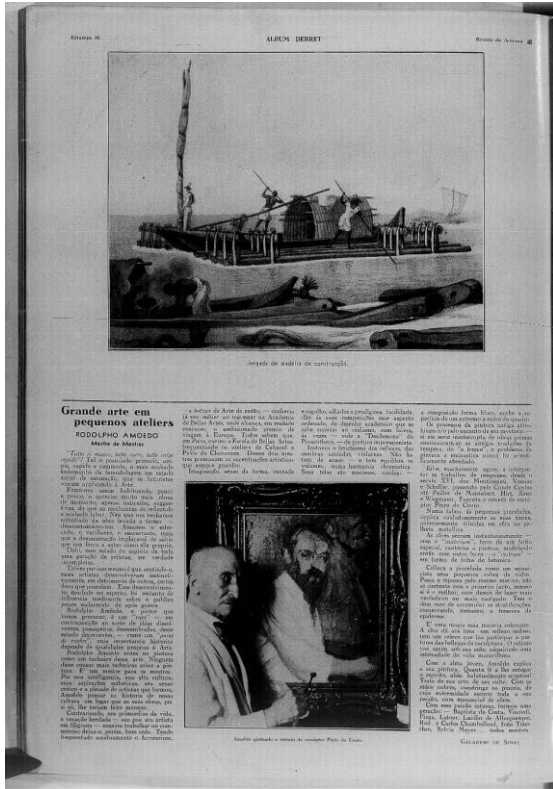


FIGURA 4 - Fotografia de Rodolfo Amoedo. *Revista da Semana*. Grande arte em pequenos ateliês. ano, XXXVI. n. 42. 28 set. 1935. p. 31. Imagem: Hemeroteca – Biblioteca Nacional.



Figura 4a: Imagem ampliada de Rodolfo Amoedo.

Como se pode conferir, Henrique e Amoedo se autorretrataram em idade madura, e, como se sabe, há uma mudança na fisionomia humana durante as fases etárias. Ademais, a relação do homem com sua imagem física e psíquica se transforma, bem como sua conexão com o tempo, com sua história e por vezes com o seu trabalho.

Nesse sentido, é notável a imagem de Amoedo na juventude (fig. 5), exibido sentado em frente a um cavalete com um retrato de Militão Augusto de Azevedo. O pintor simula um movimento em direção à tela, como se estivesse trabalhando e fosse capturado por alguém que chega no interior, sua atenção se volta para a câmera, ele encara a máquina que o apresenta na terra idade com semblante macio e austero.

Sem dúvida, há uma mudança da epiderme à medida que o ser humano envelhece, pois os traços fisionômicos sustentados na mocidade se acentuam na fase madura, entretanto não descaracteriza o indivíduo por completo, possibilitando uma reminiscência do semblante do jovem de outrora na pessoa idosa. Por essa razão, verifica-se algumas particularidades do artista mantidas (fig. 5 e 2), como o nariz pontiagudo e os lábios finos, bem como o olhar afundado abaixo das sobrancelhas arqueadas.



FIGURA 5 - Fotografia de Rodolfo Amoedo de agosto de 1879. Museu Paulista, USP. Imagem: pt.m.wikipedia.org



FIGURA 6 - Fotografia analógica em preto e branco de Henrique Bernardelli. Década de 1880. Coleção do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Imagem: Naiany de Araújo.

Em todo caso, o não reconhecimento de alguém por outrem depois de alguns anos de ausência é provável, especialmente se se considerar inabitual a produção imagética de um indivíduo ou mesmo uma atualização dessa imagem no decorrer dos anos. Vale lembrar que somente com o advento e expansão da fotografia, a partir do século XIX, é que um número maior de pessoas puderam adquirir um retrato individual ou familiar, o qual custava caro.

A historiadora Natalie Davis explora um caso inesperado em seu livro *O Retorno de Martin Guerre*²⁰. A história concentra-se na usurpação da vida do camponês Martin Guerre por Arnaud do Tihl na primeira metade do século XVI. Guerre era casado com Bertrande e juntos tinham um filho. Guerre, no entanto, abandona sua esposa e família e, oito anos depois, Arnaud do Tihl toma posse por três anos de sua vida, alegando ser o esposo de Bertrande em regresso.

Davis apresenta uma história em que um dos argumentos é a evidente dificuldade de identificação de um indivíduo no século XVI, haja vista não haver dúvidas entre os familiares, em princípio, sobre a identidade de Guerre. Só depois de três anos, quando o caso torna-se um processo em julgamento, é que a esposa, familiares e amigos vão apresentar desconfiças sobre a identidade de Martin. Dessa maneira, o reconhecimento de alguém não visto por um tempo considerável por um grupo de pessoas, dependia exclusivamente da memória. Portanto, as características particulares dos traços físicos, em modificação pelo tempo, ganham maior possibilidade de percepção com o registro da imagem, como a fotografia, tornando mais visível as singularidades pessoais de alguém ao longo de sua vida.

²⁰ DAVIS, Natalie Zemon. *O Retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987. p. 101.

Mesmo entre o fim do século XIX e início do XX, era provável que a maioria das pessoas tidas como comuns não tivessem fotografias suas ou, pelo menos, não as tinham em número considerável. Dessa maneira, é engendrado por Luigi Pirandello um romance similar ao de Davis no tocante à dificuldade de identificação fisionômica de uma pessoa, intitulado *O falecido Mattia Pascal*²¹.

Nesse livro, publicado nos primeiros anos do século XX, o autor narra a história de Pascal, um bibliotecário infeliz, endividado e casado que decide fazer uma viagem breve a Monte Carlo sem dizer a ninguém sobre sua ausência da cidade. Na viagem de retorno ele vê num periódico uma notícia sobre a sua morte, sendo que a informação é sustentada e o falecido reconhecido pela esposa e amigos.

Apesar de estupefato com a informação, Pascal fica animado com a possibilidade de viver como outro, assim, modifica seu nome para Adriano Meis, e insiste na alteração do seu olho estrábico, única lembrança persistente do falecido. Em resumo, a identidade de um indivíduo, em parte, está estritamente relacionada às suas características físicas, que agem como referenciais para a construção imagética de determinada pessoa na memória de um grupo.

Pensando nisso, a fotografia dos pintores Bernardelli e Amoedo, bem como seus autorretratos, contribuem para potencializar sua singularidade e revelam como os artistas queriam ser vistos. Assim, ao emparelhar as imagens de Henrique Bernardelli (fig. 6, 1 e 3a), vê-se que os olhos do pintor com suas laterais pendidas e o sinal arredondado acima da boca permanecem nas imagens dele mais idoso (fig. 1). Além disso, o uso da boina e do cravat não é excluído, todavia com atualização de época.

Em contrapartida, o seu reconhecimento é dificultado pela barba e bigode, ocultando parte de sua face (fig. 6). Sua postura erigida pela vestimenta torna-se (fig. 1 e 3a), mais sóbria, inclusive nas escolhas de tonalidades claras e no tecido mais estruturado e alinhado ao corpo, caso da fotografia (fig. 3a).

O cotejamento dessas figuras confere uma personalidade ao artista, é possível perseguir uma substância única de cada pintor por meio de suas imagens. Apesar disso, há de se observar que a representação visual é uma construção do fotógrafo e do pintor, nesse sentido as escolhas das vestimentas, a posição do artista ao ser fotografado/retratado/autorretratado e mesmo os objetos exibidos em cena não são de modo algum aleatórios²².

²¹ PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Abril Cultural. 1981. p. 97.

²² BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC. 2004. p. 32.

No entanto, cada elemento constituidor da composição visual fornece subsídios para entender como a criação imagética do artista perpassa um círculo de relações em constante diálogo com seu trabalho. Mais precisamente, a imagem do pintor é construída a partir de suas obras, sua relação com a arte pictórica, e finalmente com seus clientes e público. Assim, a divulgação de sua figura física é o elo aglutinador dessa estrutura²³.

Concluindo, as diversas imagens dos artistas produzidas por outrem e por eles próprios apresentam suas características particulares, de produção, de datação, de localização, de pose, entre outras, ainda assim o conjunto dessas imagens exibem por meio de performances visuais²⁴, uma identidade visual, profissional e social, elas denunciam uma possibilidade de representação e reconhecimento de um artista entre os séculos XIX e XX. Sem contrariar essa questão, não se pode negar a similitude fisionômica dos artistas em suas fotografias e pinturas. Apesar de cada uma ter seu significado e contexto de criação, é notório como se pode perceber nas figuras a singularidade física de cada artista a partir desse arcabouço imagético.

²³ WOODS-MARSDEN. Joanna. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. Yale University Press New Haven & London. 1998. p. 1.

²⁴ BURKE, op. cit., p. 35.

1.2 A imagem do artista representada por ele mesmo: alguns autorretratos da coleção Museu Mariano Procópio.

No início do século XX, o colecionador Alfredo Ferreira Lage dedicava-se a constituir um acervo bastante diverso de obras e de artistas para sua coleção no Museu Mariano Procópio. Entre uma múltipla reunião de objetos artísticos, ele enfatizou obras sobre o período do Império brasileiro e artistas proeminentes entre fins do século XIX e início do XX. Ademais, sua preferência não se limitava a artistas e obras nacionais, mas também aos internacionais²⁵.

Apesar de o colecionador adquirir muitas obras ao longo da vida, algumas delas foram recebidas por doação, como alguns autorretratos. Assim, o gênero surge no acervo do colecionador de modo discreto, pois em princípio havia apenas algumas poucas telas, como as de Maria Pardos, Jean-Baptiste Isabey, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, mas ao longo das décadas os números de autorretratos cresceram, mesmo que vagarosamente.

Dessa maneira, são encontrados no site da Fundação Museu Mariano Procópio²⁶ pelo menos sete obras desse gênero, sendo os já citados Maria Pardos, Jean-Baptiste Isabey, Henrique Bernardelli e outros, como Khatarina Seresnevskaja com dois autorretratos, Wandyr Elídyo Ramos e João Baptista de Paula. Entretanto, não são mostrados na coleção online o autorretrato de Rodolfo Amoedo e de Dnar Rocha, pois essas obras estão presentes numa encadernação de fichas catalográficas do museu²⁷, perfazendo um total de 9 telas.

Logo, cabe notar como algumas dessas pinturas passaram a ocupar a coleção do MMP, bem como verificar algumas semelhanças nas escolhas eleitas pelos pintores para se mostrarem nessas obras. Além disso, importa refletir sobre uma crescente visibilidade da figura do artista em fins do século XIX e início do XX, característica atrelada à imagem visual do artista cada vez mais interessante para seu grupo social, amigos e clientes, sendo o principal meio condutor o autorretrato do pintor.

Para entender as vantagens para o artista numa doação desse tipo de obra a um colecionador e museu faz-se necessário uma breve explanação sobre as mudanças e

²⁵ Mais informações acerca do acervo e constituição do Museu Mariano Procópio em: PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio*. 2008. 360 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de fora. 2008. p. 127.

²⁶ FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online. Artes visuais/pinturas. Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/resultado.aspx#tabs-5>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

²⁷ As obras do acervo são apresentadas num caderno impresso com suas informações e imagens.

movimentos ocorridos no gênero no entre séculos e como a situação ocasionou alguma agitação no Rio de Janeiro da época.

O artista, de modo geral, explorava cada vez mais sua introspecção, havendo uma mudança na forma de se entender como artista, o que, conseqüentemente, afetava o modo de se autorretratar. Não se reconhecia mais no pensamento cultivado durante o século XVIII sobre o artista enquanto figura ideal, na verdade utilizava essa imagem para novas elaborações, ocorrendo uma constante proliferação de autorretratos com novos elementos e significados. Assim, mostrando especialmente uma personalidade ou característica própria, ele explorava mais as questões da sua profissão²⁸.

Em fins do século XVIII e durante o século XIX, com o romantismo, alguns artistas começaram a adotar as noções do *eu* e de *criatividade*, a subjetividade e a introspecção circunscrevia o ideal de beleza, o importante era como eles percebiam o real, como sua sinceridade e emoções eram manifestadas. Nesse período, o modo como o artista era visto passava por mudanças, e a imagem dele enquanto gênio, incompreendido, mártir, rebelde, era cada vez mais utilizada por críticos, escritores e pelos próprios artistas²⁹.

Afetados pela falta de referencial dos eventos heroicos, eles voltaram-se para a literatura, para a história, e para si mesmos. Nesse cenário, as autobiografias ganharam grande propulsão e em início do século XIX viu-se um crescente interesse público pela vida dos artistas. Concentrados nas suas próprias desventuras, os artistas se representavam como boêmios, distantes dos círculos sociais dos pintores mais afamados, ou ainda como dândis, aqueles com traço singular para reconhecer e valorizar uma determinada cultura, em muitos casos proveniente da aristocracia, um propenso referente de modismos. Mais ainda, representavam-se como flâneurs, como jovem rebelde ou que apresentava ligação com o divino e, por vezes, com o lado obscuro da alma humana³⁰.

Os artistas estavam focados nos problemas que os cercavam, nas perturbações identitárias do *eu* e do *eu/artista*, e não se tratava apenas de questões genéricas, pelo contrário, eram particulares, como o infortúnio de pertencer a uma classe pobre, de vivência urbana ou rural, de transgredir as convenções pictóricas sustentadas pelas academias como ato reivindicatório por serem renegados nos salões, por exemplo. Assim, suas obras, e especialmente os

²⁸ STURGIS, Alexander. *Rebels and martyrs: The image of the artist in the Nineteenth Century*. Yale University Press, 2006. p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

autorretratos, apresentavam, em alguma medida, os conflitos vividos pelos artistas, suas expectativas, realidades, desejos e anseios.

Pensando nisso, no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, o autorretrato ganhou mais destaque entre os pintores e teve aumento considerável em exposição. Num compêndio realizado por Levy sobre os catálogos das exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro entre fins do século XIX e início do XX³¹, encontra-se pelo menos 84 autorretratos expostos com essa denominação. As telas surgem sutilmente nesses catálogos a partir de 1898, tendo acréscimo gradual e mais intenso nas duas primeiras décadas do século XX.

Verifica-se na reunião dos catálogos elencados por Levy ser o artista Henrique Bernardelli o primeiro expositor de um autorretrato³², em 1898. Em sequência, ele expôs novamente o gênero em 1900, quando Rodolfo Amoedo lhe fez companhia, sendo os dois únicos artistas com autorretratos. Em anos posteriores, vê-se alguns alunos deles investindo no autorretrato, a exemplo de Sarah Vilela de Figueiredo, Maria Pardos, entre outros³³.

Diante desse cenário, em 1939, o *Jornal do Comércio*³⁴ publicou uma reportagem intitulada *Notas de Arte*, indicando a necessidade de organização das galerias no Museu Nacional de Belas Artes com intuito de atrair a simpatia dos visitantes sobre as obras dessa instituição. Desse modo, o escritor salienta a exposição do quadro *Batalha do Avaity* de Pedro Américo em Florença, e como essa atitude contribuiu para o autorretrato de Pedro Américo ser

³¹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período Republicano*. Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Publicação Arte Data. 2003. _____. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período Monárquico*. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Publicação Arte Data. 2003.

³² Henrique Bernardelli é considerado o primeiro artista a expor um autorretrato de acordo com a pesquisa realizada pelas obras intituladas como *Autorretrato*. Sendo assim, outros autorretratos podem existir com outra classificação, é o caso do autorretrato do artista Jules le Chevreil exposto em 1848, na Academia Imperial de Belas Artes, denominado de *O autor pintando*, provavelmente o primeiro autorretrato exposto nessas mostras. Ver: *Ibid.*, p. 83.

³³ Os alunos de Henrique Bernardelli a apresentarem autorretratos foram José Amarante em 1908, Francesco Manna em 1909, Alberto Martins Ribeiro em 1918, Jurandir dos Reis Paes Leme em 1922, Sarah Villela de Figueiredo em 1922, em 1925 com dois autorretratos e 1930, Celina Cintra Pêgo de Faria em 1928, José Porciúncula de Moraes em 1928 e alunos de Rodolfo Amoedo com autorretrato consta apenas Maria Pardos em 1918. Alguns artistas não tinham o nome de seus professores expostos no catálogo, além disso, estão apresentados aqui somente os que foram declarados na exposição de autorretrato de cada artista, pois pode ocorrer de em determinado ano o artista não ter professor e posteriormente aparecer como sendo discípulo de alguém. Ver em: LEVY, 2003.

³⁴ *Jornal do Commercio*. Notas de Arte. ano 112. n 193. 18 maio 1939. p. 7

alocado na coleção de autorretratos da Galeria degli Uffizi³⁵ entre nomes de pintores reconhecidos na história da arte.

Depois de pouco mais de um mês dessa reportagem, o *Jornal do Comércio* divulgou que o MNBA tinha o objetivo de organizar uma galeria nos parâmetros da Galeria degli Uffizi, contendo autorretratos de artistas brasileiros. A narrativa situa a informação:

O Museu Nacional de Belas Artes, órgão do Ministério da Educação e Saúde, enviou já há alguns meses, circulares a todos os artistas nacionais, solicitando-lhes os auto-retratos, para que possa ser organizada uma galeria semelhante a que existe em Florença, na Galeria degli Uffizi.

O professor Rodolpho Amoedo atendeu ao pedido do diretor do Museu Nacional de Belas Artes, enviando um auto-retrato que oportunamente será exposto, logo que esteja organizada esta interessante sala. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1939, p. 7)³⁶

Como informa a notícia, alguns artistas atenderam à solicitação feita pela direção da instituição sobre os autorretratos e enviaram suas autorrepresentações. Em 1941 é possível conferir na *Ilustração Brasileira* alguns nomes de pintores empenhados em terem seus autorretratos na galeria do museu, são eles: Rodolfo Amoedo, Sarah Vilela de Figueiredo, Ruth Prado Guimarães, Sebastião Fernandes, Orlando Teruz, Eugenio Sigaud, Takaoka, Adalberto Mattos, Vila y Prados, Gustavo Dall'Ara, Ernesto Quissak, Oscar Pereira da Silva, Alexandre de Almeida e Angelina Agostini³⁷.

Passado poucos anos, em fevereiro de 1944, a primeira exposição de autorretratos do Museu Nacional de Belas Artes foi inaugurada. A capa do catálogo (fig. 8), mostra um autorretrato de Arthur Timotheo da Costa (fig. 7) em que ele é exibido com uma boina e um avental em pigmentação parecidas, a claridade destaca e ilumina parte da vestimenta e do seu rosto, bem como a paleta com as cores e pincéis³⁸. Os detalhes do vestuário e, de modo mais

³⁵ Os autorretratos na Gallerie degli Uffizi é uma coleção especial de autorretratos reunidos desde o século XVII no museu de Uffizi com obras de artistas italianos e estrangeiros. A galeria foi construída baseada num projeto de Giorgio Vasari encomendada por Cosimo I de Medici, iniciada no século XVI. O Corridoio Vasariano, área que liga Uffizi ao Pallazzo Pitti, abrigava a coleção de autorretratos desde os anos de 1970 até 2016, fechado desde então, o espaço tem previsão de abertura para 2021. A historiadora da arte Rosen defende que o museu, com sua coleção de autorretratos, tem se tornado, nos últimos anos, fonte para pesquisas precisamente pela variedade de documentos transcritos, editados e digitalizados via website, tanto sobre Leopoldo e Cosimo III quanto pela coleção em si. Além disso, ela alega uma importante mudança, ocorrida nas últimas décadas, no sistema teórico de pesquisas em autorretrato. ROSEN, Valeska Von. The Galleria degli autoritratti in the uffizi. *Imagines: il magazine delle Gallerie degli Uffizi*. n. 3. mar. 2020. p. 160. Informações sobre a Galeria disponível em: <<https://www.uffizi.it/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

³⁶ As citações seguem a ortografia original apresentadas nos periódicos.

³⁷ *Ilustração Brasileira*. Artes e artistas. ano XIX. n. 70. fev. 1941. p. 33

³⁸ Renata Bittencourt em sua tese de doutorado relaciona a imagem de alguns autorretratos de Arthur Timótheo da Costa a outros autorretratos de mestres pintores. Ao aproximar o autorretrato de Timótheo, (fig. 7), à imagem de alguns autorretratos de Rembrandt, ela evidencia o artifício do claro

eloquente, a presença das ferramentas de trabalho, não deixam dúvidas sobre a representação de si como pintor, essa característica pode ter sido relevante na escolha dessa obra como capa para o catálogo da *Primeira Exposição de Autorretratos*.

O catálogo da *Primeira Exposição de Autorretratos* indica 104 quadros apresentados. Dentre os muitos nomes figuram Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. O primeiro aparece com 4 telas, todas de coleção particular, e o último com 3 quadros, sendo 2 de coleção particular e 1 pertencente ao MNBA. A listagem não mostra imagens de todas as obras expostas, mas é possível conferir duas telas dos artistas (fig. 9 e 10), as únicas imagens dos autorretratos de Bernardelli e Amoedo apresentados nesse catálogo.

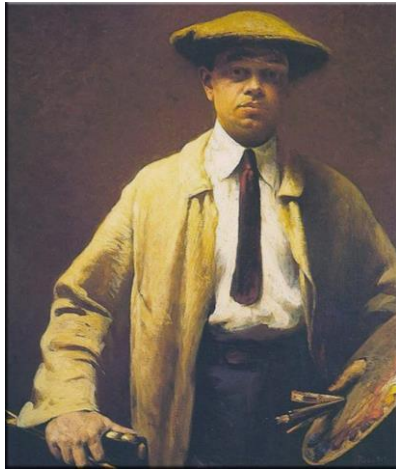


FIGURA 7 - TIMÓTHEO DA COSTA, Arthur. *Autorretrato*. 1919. Óleo sobre tela. 86,1 x 79 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.

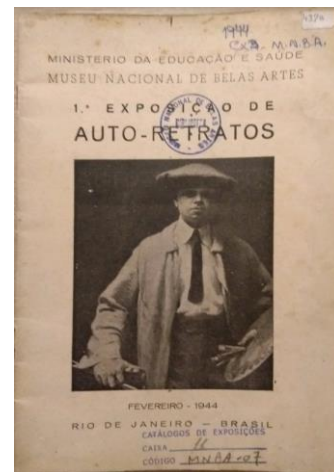


FIGURA 8 - MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Primeira Exposição de Autorretratos*. Catálogo. Rio de Janeiro. fev. 1944. Biblioteca do MNBA.

e escuro sobre a face dos artistas e o uso dos tons quentes como o dourado. BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Artur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. 2015. [s.n.]. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas. 2015. p. 23.



FIGURA 9 - Imagem do autorretrato de Henrique Bernardelli da coleção Eloy Jorge. Imagem: *Catálogo da Primeira Exposição de Autorretratos*, pertencente a Biblioteca do MNBA.

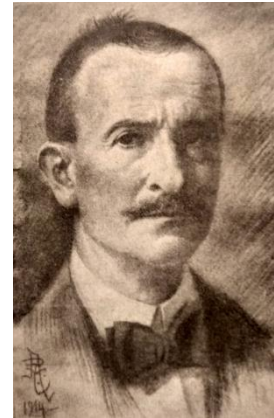


FIGURA 10 - Imagem do quadro de Rodolfo Amoedo da coleção Carlos Benjamin da Silva Araújo. Imagem: *Catálogo da Primeira Exposição de Autorretratos*, pertencente a Biblioteca do MNBA.

O periódico *Carioca* de 1944 afirma que a exposição de autorretratos desse ano foi a primeira do gênero no Brasil. A matéria ainda discorre sobre como a mostra foi significativa para exibir a importância dos artistas brasileiros para a história da arte no Brasil, “muito deles com o selo de gênio e do talento [...] como mestres incomparáveis, guias de gerações” (CARIOCA, 1944, p. 29).

Outra exposição de autorretratos, denominada como temporária, foi organizada no Museu Nacional de Belas Artes em abril de 1971, a reunião de obras contava com quase 50 peças e foi disposta na Galeria Bernardelli³⁹. Algumas telas pertenciam ao museu, sendo elas autorrepresentações de Angelina Agostini, Georgina Albuquerque, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Visconti, Carlos Oswald e outros. A mostra ainda contava com a participação de uma seleção de obras de artistas contemporâneos reunidas por Gilberto Chateaubriand, sendo Di Cavalcanti, Djanira, Pancetti, Antonio Bandeira, Marcier, Carlos Scliar e outros de coleção particular.

Nota-se na exibição de 1971 uma redução de peças em relação à primeira exposição de 1944. Embora seja evidente a presença de artistas contemporâneos aos anos de 1970, como Djanira, o número reduziu pela metade. Apesar disso, nomes como o de Angelina Agostini, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Visconti permaneceram nesse tipo de mostra.

Como se vê, havia algum interesse em produzir, expor, vender ou doar obras como autorretratos, haja vista que a realização do gênero poderia ser uma maneira de expandir a imagem do artista. É nesse cenário que os quadros de autorretratos chegaram ao MMP, mais

³⁹ Plano para uma exposição de autorretrato. Arquivo Histórico: MNBA. p. 1, 2 e 3. Armário 6130. E: *Correio da manhã*. Um auto-retrato da pintura brasileira. ano LXX. n. 23.925. 14 abr. 1971. p. 4.

precisamente, no início do século XX, quando Alfredo Ferreira Lage recebera algumas doações de artistas e posteriormente as doou ao museu⁴⁰, dentre as obtenções estava a tela de Maria Pardos, uma das primeiras autorrepresentações a pertencer à instituição.

De acordo com as informações de poucas fichas consultadas no acervo do MMP, alguns desses quadros foram doados, como os de Henrique Bernardelli (fig. 1), Rodolfo Amoedo (fig. 2), Maria Pardos (fig. 11) e Jean Baptiste Isabey (fig. 14), sendo esta doação da Viscondessa de Cavalcanti⁴¹. As outras obras foram pesquisadas no site do museu, mas nesse espaço não há informações sobre as telas terem sido compradas ou doadas⁴².

A artista Maria Pardos, de origem Espanhola, chegou ao Brasil em 1890 e viveu nesse país até sua morte, em 1928. Ela foi companheira de Alfredo Ferreira Lage e o teria ajudado na fundação do museu. Aluna de Rodolfo Amoedo, Pardos expôs em 1918 seu *autorretrato* na Exposição Geral de Belas Artes (fig. 11). Além desse quadro, ela expôs *Zuleica* e *Primeira separação*, conquistando o prêmio em dinheiro de quinhentos mil réis, fato contrário às suas expectativas⁴³.

Depois da morte da artista, Alfredo Lage foi o responsável por deliberar sobre os bens de Pardos, tendo optado por doá-los ao MMP. Em 1929, a criação da sala Maria Pardos no museu, com obras da artista, peças de decoração e objetos pessoais, foi uma homenagem elaborada por Alfredo ao aniversário de morte da pintora. Entre algumas obras expostas encontrava-se o seu *autorretrato*⁴⁴.

Nessa tela (fig. 11), ela é exibida em meia idade, pois tinha aproximadamente 50 anos em 1918⁴⁵. A figura apresenta Pardos com vestimentas em tom escuro, um chapéu e um boá de plumas contrasta com a tonalidade clara da pele, sendo que contribui ainda para o destaque o

⁴⁰ O Museu Mariano Procópio foi aberto ao público juiz-forano em 1921 e doado por Alfredo Ferreira Lage a prefeitura de Juiz de Fora em 1936, ainda em vida, pois o colecionador faleceu em 1944, ano em que o arrolamento foi feito, depois de sua morte. PINTO, 2008, p. 160.

⁴¹ Ibid., p. 349.

⁴² Não foi possível verificar todas as fichas catalográficas pessoalmente devido o fechamento dos espaços públicos durante a pandemia.

⁴³ A trajetória da artista, bem como a reflexão sobre algumas de suas obras é apresentada no trabalho de Valéria M. Fasolato; ver em: FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2014. p. 31. Ver ainda: _____. *A catalogação da pintura de Maria Pardos*. 2020. Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2020.

⁴⁴ FASOLATO, Valéria Mendes; BRANCATO, João Victor Rossetti. A sala Maria Pardos no Museu Mariano Procópio: um lugar de memória. *Anais do I Seminário Nacional Mulheres e a escrita da história: artes, letras e trabalho*. Juiz de Fora: NEHSP/UFJF. 2019. p. 270 e 273.

⁴⁵ É importante frisar que a idade da figura representada não necessariamente precisa coincidir com a fase da vida sustentada por ela quando se autorretrata. CLARK, T. J. Grottesco David com a bochecha inchada: um ensaio sobre o autorretrato. In: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. (org.). SALZSTEIN, Sonia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

fundo neutro com nuances das cores esverdeada, marrom e terrosa. A imagem privilegia o colo desnudo da artista, induzindo a uma indumentária propícia para eventos na última década do século XIX e dos primeiros anos do século XX, bem como o chapéu de tamanho exagerado⁴⁶.

Percebe-se no quadro de Pardos a representação feita pela artista de si enquanto mulher madura, pois essa é uma escolha de autorrepresentação pouco usual entre as mulheres artistas. Além dela, outra artista que investiu na sua autorrepresentação é Khatarina Seresnevskaja. Há no MMP dois autorretratos seus, num ela é mostrada na juventude, noutro é uma mulher idosa.

Khatarina Seresnevskaja Zelentzeff foi uma pintora de origem russa, nascida em 1887 próximo a São Petersburgo e de família abastada, teve formação em ciências físicas e matemática, além de concluir um curso na Escola Imperial de Desenvolvimento de Belas Artes. Ela alistou-se como enfermeira na Grande Guerra, mas exilou-se em 1919 na Estônia com seu marido, o médico militar Romualdo Stankovitch.



FIGURA 11 - PARDOS, Maria. *Autorretrato*. c. 1918. Óleo sobre tela. 56 x 47 cm. Pinacoteca do Museu Mariano Procópio. Imagem: Eduardo Machado/MMP.



FIGURA 12 - ZELENTZEFF, Katharina Seresnevskaja. *Autorretrato*. s/d. Óleo sobre tela. 61 x 100 cm. Museu Mariano Procópio. Imagem: mapro.inwebonline.net

⁴⁶ BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify. 2010. p. 384.



FIGURA 13 - ZELENTZEFF, Katharina Serenewska. *Autorretrato*. 1970. Óleo sobre tela. 79 x 73 cm. Museu Mariano Procópio. Imagem: mapro.inwebonline.net



FIGURA 14 - ISABEY, Jean Baptiste. *Autorretrato*. 1819. Óleo sobre marfim. 6,7 x 10,5 x 6,7 cm. Museu Mariano Procópio. Imagem: mapro.inwebonline.net

A artista veio conhecer o Brasil em 1928 e ficou sabendo em terras brasileiras do falecimento do marido na Estônia, para onde não mais retornou, casou-se novamente com o russo Nicolau Zelentzeff e passou a residir na cidade de Juiz de Fora, onde fez sua primeira exposição individual. Ela foi professora da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e tinha boa relação com alguns artistas, como Edson Motta e Manuel Santiago. A pintora dedicou-se à arte até o fim de sua vida em 1976⁴⁷.

No autorretrato de Khatarina mais jovem (fig. 12), a artista se mostra sentada numa varanda, pois vê-se os balaústres com o corrimão em madeira separando-a da paisagem de morros ao fundo. Ela está sentada com a perna direita cruzada sobre a esquerda, e uma das mãos, a esquerda, está apoiada nas pernas, enquanto a outra, direita, sustenta levemente o queixo, seu semblante é fino e delicado e os olhos azuis direciona-se ao observador.

Em sua imagem envelhecida (fig. 13), a pintora se apresenta sentada comodamente numa cadeira, seu braço direito é sustentado pelo apoio do assento e as nuances escuras predominam na tela, sobressaindo o tom da pele e os cabelos grisalhos.

Merece atenção nas imagens de Pardos e Khatarina (fig. 11 e 13) as tonalidades escuras das telas e os cabelos das artistas presos atrás da cabeça, em oposição ao autorretrato de Seresnevka mais moça (fig. 12), que a exhibe num espaço aberto e iluminado pelo azul do céu

⁴⁷ Ver mais em: AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: crônica da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições. 2004. p. 121.

e o verde da vegetação. Ainda, vê-se Katharina exibir as mãos e parte dos braços, enquanto em Maria Pardos essa parte do corpo é ocultada, privilegiando-se a nudez do colo.

As telas de Khatarina provavelmente chegaram ao museu depois do arrolamento de 1944, pois o autorretrato da artista, em fase madura, está com data de 1970. Todavia, antes do falecimento de Alfredo Lage, outro autorretrato, de Jean-Baptiste Isabey, em miniatura, foi doado ao museu. O colecionador recebeu algumas doações de sua prima Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque, a Viscondessa de Cavalcanti, e dentre as peças estava o quadro de Isabey.

Há, no entanto, uma diferença a ser notada, pois a obra não foi uma doação do artista à Alfredo ou ao MMP, caso dos outros autorretratos de Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Maria Pardos. Nesses casos, há a intenção manifestada pelo artista em ter sua obra doada ao colecionador e seu museu, diferentemente do caso de a obra chegar ao museu por outras vias, não sendo por vontade e interesse do artista autorretratado.

Jean-Baptiste Jacques Isabey foi um pintor, miniaturista, desenhista, aquarelista e litógrafo francês nascido em Nancy em 1767. Trabalhou com Augustin Dumont e David, foi amigo de Napoleão Bonaparte e de sua esposa Joséphine Beauharnais, tornando-se pintor da corte francesa, recebeu o título de Cavaleiro da Legião de Honra em 1817 e em 1853 foi elevado à categoria de comandante. Isabey destacou-se na França como desenhista e miniaturista, estreou no Salão em 1793 e continuou a participar das exposições oficiais até 1841. Faleceu em Paris, no ano de 1855⁴⁸.

No seu autorretrato (fig. 14), Isabey não encara o observador, elemento distinto das outras obras exploradas nesse texto. Assim, o artista olha para sua lateral direita, de modo a não ser possível ao observador ver o que atrai os olhos do autorretratado, sustenta um casaco volumoso em pigmentação escura e sua mão esquerda é mostrada sutilmente apoiada ao peito sob a vestimenta⁴⁹. Seu rosto com tonalidades azul e vermelha seguem as cores claras do lenço e da gola da camisa, assim como o branco da cabeleira.

Em 1819, data dessa miniatura, o artista tinha pouco mais de 50 anos de idade, mas, apesar de ser um homem de meia idade, optou por se mostrar com a pele facial macia e frescor juvenil,

⁴⁸ COSTA, Angelita Maria Rocha Ferrari da. *A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*. 2010. 231 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2010. p. 113.

⁴⁹ Angelita Costa nota ser o casaco de gola de pele a conferir destaque ao representado como um viajante de partida ou em regresso de terras longínquas. *Ibid.*, p. 135.

embora tenha os cabelos e costeletas brancas. Atestando sua importância está a medalha de Cavaleiro da Legião de Honra sobre a vestimenta, na altura do peito⁵⁰.

Por fim, ainda entre os autorretratos pertencidos a Alfredo Laje, conta-se os dois quadros doados ao colecionador pelos pintores Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo em 1929. Os autorretratos de Amoedo e Henrique, comparados aos de Maria Pardos, Khatarina e Isabey apresentam diferenças no modo de expor o modelo/artista (fig. 1, 2, 11, 12, 13 e 14), pois os de Maria Pardos, Henrique e Amoedo privilegiam o enquadramento na altura dos ombros, sendo o rosto o principal foco para o observador, enquanto Bernardelli e Pardos apresentam alguns elementos mais marcantes de sua personalidade, como vestimentas específicas, sendo, na última, as peças elegantes de chapéu e boá, e no outro a boina e o lenço volumoso no pescoço.

Diferentemente, o autorretrato de Isabey exibe-o com a mão no peito e, próxima a ela, a medalha de Cavaleiro da Legião de Honra, a mais importante condecoração francesa. Essas características coincidem com uma representação oficial, tendo o modelo interesse em mostrar sua posição social, seu pertencimento a um grupo específico. Além disso, o artista é o único a não encarar de frente o observador, na verdade ele é mostrado como se não soubesse da existência de um espectador, seu olhar fugidio da visão do observador alude a uma cena em que o retratado não estaria posando, estando num momento particular, sozinho. Entretanto, a sincronia das posições da mão e da medalha sugerem a intenção de mostrar a condecoração a alguém que o vê.

Com a ampliação do enquadramento, Khatarina se autorretrata nas duas telas, seu tronco, braços e mãos são mostrados, outros elementos são possíveis com o aumento da cena da composição, como a cadeira, a varanda e a paisagem. Essas características são capazes de sustentar um maior enredo sobre o quadro por permitir à imaginação do observador inquirir sobre o acontecimento flagrado na pintura.

Apesar das diferenças, todos têm algo em comum. Eles não se mostram como pintores, não há nas pinturas sugestão de seu ofício, a não ser no caso de Bernardelli, com a denominação *autorretrato* aparente na tela e um borrão em tom escuro no limite inferior direito do quadro, parecido com uma paleta, embora não fique evidente se tratar de uma ferramenta de trabalho. Mesmo assim, a classificação “autorretrato” se distingue dos demais. Henrique Bernardelli queria ser reconhecido como o pintor e modelo da sua tela.

Embora a questão se dê em torno dos autorretratos no Museu Mariano Procópio, é notável a presença no museu de retratos de artistas pintados por outros artistas, caso do retrato de *Nair*

⁵⁰ COSTA, 2010, loc. cit.

de *Teffé*⁵¹ por Georgina de Albuquerque⁵², de Pietro Campofiorito⁵³ na tela denominada *Meu pai*⁵⁴, por Quirino Campofiorito⁵⁵, *Colega Wandyr*⁵⁶ de Carlos Bernardo Bracher⁵⁷, *Colega Dnar*⁵⁸ de Wandyr Elídio Ramos⁵⁹. Como já dito, os artistas Dnar⁶⁰ e Wandyr têm, cada um, outra imagem sua no museu: seus autorretratos.

⁵¹ ALBUQUERQUE, Georgina. *Nair de Teffé*. s/d. Óleo sobre tela. 41,7 x 35, 6 cm. Museu Mariano Procópio. A caricaturista Nair de Teffé nasceu no Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1886, publicou algumas caricaturas com o nome de Rian. Em 1912, Coelho Neto escreveu uma peça para a artista intitulada Miss Love e ela interpretou o papel principal, ela casou-se com o presidente da República Marechal Hermes da Fonseca, em 1913. Faleceu em 10 junho de 1981, aos 95 anos de idade. Ver mais em: FARIAS ALVES, Carolina. *Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque*. 2019. 207 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2019. p. 205.

⁵² Georgina de Albuquerque nasceu em Taubaté em 1885, foi pintora e aluna de Henrique Bernardelli quando ingressou na escola de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1904, onde conheceu seu esposo Lucílio de Albuquerque, com a conquista do prêmio de viagem por Lucílio em 1906, ambos se casaram e partiram para a Europa, onde Georgina continuou seus estudos. Ela foi professora e diretora da ENBA e faleceu em 1962. *Ibid.*, p. 202.

⁵³ Pietro Campofiorito nasceu em Roma no ano de 1875, foi arquiteto, decorador, pintor e professor. Por volta de 1895 teria conhecido Zeferino da Costa em Roma, e teria auxiliado Zeferino nos trabalhos para a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Veio para o Brasil em 1899 e lecionou na EBAP, no Pará. Em 1913 ele se muda para o Rio de Janeiro e naturaliza-se brasileiro, tornando-se funcionário público em Niterói no ano de 1938. Foi membro fundador da AFBA, da EFBA e diretor do MAP, faleceu em 1945. Ver: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e culturas brasileiras. Pietro Campofiorito. São Paulo: *Itaú cultural*. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24458/pedro-campofiorito>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

⁵⁴ CAMPFIORITO, Quirino. *Meu pai*. 1929. Óleo sobre tela. 170 x 62 cm. Museu Mariano Procópio.

⁵⁵ Quirino Campofiorito nasceu em Belém, no Pará, em 1902. Filho de Pietro Campofiorito, Quirino foi pintor, crítico de arte, caricaturista, professor e gravador. Com a família mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1912, trabalhou como ilustrador e chargista nas revistas Tico-tico, Revista Infantil, A Maçã, O Malho, D. Quixote, entre outras. Recebeu em 1929 o prêmio de viagem à Europa da ENBA, em 1983, publicou o livro História da Pintura Brasileira no Século XIX, recebendo por ele o prêmio Jabuti, faleceu em 1993. ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e culturas brasileiras. Quirino Campofiorito. São Paulo: *Itaú cultural*. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

⁵⁶ BRACHER, Carlos Bernardo. *Colega Wandyr*. 1960. Óleo sobre tela. 64 x 54 cm Museu Mariano Procópio.

⁵⁷ Carlos Bernardo Bracher nasceu em Juiz de Fora em 1940, foi pintor e escultor, ingressou na SBAAP em meados dos anos de 1950, com participações no Salão Oficial Municipal. Entre seus prêmios, recebeu menção honrosa em escultura e pintura. Em 1960 recebeu o segundo prêmio Municipal com a pintura *Colega Wandyr*, e em 1961, recebeu uma medalha de bronze por seu autorretrato, outro autorretrato, em 1963, lhe conferiu a medalha de prata. Em 1967, conquistou o prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Ver: AMARAL, 2004. p. 43.

⁵⁸ RAMOS, Wandyr Elídio. *Colega Dnar*. 1957. Óleo sobre tela. 120 x 80 cm. Museu Mariano Procópio.

⁵⁹ Wandyr Elídio Ramos nasceu em Juiz de Fora em 1935, de família modesta ele iniciou seus estudos artísticos na SBAAP nos anos de 1950, foi secretário dessa Sociedade entre 1957 e 1958, colaborou no Salão Oficial Municipal, bem como expôs algumas de suas obras. Em meados da década de 1960 ele começou a apresentar sintomas de doença mental, sendo posteriormente internado numa clínica psiquiátrica, Carlos Bernardo Bracher fez um retrato de Wandyr, denominado *Colega Wandyr*, no início da manifestação de sua doença. Ele faleceu em 1998. AMARAL, 2004. p. 100.

⁶⁰ Dnar Rocha nasceu em Tabuleiro do Pomba, em 1932, veio para Juiz de Fora em 1951. Foi aluno de Khatarina Zelentzeff na SBAAP, nessa sociedade ocupou cargo de Conselheiro Fiscal e tesoureiro,

Em conclusão, os autorretratos do MMP expostos neste trabalho exprimem uma personalidade social desses pintores, que por vezes se comunicam por meio de elementos cristalizados no gênero autorretrato, como o olhar em direção ao observador, e por outras se distinguem nas escolhas de elementos que denotam personalidade, como a vestimenta, o modo de representar o humor, e até mesmo o estilo pictórico.

Os artistas em fins do século XIX e o início do XX aumentaram as possibilidades de autorrepresentação e mesmo a quantidade de obras desse gênero, causando interesse do público tanto pela figura do artista quanto pelo seu espaço de trabalho. Foi Proust quem declarou que “preenchemos a aparência física do ser que vemos com todas as noções que temos a seu respeito [...]” (PROUST, 2003, p. 24) e as noções aumentavam com as imagens do artista.

integrou o Salão Oficial Municipal, onde obteve algumas premiações nos anos de 1956, 1957, 1958 e 1960. Participou de diversas exposições coletivas, bem como em mostras individuais, em Juiz de Fora, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Viçosa, Barbacena. Ibid., p. 58.

1.3 Rastros de amizade? Alfredo Ferreira Lage e os artistas Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

De família abastada, Alfredo Ferreira Lage nasceu em 10 de janeiro de 1865, em Juiz de Fora, na parte esquerda da rua Halfeld, espaço onde habitava a elite da época. Era filho de Mariano Procópio Ferreira Lage e Maria Amália Ferreira Lage, casal que tinha ainda outro filho mais velho, Frederico Ferreira Lage. Amália e Mariano tiveram outros filhos, mas perderam em morte prematura ou outras circunstâncias⁶¹.

Seu pai, Mariano Procópio, manteve relações estreitas com a família imperial e teve o apoio de D. Pedro II para a construção da estrada que ligava Petrópolis à Juiz de Fora pela Companhia União Indústria. O fato evidencia uma afinidade entre a família Ferreira Lage e o clã imperial, aproximação que teria permeado a vida de Alfredo.

Colecionador desde sua infância, Alfredo empenhou-se em adquirir peças com valor histórico, pátrio e de artistas notáveis. O museu foi a efetivação do monumento à memória de sua família, especialmente a lembrança de seu pai, e mais ainda à valorização saudosa de um passado vívido, como o período Imperial, ao qual dedicou-se a organizar peças referentes a monarquia para figurar no museu.

Apesar de sua imagem saudosista, o colecionador se inseriu nas novas organizações sociais advindas com a República e seu nome esteve ligado a algumas instituições. Desse modo, ele foi membro da Sociedade Anônima da Academia de Comércio de Juiz de Fora e da direção do Banco de Crédito Real de Minas Gerais. De 1891 a 1899 foi proprietário do jornal O Pharol, assim como do Teatro Juiz de Fora, ao lado de seu irmão, Frederico Lage, e entre 1892 a 1895 ocupou o cargo de vereador na primeira Câmara Municipal de Juiz de Fora, tendo tornado-se também membro do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Essas fundações contribuíram para uma imagem moderna da cidade e dos espaços urbanos⁶².

Alfredo Lage foi atento aos acontecimentos no cenário artístico, não ignorando os nomes mais solicitados nas artes do Brasil em fins do século XIX e início do XX. Ele manteve contato com colecionadores como Viscondessa de Cavalcanti, sua prima, com Guilherme Guinle, Djalma da Fonseca Hermes, Luiz de Rezende, Bernardino Bastos Dias, entre outras personalidades como Afonso d'Escagnole Taunay⁶³.

⁶¹ PINTO, 2008. p. 25.

⁶² Ibid., p. 27.

⁶³ Ibid., p. 138.

Sua relação com os Bernardelli é verificada antes da doação dos autorretratos, em 1929. Alfredo Lage adquiriu dois bustos, do conde e da condessa d’Eu, de Rodolfo Bernardelli, “que fez os moldes em natural em 1888 em Petrópolis” (PINTO, 2008, p. 231), para figurar na abertura do Edifício Mariano Procópio. O escultor, irmão de Henrique, foi ainda o mentor do projeto desse pavilhão, inaugurado em 1922.

Além disso, sabe-se que Frederico Ferreira Lage, irmão de Alfredo, conhecia Rodolfo Bernardelli e seu irmão Félix Bernardelli. Em 1884, o Club Beethoven, espaço famoso na década de 1880 por suas apresentações musicais com presenças ilustres, como “suas majestades e altezas imperiais” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1886, p.1), lançou um livro programa⁶⁴ com os nomes de seus sócios, dentre os quais constavam Frederico Ferreira Lage e Félix Bernardelli.

Em 1887, Rodolfo Bernardelli recebeu o título de sócio benemérito do Club Beethoven, ano em que Frederico Ferreira Lage era tesoureiro do clube. Na diretoria encontravam-se nomes como o de Machado de Assis⁶⁵, Antonio Ferreira Viana e o de conde d’Eu como presidente honorário⁶⁶.

Para o frontispício do Club, o escultor fez um medalhão com a imagem de Ludwig van Beethoven⁶⁷. E é possível conferir numa nota no *Diário de notícias* de 1886, a presença dos dois irmãos, Félix e Rodolfo Bernardelli, numa apresentação musical para a Sociedade de Concertos Clássicos. O primeiro apresentando-se como músico, enquanto o segundo o ouvia numa sala com personalidades como os srs. Taunay e indivíduos da família imperial⁶⁸.

Esse clube recebeu muitas figuras nacionais e internacionais, um exemplo disso foi Sarah Bernhardt. Nascida Henriette Rosine Bernard, Sarah foi uma atriz francesa de sucesso na Europa ocidental no último quarto do século XIX, a artista atuou até o fim de sua vida, no início do século XX, falecendo em 1923⁶⁹.

⁶⁴ CLUB BEETHOVEN. *Programma: 3º Grande Concerto Symphonico*. Tipografia G. Leuzinger e filhos: Rio de Janeiro. 1884. O livro pertence a Biblioteca do Museu Mariano Procópio.

⁶⁵ O escritor menciona o Club Beethoven, rapidamente, numa crônica no jornal *A Semana*, de 1896. Ver: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. MASSI, Augusto; MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 253.

⁶⁶ *Diário de Notícias*. ano III. n. 657. 28 mar. 1887. p. 1.

⁶⁷ *Diário de notícias*. ano III. n. 656. 27 mar. 1887. p. 1.

⁶⁸ *Diário de notícias*. ano II. n. 427. 09 ago. 1886. p. 2.

⁶⁹ A atriz esteve no Brasil em três temporadas, em 1886, 1893 e 1905, com fama notável na Europa e na América ela foi esperada com muito entusiasmo no Brasil, apesar de suas queixas sobre o país. Ver: ROCHA, Everardo; LANA, Lígia Campos de Cerqueira. Fama e afetação: as passagens de Sarah Bernhardt pelo Rio de Janeiro (1886-1905). *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre. v. 24, n. 3. 2017. Sem número de página.

A artista inspirou a personagem Berma, de *Em busca do tempo perdido*⁷⁰. No romance o autor dotou o narrador (e personagem principal) do desejo irresistível de assistir ao espetáculo *Fedra*, encenado por Berma. Assim, Proust apresenta algumas reflexões em torno da fama da atriz, bem como a originalidade e genialidade atribuída a ela.

Nesse sentido, o Club tinha bastante prestígio na sociedade monárquica por apresentar concertos com artistas notáveis, além de reunir os nomes mais celebrados e conhecidos da corte. A associação desenvolveu-se de tal modo que criou, em 1886, uma academia de música que teve como um de seus professores Félix Bernardelli, e o jovem Eliseu d'Ângelo Visconti⁷¹ como aluno das aulas de piston.

A figura de Henrique Bernardelli não aparece nas notas pesquisadas no *Diário de Notícias* sobre o Club Beethoven. O fato provavelmente ocorre porque o pintor estava estudando na Itália durante os anos de 1880 e seu retorno ao Brasil se deu em 1889 e 1890, sendo que em 1891 foi nomeado professor de pintura da ENBA pelo então diretor e seu irmão, Rodolfo Bernardelli. A nomeação foi estendida ainda a Rodolfo Amoedo⁷².

Uma aproximação entre os irmãos Bernardelli e Alfredo Ferreira Lage pode, ainda, ter se dado por meio de Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque, a Viscondessa de Cavalcanti, prima de Alfredo por parte paterna e materna e esposa do Visconde de Cavalcanti. Ela interessava-se pelas belas artes, tinha em sua residência peças de artistas internacionais renomados de sua época e, em encontros em sua casa no Rio, entre os anos de 1875 e 1878, recebeu artistas, diplomatas e nobres, admiradores de sua coleção de obras⁷³.

A colecionadora reuniu em seu leque de autógrafos “entre aproximadamente 1890 e 1945, mensagens e desenhos de 68 célebres escritores, artistas, músicos, atores, cientistas, exploradores e políticos de seu tempo” (CHRISTO, 2017, p. 241). Entre as assinaturas constam Henrique e Rodolfo Bernardelli, respectivamente com os desenhos de um bandeirante e a cabeça de cristo, referência as suas obras *Bandeirantes*, de 1889, e *Cristo e a mulher adúltera*, de 1881.

O fato de a assinatura de ambos constarem entre nomes importantes da época no leque da Viscondessa apresenta alguma distinção em torno dos Bernardelli, no sentido de que não foram artistas desconhecidos pela sociedade artística do Rio de Janeiro em fins do século XIX, especialmente Rodolfo Bernardelli, com seu cargo de diretor da ENBA em 1891.

⁷⁰ PROUST, 2016. p. 361.

⁷¹ *Diário de notícias*. ano II. n. 335. 09 maio 1886. p. 5.

⁷² *Jornal do Commercio*. ano 69, nº 20. 20 jan. 1891. p. 1.

⁷³ PINTO, 2008. p. 151.

De todo modo, a evidência mais próxima, encontrada nessa pesquisa, sobre uma aproximação entre Henrique Bernardelli e Alfredo Ferreira Lage se deu após a morte de Rodolfo Bernardelli, irmão de Henrique, quando o pintor, em 1933, fez uma doação ao Museu Mariano Procópio de algumas obras de seu irmão falecido. Segue o informe:

Constando de três modelos das estátuas que adornam o túmulo do antigo presidente Campos Salles, o modelo da estátua de Santo Estevão e o último trabalho inacabado do grande escultor, assim como grande número de pequenos modelos de hermas, medalhões e um busto inédito do dr. Antonio Carlos. (VIDA DOMÉSTICA, 1933, p. 53).

Em seguida, em 1936, Henrique Bernardelli doou ao MMP numerosos trabalhos seus e de seus irmãos Rodolpho e Félix⁷⁴, fato que evidencia a confiança do artista em Alfredo Lage e no seu museu. O pintor faleceu em 1936 e seu espólio com obras dos Bernardelli foi destinado a algumas instituições de arte, como Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Paulista e Museu Mariano Procópio.

Por outra via, os autorretratos doados por Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo à Alfredo Lage, por ocasião da compra⁷⁵ das respectivas obras *Chefe Bandeirante* e *Bandeirantes*, oferecem uma trama reveladora sobre a interação entre as figuras de Alfredo Lage, Afonso d'Escragnole Taunay e os dois artistas.

O diretor do Museu Paulista, Afonso d'Escragnole Taunay “buscou cercar-se dos melhores artistas, que demonstrassem pleno controle de desenho” (CHRISTO, 2002, p. 310) para executar algumas obras para a comemoração do Centenário da Independência. E, em 1921, Taunay incumbiu parte da tarefa a Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Entretanto, devido aos desacordos em torno da feitura das obras, Taunay não aceitou todas as telas encomendadas aos artistas e ambos expuseram posteriormente na Exposição Geral de Belas Artes de 1929 dois quadros recusados pelo diretor, as telas eram reapresentadas como *Chefe Bandeirante* e *Bandeirantes*⁷⁶.

Como é sabido, Taunay foi membro do IHGB, assim como Alfredo Lage, mas, mais que isso, ambos cultivaram uma amizade, tendo inclusive o diretor do Museu Paulista visitado a coleção de Alfredo no Museu Mariano Procópio. Apesar disso, não é errôneo afirmar que Alfredo não ignorava as habilidades e profissionalismo dos artistas.

⁷⁴ MMP/AFL. Doações. *Relatório do Museu Mariano Procópio (1936-1937)*. Sem número de páginas.

⁷⁵ Alfredo Ferreira Lage teria despendido um montante na Exposição Geral de Belas Artes de 1929, segundo nota em *O Paiz*, constava 70 contos em vendas durante a exposição, sendo 25 contos gasto em benefício do Museu Mariano Procópio. Ver: *O Paiz*. ano XLV. n. 16.415. 29 set. 1929. p. 2.

⁷⁶ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 24, ago. 2002. p. 311.

Em 1916⁷⁷, Taunay fez uma conferência numa abertura da exposição da Sociedade de Aquarelistas ao comemorarem o centenário da fundação do curso de Belas Artes. A mesa que presidia a sessão contava com o presidente Rodolfo Amoedo, o diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Baptista da Costa, o diretor da Biblioteca Nacional, Cícero Peregrino e o tesoureiro Rafael Frederico. O nome de Henrique Bernardelli figurava entre os sócios fundadores dessa instituição, assim como Elyseu Visconti, Helios Sellinger, Modesto Brocos, Gustavo Dall'ara, Fiuza Guimarães e outros. Portanto, Henrique e Amoedo não eram desconhecidos das relações de Taunay.

Henrique e Amoedo não eram estranhos um para o outro, se conheciam, pelo menos, desde o concurso para o prêmio de viagem em 1878, do qual o segundo foi vencedor e recebeu uma subvenção do império para estudar na França. Apesar de não vencer a disputa, Henrique viajou para a Itália, onde seu irmão Rodolfo Bernardelli estudava por consequência de um prêmio semelhante.

A amizade entre Amoedo e Rodolfo Bernardelli provavelmente contribuiu para estreitar os laços entre Henrique e o pintor. A relação amigável entre os dois é notada num cartão de Paris endereçado à Amoedo, em 1879, no qual está uma imagem da obra *O proto-mártir Santo Estevão apedrejado pelos judeus (1879)*, de Rodolfo Bernardelli (fig. 15), e abaixo a mensagem “ao meu maior amigo Rodolfo Amoedo, lembrança do teu amigo Rodolfo Bernardelli”. É ainda de Paris, em 1883, que Amoedo enviou a Rodolfo outro cartão (fig. 16) com os dizeres “ao colega e amigo Rodolfo Bernardelli, lembrança de Rodolfo Amoedo”. O impresso tem a imagem da tela *Último Tamoio (1883)*, pintura feita pelo emissor.

Rastros dessa amizade é conferida no *Fon-fon* de 1909 (fig. 17). O periódico recorda uma fotografia de artistas e intelectuais capturada num dos encontros desse grupo, conhecido como panelinha. Sobre essa acepção o jornalista afirma:

É um grupo de homens de letras, como se vê. E não há quem não se lembre que, reunidos um dia, resolveram formar um grupo [...].
Uma vez por mês escolhiam um local pitoresco e jantavam ou almoçavam juntos, servindo um deles de maitre d'hôtel para a confecção do menu.
Foi assim que se fundou o Club Rabelais, que foi substituído mais tarde pelos jantares da Revista Brasileira, que finalmente cedeu lugar à Panelinha (FON-FON, 1909, p. 23)

Entre as figuras mostradas na imagem (fig. 17) é possível conferir Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, ambos se apresentando com algum recolhimento da cena. Amoedo exhibe a face com altivez e tem a postura empertigada, embora metade de seu corpo esteja ocultado por

⁷⁷ *A Notícia*. ano XXII. n. 194. 15, 16 jul. 1916. p. 2. Ver imagem em: *Fon-fon: semanário alegre, político, crítico e espusante*. ano X. n. 34. 19 ago. 1916. p. 34.

seu colega Azevedo. Em contrapartida, Bernardelli expõe apenas sua face, na qual vê-se seu olhar encarar a lente em soslaio, com semblante de moderação e corpo totalmente envolto pelos dois indivíduos a sua frente. Assim, estão os dois artistas em lados opostos na fotografia.



FIGURA 15 - Cartão com imagem da obra *O proto-mártir Santo Estevão apedrejado pelos judeus*, enviado por Rodolfo Bernardelli a Rodolfo Amoedo. Fotografia: Naiany de Araújo, original pertencente ao Arquivo Histórico do MNBA.



FIGURA 16 - Cartão com imagem da obra *O Último Tamoio* enviado por Rodolfo Amoedo a Rodolfo Bernardelli. Fotografia: Naiany de Araújo, original pertencente ao Arquivo Histórico do MNBA.



FIGURA 17 - Fotografia de alguns artistas e intelectuais membros da panelinha, exibido pela *Fon-fon* em 28 de agosto de 1909⁷⁸.

De todo modo, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo puderam concluir seus estudos em pintura na Europa e isso provavelmente possibilitou a eles circular nos mais famosos espaços de exposição e sobretudo conhecer mestres e artistas estrangeiros, aprender técnicas em voga no período, participar de debates sobre arte, política e outros. Esse fato era uma característica capaz de distinguir os artistas em suas profissões e mesmo fortalecer a ligação com a Academia Imperial de Belas Artes e posteriormente com a ENBA.

No romance *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque apresenta a possibilidade de renovação no meio acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes e nas artes plásticas do Brasil, no fim do século XIX. Em razão disso, o livro mostra dois grupos distintos, os artistas mais antigos e os artistas novatos, sendo aqueles os que únicos a terem cargos na Academia e solicitações de encomendas de obras, situação que gerava escassez de trabalho para os mais moços, principalmente porque entre os jovens era comum não conseguir mostrar seus trabalhos nas exposições mais concorridas nem tampouco estudar na Europa.

Com efeito, a implementação de ateliês livres parecia a solução, pois para o personagem Camilo e o grupo dos insubmissos o maior problema nas artes plásticas brasileiras era a inércia nas fórmulas pictóricas praticadas pelos artistas renomados. Entretanto, o leitor, assim como o personagem Camilo, é surpreendido pelos problemas práticos dessa ideia, afinal era muito difícil inovar sem conhecimento e estudos.

Para o personagem Agrário o objetivo de tornar-se um artista e mestre de sucesso era viável apenas por meio da realização de seus estudos na Europa, mais precisamente em Paris,

⁷⁸ Em pé está Rodolfo Amoedo, Arthur Azevedo, Inglez de Souza, Olavo Bilac, José Veríssimo, Souza Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Octávio e Heitor Peixote; sentados: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos. Fotografia de alguns artistas e intelectuais membros da panelinha, exibido pela *Fon-fon*. Ver: *Fon-fon: semanário alegre, político, crítico e espusiente*. ano III. n. 35. 28 de ago. 1909. p. 23.

seguindo exemplos dos artistas notáveis da sociedade artística brasileira. Assim, Gonzaga Duque opõe os personagens Agrário e Camilo, em razão de um conseguir a subvenção para estudar na França e poder seguir as promessas de futuro promissor, enquanto o outro, mais idealista e sonhador, morre em sua juventude⁷⁹.

De maneira distinta a de Henrique, Rodolfo Amoedo estava mais próximo ao círculo de amizade de Alfredo Lage. E é por meio da artista Maria Pardos que a ligação entre o colecionador e Amoedo é percebida mais claramente, pois, como é conhecido, a pintora foi companheira de Alfredo.

Pardos teve uma relação amorosa duradoura com Alfredo⁸⁰. O relacionamento teria durado 37 anos, de 1891 a 1928, sendo essa última data o ano de morte de Maria. Nesse ínterim, a companheira do colecionador dedicou-se à pintura, sendo aluna de Rodolfo Amoedo e tendo trabalhos expostos na EGBA entre os anos de 1913 e 1918.

Em fevereiro de 1918, Amoedo esteve em Juiz de Fora na companhia de Alfredo Ferreira Lage, tendo este hospedado o pintor em sua residência⁸¹. Depois de algumas semanas, em abril, o pintor, após ser novamente nomeado professor da ENBA, foi homenageado com um jantar organizado por seus amigos, entre eles constavam Alfredo Ferreira Lage e ainda Alberto Nepomuceno⁸², músico cearense também membro do Club Beethoven, o qual apresentou-se em concertos e ministrou aulas de piano na instituição, e quando morou no Rio de Janeiro contou com a ajuda de amigos, como os irmãos Bernardelli⁸³ para viver nessa cidade.

Em outro banquete, oferecido à Alberto Nepomuceno por seus amigos em 1916⁸⁴, constavam, como se pode supor, os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, e ainda Rodolfo Amoedo, entre outros. O músico e Amoedo compartilhavam interesses em comum, pois ambos pertenciam à Sociedade Brasileira dos homens de letras em 1914⁸⁵, assim como Laudelino Freire, Nogueira da Silva, Duque Estrada, apenas para citar alguns. Além disso, eles frequentaram a casa de Júlia Lopes de Almeida⁸⁶, romancista da época e escritora de artigos para *O Paiz*.

⁷⁹ DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três. 1973. p. 220.

⁸⁰ FASOLATO, 2014. p. 28.

⁸¹ *Pharol*. ano LIII. n. 37. 14 fev. 1918. p. 1.

⁸² *Jornal do Commercio*: edição da tarde. ano X. n. 94. 22 abr. 1918. p. 5.

⁸³ *Diário de Notícias*. ano III. n. 727. 06 jun. 1887. p. 6. Ver ainda: VERMES, Mônica. Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. *Música em Perspectiva*. v.3, n. 1. Mar. 2010. p. 21.

⁸⁴ *Jornal do Comércio*. ano 90. n. 319. 18 nov. 1916. p. 5.

⁸⁵ *Jornal do Comércio*. ano 88. n. 192. 12 jul. 1914. p. 7.

⁸⁶ *O Paiz*. ano XXXIV. n. 12.142. 07 jan. 1918. p. 4. Rodolfo Amoedo fez um retrato de Júlia Lopes de Almeida, exposto na mostra *Comemorativa do Centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo*, o

Em 1925, é possível conferir no caderno de assinatura do Museu Mariano Procópio⁸⁷ uma mensagem do visitante e artista Virgílio Maurício sobre as obras expostas no museu desse ano. Nomes como os de Pedro Américo, Souza Pinto, Rodolfo Amoedo e outros são celebrados e admirados por Virgílio. No que concerne a Rodolfo Amoedo Virgílio poderia estar se referindo a tela *Recordação* (sem data) de Amoedo, pertencente ao MMP pelo menos desde 1922, quando ela foi fotografada provavelmente por Alfredo Lage na exposição da sala Galeria de Belas Artes⁸⁸. Dessa maneira, quando o colecionador adquiriu a tela *Bandeirantes*, em 1929, não era a primeira obra de Amoedo a pertencer ao acervo de Alfredo e do museu.

Desse modo, é notável a aproximação entre Alfredo Lage, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, especialmente no que diz respeito ao interesse pelas artes e às relações de trabalho advindas dessas práticas. Contudo, verifica-se alguma amizade entre Alfredo e Amoedo, afinal seus encontros não estavam estritamente relacionados a eventos sociais com fins profissionais, embora isso ocorresse. Diferentemente, a relação de Henrique com o colecionador é permeada pelo ofício, de modo a não ser possível precisar sobre uma amizade entre ambos, pois a pesquisa não encontrou documentos capazes de apontar maior afinidade entre eles.

Concluindo, é perceptível a existência de uma sociabilidade entre as figuras com interesse pelas artes, sobretudo por se tratar de um trabalho ou ocupação, como para os pintores e colecionador. Contudo, essa relação propiciada pelo trabalho pode ser estendida a outras pessoas ou grupos com interesses parecidos, seja de caráter profissional ou apenas por gostos semelhantes e afinidades em comum, entre muitas outras possibilidades.

retrato pertencia à Albano Lopes de Almeida. O pintor foi amigo do escritor e esposo de Júlia, Francisco Felinto de Almeida, a escritora escreveu um artigo sobre os painéis de Amoedo no Teatro Municipal. Ver ainda: *Correio Paulistano*. n. 18839. 24 dez. 1915. p. 3. E: BOTELHO, Marília Braz. *Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française: académisme ou innovation?* Art et Histoire de l'art. Paris: Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. p. 57.

⁸⁷ Caderno de assinatura do MMP da década de 1920, consta na página a data de 09/08/1925, mas ela é colocada pelos visitantes. Sem número de páginas.

⁸⁸ FASOLATO, 2014. p. 109.

2. Capítulo 2: Autorretratos

2.1 Alguns autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

O autorretrato é uma pintura aparentemente simples, um retrato do artista feito por ele próprio. Todavia, o processo de pintura desse gênero pode envolver pensamentos e esquemas enigmáticos. Isso porque a criação da autorrepresentação envolve elementos ideológicos, filosóficos, culturais e mesmo questões práticas⁸⁹, como a escolha da posição do artista na composição, ou ainda o material utilizado pelo artista para obter uma imagem modelo para se autorretratar.

O artista tem algumas maneiras de mostrar sua imagem no autorretrato, exemplo disso é destacando a obra como uma autorrepresentação, exibindo sua figura como num retrato, com a presença ou a ausência dos objetos de profissão, apresentando-se como um personagem, entre outras. Para tanto, as ferramentas auxiliaadoras na criação da imagem desejada no quadro pode ser a fotografia, outros impressos, o retrato ou o espelho.

Assim, a partir de alguns autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo pretende-se examinar o modo como eles se expuseram nesses quadros, bem como suas preferências para a composição do gênero. Essas questões confluem para a complexidade em torno desse tipo de tela, resultado de um processo psíquico do artista e seu *eu*, a fim de elaborar uma imagem social de si.

Primeiramente, importa esclarecer que a discussão seguirá duas etapas, começando pelos autorretratos de Henrique e, em seguida, os quadros de Amoedo, e por fim serão estabelecidas algumas relações comuns e distintas entre ambos, especialmente no modo de apresentar suas imagens em autorretrato. Isso interessa por demonstrar, em alguma medida, uma conduta para exibir a imagem do indivíduo pertencente a um grupo ou mesmo para evidenciar algumas convenções acompanhadas pelos artistas em torno desse gênero.

Dito isto, em 1928 um autorretrato de Henrique Bernardelli foi exibido na EGBA, ano anterior à data da obra pertencente ao MMP (fig. 1). Na ficha de inscrição das obras, a guia de remessas dos trabalhos a serem expostos no salão (fig. 18), constam um *autorretrato* com as dimensões 48 por 48 centímetros, o *Retrato do professor Rodolfo Bernardelli*, 21 retratos, *Esphinge*, *Cabellos Vermelhos*, *Na Varanda*, *Manton de Manilla* e *Lucilha de Araken Azeredo*, totalizando 28 quadros.

⁸⁹ CLARK, 2007. p. 202.

A' Commissão Directora
da Exposição Geral de Bellas Artes 53

O abaixo assignado, de nacionalidade Brasileira Naturalizado, natural de
de 70 annos de idade, discipulo
de A. da Motta e Victor Meirelles, e de outros mentes na Europa
premiado com diversas medalhas aqui e na Europa
Membro da Real Academia de S. Fernando de Hespanha

e residente Rua Belfort-Roxo-10-Leme - Rio
emua, 28 quadros (vinte e oito)

os seguintes trabalhos:

Titulos dos Trabalhos	Dimensões	Preço
21. Retrato (cabeças)	oleo 46 x 46	
Auto Retrato	oleo 48 x 48	
Retrato do Prof. R. Bernardelli	oleo 78 x 76	
Esphinge	oleo 110 x 58	
Cabellos Vermelhos	oleo 118 x 68	
Na Varanda	oleo 174 x 87	
Manton de Manilla	oleo 200 x 78	
Ex. Don. Lucilina de Araken Azevedo Don	oleo 200 x 100	

NOTA.-Recomenda-se ao sr. expositor, encerrar, em todos os estados
fornecedores do sr. expositor, a responsabilidade de todos os trabalhos
que forem em omissão, no catalogo, providenciando a sua entrega
Ante concorrentes ao original, a responsabilidade de todos os trabalhos
do art. 93 do regulamento das exposições gerais.

Rio de Janeiro, 16 de Julho - de 1928.

O expositor, Henrique Bernardelli

FIGURA 18 - Guia de remessa de obras para serem exposta na EGBA, ficha de Henrique Bernardelli em 1928. COMISSÃO DIRETORA. Exposição Geral de Belas Artes: guia de remessa. 1928. Arquivo Histórico do MNBA.

O periódico *Beira-mar*⁹⁰ confirma os dados sobre essa exposição e traz em sua capa algumas imagens das obras exibidas naquele ano (fig. 19), dentre as quais vê-se três telas de Henrique, um *autorretrato*, um *retrato de Rodolfo Bernardelli* e *Manton de Manilla*. O artigo relembra o número de 28 trabalhos apresentados pelo artista nessa mostra.

Com efeito, a imagem do autorretrato exposto em 1928, na capa do *Beira-mar*, é diminuta, dificultando a visualização da obra. Apesar disso, na imagem ampliada do autorretrato (fig. 19b), é perceptível o artista em posição três quarto, com a face direcionada para o observador, assim como a apresentação das vestimentas em tom claro, com destaque para a presença da boina na cabeça do artista.

⁹⁰ *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme*. Ano 6, n. 142. 30 set. 1928. p. 1.

Director-Publicador
M. N. DE SA
THEO-FILHO
LANTARINHAS

Por um ano... 10000
Número anual... 1200
Número de exemplares... 10000
As subscrições começam em outubro e terminam em dezembro.

Beira-Mar

REPRESENTANTE
O "Beira-Mar" é a única publicação que oferece em quantidade os seguintes serviços:
Luzes. Para colocação em estabelecimentos comerciais, hotéis, bares, restaurantes, etc.
Cartões. Para envio de notícias, avisos, etc.
Cartões. Para envio de notícias, avisos, etc.
Cartões. Para envio de notícias, avisos, etc.

Editor e administrador:
Prata Brasileira Geral, 23
Fone: 96. 947
RIO DE JANEIRO

EDIÇÃO DE HOJE 10 PAGINAS

Rio de Janeiro, 30 de Setembro de 1928

ANO VI ————— Numero 142

O proximo numero de "Beira-Mar"

O nosso proximo numero sabrá mais volumoso, florido e alegre que os anteriores...
Em 21 de Outubro vindemos, durante uma edição ilustrada, em comemoração à data da nossa fundação...
Desde a primeira e última pagina, da primeira à última letra, "Beira-Mar" se editará de um ar de alta e baixa...

SALÃO DE 1928

A REPRESENTAÇÃO ARTISTICA DE COPACABANA

Os leões de Copacabana querem ser ouvidos pelo prelo Prado Junier

Os moradores da zona central de Copacabana, e principalmente os frequentadores da Igreja do Bonfim, foram profundamente perturbados com a deliberação do Prefeito, consistente em a Light retirar o poste de marfado existente à esquerda da rua Ribeiro de Saes...

1) Meu modelo, da Sr. Sarah Villola de Figueiredo; 2) Manhã na Lagoa Rodrigo de Freitas, de Gândio Formoso; 3) Natureza morta, de Renato Eugênio Maurer; 4) O sono, de Paula Clauda Rossi; 5) Louca amargura, de Elaine Samcoff; 6) Olegário Mariano, de Cândido Fontana; 7) Jardim Botânico, de Elaine Samcoff; 8) Manoel Santiago, de Yvonne Visconti; 9) Quinta de Elisa, de Angelo Visconti; 10) Quando, de Henrique Bernardelli.

FIGURA 19 - Fotografia de algumas obras da EGBA de 1928, exibida pela Beira-mar em 30 set. 1928. Imagem: Hemeroteca - Biblioteca Nacional.



Figura 19a: Detalhe das telas de Henrique Bernardelli, ao centro, Mantón de manilla, ao lado esquerdo dela está o retrato de Rodolfo Bernardelli, à direita, o autorretrato de Henrique.

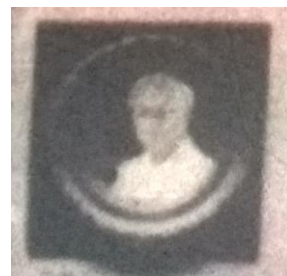


Figura 19b: Imagem ampliada do autorretrato de Henrique Bernardelli. Foto: Naiany de Araújo, Biblioteca Nacional⁹¹.

⁹¹ Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, este exemplar não foi encontrado em forma impressa original. Assim, havia apenas a reprodução da imagem, como a disponibilizada no site da hemeroteca da biblioteca nacional.

Essa descrição assemelha-se ao quadro pertencente ao Museu Mariano Procópio (fig. 1). Todavia, as diferenças existem e são aprovadas em princípio pelo tamanho do quadro, pois na mostra de 1928, o autorretrato tinha 48 por 48 centímetros, enquanto a tela de 1929 tinha 43 por 43 centímetros e, sem moldura e com o caixilho, 64 por 64 centímetros. Outro detalhe confirma essa ideia, na autorrepresentação (fig. 19b), a imagem de Henrique é limitada por uma circunferência, provavelmente uma moldura, essa característica é distinta do quadro de 1929, com o acabamento da composição em linha reta e armação quadrada.

Constata-se ainda outro autorretrato semelhante a esses dois (fig. 9). Ele foi exposto na *Primeira Exposição de Autorretratos* do MNBA, no Rio de Janeiro, e a imagem impressa o mostra em formato arredondado, assim como o quadro de 1928. No entanto, muitas incertezas vigoram em torno dessas duas imagens, precisamente por estarem reproduzidas em anais e em jornal, situação propiciadora de modificação das telas, como o formato, além da dificuldade de visualização das linhas, das cores, entre outros.

A obra de Henrique Bernardelli no catálogo (fig. 9) diverge sobremaneira do autorretrato de 1929 (fig. 1), seja pela vestimenta ou pela fisionomia. Essa condição é necessária para assegurar a impossibilidade de serem a mesma tela. Contudo, alguns detalhes aproximam as duas obras como se fossem próximas as datas de feitura, portanto, nelas o artista se mostra com uma cravat, aparentemente em poá, mas em volumes e modelos diferentes, assim como a representação de uma paleta, nítida na primeira imagem, enquanto na outra é um borrão em tom marrom.

Nesses três autorretratos (fig. 1, 9 e 19b) o pintor opta por se expor com o corpo levemente inclinado para o lado esquerdo do quadro, mas sua cabeça não segue a posição corpórea, haja vista a leve torção no pescoço, como se sua cabeça virasse rapidamente para o observador. O movimento pode ser um indício do uso do espelho para se autorretratar.

É sabido na história da arte e no gênero autorretrato que o espelho, desde seu desenvolvimento e expansão no século XV como espelho em vidro, foi um instrumento explorado pelos pintores para criar, juntamente com a perspectiva, novas possibilidades de representação em tela⁹². Isso ocorreu porque o utensílio propiciava uma nova maneira de ver e perceber o real, contribuindo para maiores elaborações em pintura de uma imagem em ilusão de ótica⁹³, confundindo-se com a realidade.

⁹² CALABRESE, 2006. p. 162.

⁹³ O assunto pode ser aprofundado em: GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. BARBOSA, Raul de Sá. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. E: ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1999.

Efetivamente, o espelho por si só apresenta um movimento complexo de propagação de luz e reflexo. Esse aparelho foi utilizado por alguns artistas, tendo em vista sua capacidade de refletir uma imagem da realidade, seja com distorções de ângulos, como o espelho esférico côncavo e convexo, ou ainda, como o espelho plano⁹⁴.

A obra de Parmigianino, *Autorretrato em espelho convexo* (fig. 20), de aproximadamente 1524, é um exemplo da habilidade do pintor em utilizar o espelho em pintura. Representando seu reflexo numa esfera, ele tratou de ocultar suas ferramentas de trabalho, provavelmente refletidas no espelho esférico. Joanna Marsden defende ser o espelho a ferramenta conhecida por qualquer artista com intenção de se autorretratar, é sua ferramenta secreta⁹⁵.



FIGURA 20 - GIROLAMO, Francesco Maria Mazzola (conhecido como Parmigianino). *Autorretrato em espelho convexo*. c.1524. Óleo sobre madeira. 24,4 cm de diâmetro. Kunsthistorisches Museum. Imagem: warburg.chaa-unicamp.com.br



FIGURA 21 - GUMPP, Johannes. *Autorretrato*. 1646. Óleo sobre tela. 88,5 x 89 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. Imagem: commons.wikimedia.org

Assim sendo, no ano de 1971, no jornal *Correio da Manhã*⁹⁶, um artigo intitulado *Um autorretrato da pintura brasileira* explorava a exposição temporária de autorretratos no MNBA, do Rio de Janeiro, e mostrava a opinião do expositor Miguel Loureiro sobre o processo de criação desse tipo de pintura. O artista revelou sobre o autorretrato:

- Eu já pintei vários. Este que vou expor foi terminado de repente e com um pouco de pressa porque eu precisava levá-lo para uma exposição em São Paulo, onde ele acabou sendo premiado. Mas, se não tivesse sido isso, eu acho

⁹⁴ OLIVEIRA, Sérgio Luiz de. “A imagem é uma coisa que não é coisa”: o artista entre as camadas do espelho. *ARS*. São Paulo. V. 13, n. 26. Jul/dez. 2015. p. 112-125.

⁹⁵ WOODS-MARSDEN, 1998. p. 136.

⁹⁶ *Correio da manhã*. ano LXX. n. 23.925. 14 abr. 1971. p. 4.

que estaria retocando e modificando meu autorretrato até hoje. Não sei dizer por que, mas eu acho que sim.

O autorretrato, tradicionalmente, possui uma pose típica. A cabeça, em geral, está voltada em três quarto e, na maioria das vezes, não fica em harmonia com o busto. Os olhos costumam estar fixos sobre o espectador. Isto pode ser explicado pela presença do espelho. O pintor, diante da tela, inclina o rosto em direção ao espelho para se ver. E no espelho, olha para si mesmo – o espectador, no caso. (CORREIO DA MANHÃ, 1971, p. 4)

O relato demonstra uma maneira, dentre tantas, de pintar um quadro desse gênero. Isso não significa dizer ser todo autorretrato com a posição descrita pela reportagem, realizado em frente a um espelho, entretanto é um indício, se somado a outros vestígios específicos de uma representação construída a partir da imagem refletida no espelho.

Conforme alguns autorretratos de Henrique Bernardelli (fig. 1, 9, 28, 29 e 31), ele exibe-se com um sinal, uma protuberância arredondada no rosto, entre a boca e a narina, no seu lado direito, visualizada pelo observador na porção esquerda da tela. Entretanto, essa marca é mostrada, em fotografias (fig. 6, 23, 26, e 27), no lado esquerdo da sua face, opondo-se as autorrepresentações. Essa característica denuncia uma inversão da figura de Henrique favorecida pelo reflexo do espelho.

Como é sabido, o espelho reflete a imagem de determinado objeto inverso ao real, em virtude de o aparelho ocupar um espaço oposto ao referente imagético, mas, a contraversão é ilusória, haja vista o aparelho não trocar o lado direito do referente pelo esquerdo. Dito em outras palavras, há uma modificação no plano perpendicular, a figura sofre um giro de 180 graus e a visualização é tomada como invertida.

O autorretrato de Gump (fig. 21) é um exemplo dessa inversão favorecida pelo espelho. Sob um casaco escuro e sustentando um pincel na mão direita, vê-se o artista posicionado entre um espelho e uma tela, seu rosto é revelado pelo aparelho refletor e pelo quadro em construção. A posição corpórea indica ser sua face esquerda a mais próxima do espelho, o movimento da mão confirma, entretanto, o reflexo, bem como a pintura parece mostrar a face direita de Gump, em razão de ele e o espectador estarem na mesma posição, de frente para o espelho, sendo esse último o modelo para o quadro, a inversão persiste⁹⁷.

Ademais, o reflexo no espelho não apresenta as proporções reais do objeto, visto que a distância entre ele e o aparelho atua no resultado da imagem, podendo ocorrer, como no caso do autorretrato de Parmigianino (fig. 20), uma discrepância entre os tamanhos da mão e da cabeça. Assim, quanto mais próximo ao espelho o objeto estiver, maior o reflexo imagético, e quanto mais longe, menor.

⁹⁷ WOODS-MARSDEN, 1998. p. 133.

Em linha oposta, o aparelho fotográfico não possuía o recurso de refletir uma imagem de determinada matéria, apenas a capturava e o objeto não sofria inversão entre os lados direito e esquerdo⁹⁸. A saber, a fotografia passou por muitas experimentações óticas e químicas até tornar-se, no século XIX, um dispositivo de captação de imagem com estabilidade no prolongamento da fixação da imagem. De modo sintético, a inscrição de um objeto numa superfície ocorria por meio de uma técnica complexa de substâncias químicas atingidas pela luz em confronto com o objeto⁹⁹.

Apesar de a inversão do sinal de Henrique aparecer em alguns autorretratos, existem outras autorrepresentações sem o indicativo do uso do espelho, como é o caso do *autorretrato* de 1916 (fig. 22), que apresenta o pintor em perfil, posição normalmente que não sugere o uso do aparelho.

A posição em perfil foi muito utilizada na pintura dos primeiros retratos, especialmente por contemplar algumas características básicas, como uma figura mais realista, com alguma semelhança fisionômica, convocando o profano e o terrestre. O gênero foi utilizado em demasia como mediador para possíveis matrimônios, especialmente por apresentar as mulheres como predestinadas a cumprir o papel de esposa. No século XV a representação dessas mulheres se dava normalmente em perfil¹⁰⁰.

Como se sabe, o autorretrato segue o cânone do retrato, tanto no sentido memorial, de semelhança imagética de alguém, como nos valores estabelecidos pela tradição da pintura sobre o gênero¹⁰¹. Nesse sentido, havia uma discussão, no século XVI, acerca da oposição entre imitar no retrato a fisionomia de alguém e retratar alguém. A diferença se dava porque para retratar o pintor não se limitava a pintar uma pessoa exatamente como ela era. Assim, algumas modificações eram imprescindíveis, como tornar alguns traços físicos do modelo mais bonitos, por exemplo, pois a beleza, além de fator essencial em pintura, estava estabelecida pelas convenções do período. Essa contradição acabava tornando-se uma escolha entre ambas, sendo que ao longo dos séculos houve tentativas de conciliação entre as duas ideias.

⁹⁸ Devido aos avanços tecnológicos, as câmeras fotográficas no século XXI, assim como os celulares, têm lentes frontais capazes de refletir uma imagem, é assim que se dão os afamados selfies em que uma pessoa pode realizar retratos seus sem a ajuda de outro, além disso, esses aparelhos podem inverter uma imagem capturada.

⁹⁹ DUBOIS, Philippe. Histórias de sombra e mitologias de espelhos. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas; São Paulo: Papyrus. 2012. p. 138.

¹⁰⁰ CALABRESE, 2006. p. 133.

¹⁰¹ Ibid., p. 127.

Em *A Fabricação do Rei*¹⁰², Peter Burke apresenta claramente a discussão em torno da ambiguidade no retrato, sendo ora perseguida a imitação fisionômica do rei pelo artista, ora negligenciada em detrimento da beleza e do frescor juvenil. A situação era conflitante, haja vista a necessidade de Luís XIV em ter sua imagem intrinsecamente ligada à sua semelhança, ao mesmo tempo em que ele não tinha interesse em mostrar suas fragilidades humanas.

De fato, o autorretrato e o retrato em perfil geralmente sugerem distanciamento entre pintor e modelo mesmo quando ambos são um só, como na autorrepresentação. Antes de tudo, não há conexão imediata entre observador e pintor, pois os olhos do retratado estão alheios a quem os enxerga e parece ignorá-los, assim, o espectador é levado a acreditar ser testemunha daquela realidade. Nesse sentido, há um velamento do pintor/autor em detrimento da pessoa/modelo¹⁰³.

¹⁰² BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar. 2009. p. 119.

¹⁰³ CALABRESE, 2006. p. 128.



FIGURA 22 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1916. Óleo sobre madeira. 25,5 x 20 cm. Pinacoteca do estado de São Paulo. Imagem: pt.wikipedia.org



FIGURA 23 - Fotografia de Henrique Bernardelli. 1912. *Álbum de artistas de M. Nogueira da Silva*. p. 9. Biblioteca Nacional; Acervo Digital.



FIGURA 24 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. s/d. Carvão sobre papel. 26,7 x 21,3 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato – banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 25 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. s/d. Crayon sobre papel. 14,3 x 11,1 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.

Como se vê, no *autorretrato* de 1916 (fig. 22) o artista não direciona seu olhar para o espectador. Na verdade, sua face esquerda é ocultada e apenas um soslaio fugidivo entre a lente dos óculos e a têmpora direita se visualiza do olhar dele. É como se fosse outro, não o pintor autorretratado ou autorretratando-se, pois exhibe-se como num retrato pintado por outro.

A assinatura, no canto inferior esquerdo do quadro com a presença da data é a marca do pintor, o selo garantindo a autenticidade de feito por ele. Entretanto, a rubrica é insuficiente

para demonstrar ser o artista e modelo a mesma pessoa, nem mesmo é sua atribuição. Há ainda a falta de qualquer denominação sugerindo, ou mesmo informando, ser a tela um autorretrato, como ocorre em outros quadros de Henrique (fig. 1, 29 e 31).

Nota-se, similarmente, a posição em perfil em dois autorretratos desenhados (fig. 24 e 25). Nessas imagens, o pintor opta pelo enquadramento na altura dos ombros e apresenta algumas modificações entre os dois, como o vestuário, o uso dos óculos ou sua falta, e uma fisionomia ora robusta, ora mais fina. Os desenhos apresentam outros modos do pintor se autorretratar em perfil.

Num retrato fotográfico (fig. 23), o artista aparece posicionado de forma semelhante aos desenhos e ao quadro de 1916, entretanto essas últimas obras mostram a face direita dele, enquanto na imagem capturada vê-se o lado esquerdo do seu rosto e não há inversão de imagem nessas figuras. Além disso, a fotografia tem um enquadramento mais aberto, sendo possível verificar uma parte do tronco de Henrique, exibido numa vestimenta alinhada ao corpo, bem como um chapéu estruturado.

A fotografia pode ter contribuído para o trabalho de pintar a si mesmo em razão de o artista ter utilizado a ferramenta para ajudá-lo na pintura de retratos. Mais ainda, ele tinha alguma proximidade e habilidade com os instantâneos do período, haja vista ter possuído um gabinete fotográfico em sua casa e ateliê e conhecer as técnicas em lentes desde sua vivência na Itália, nos anos 1880¹⁰⁴

Outra posição escolhida por Henrique para retratar-se foi a frontal (fig. 31). No *autorretrato* em aquarela de 1915, ele encara o observador frontalmente com os olhos brilhantes, e o cintilar na pupila poderia ser uma manifestação do reflexo de luz no espelho. Além disso, vê-se o artista com sua cabeça calva à mostra, um lenço vermelho envolto ao pescoço e não há qualquer indicação de sua profissão, pelo menos, não de modo pictórico.

A observação é adequada porque nesse autorretrato há a assinatura de seu nome e, acima dessa marca, a denominação autorretrato. A imagem está num site de leilão e informa ser uma obra dedicada a Azeredo Coutinho. Dessa maneira, a designação *autorretrato* indica ser a figura representada o pintor da obra, embora sem referências na composição de qualquer detalhe reminescente de sua profissão, como um pincel ou um cavalete, entre outras.

¹⁰⁴ DAZZI, Camila. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista esboços*. Florianópolis, v. 19, n. 28. dez. 2012. p. 179.



FIGURA 26 - Fotografia de Henrique Bernardelli e Rodolfo Bernardelli.1913. *Álbum de artistas de M. Nogueira da Silva*. p. 1. Biblioteca Nacional; Acervo Digital.



FIGURA 27 - Fotografia de Henrique Bernardelli e Rodolfo. Fotografia: Malta. Arquivo IHGB, Rio de Janeiro. IP 175.¹⁰⁵



FIGURA 28 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1933. Aquarela sobre papel. 56 x 37, 4 cm. MNBA. Doação dos herdeiros de Ubirajara Azeredo Coutinho, em 1957. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 29 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. s/d. Óleo sobre cartão. 64 x 55 cm. MNBA. Doação de Manuel Santiago em 1977. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.

¹⁰⁵ Imagem e informações em: WEISZ, Suely de Godoy. Rodolfo Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 4. out. 2007.



FIGURA 30 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1898. 58cm x 33cm. Pinacoteca - SP. Imagem: commons.wikimedia.org



FIGURA 31 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1915. Aquarela. 36 cm x 26 cm. Coleção Particular. Imagem: centurysarteeleiloes.com.br



FIGURA 32 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. s/d. Grafite sobre papel. 21,7 x 13,5 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.

Nesse autorretrato, em posição frontal, diferente da posição em perfil, o pintor tem interesse ao que está a sua frente, ele sabe que o observador o fita¹⁰⁶. Na verdade, o olhar explicita a estratégia de ver e ser visto pelo espectador, esse último não é ignorado pelo retratado, pois seu corpo estrategicamente alinhado à cabeça e pescoço mantém uma conexão imediata com o observador enquanto durar a observação.

Um desenho em grafite (fig. 32) apresenta um outro autorretrato de Henrique em posição frontal. Nele, o artista tem a cabeça levemente inclinada para a direita, e o olhar, atento por cima dos óculos, mira o espectador. Apenas a postura em frontal é semelhante à aquarela de 1915, mas ambos são significativos por demonstrar como o pintor estava explorando as poses nesse gênero.

Seguindo as convenções do retrato, o autorretrato em frontal está intrinsecamente relacionado à posição em perfil, antes de tudo pela diferença na posição corpórea, pois cada pose tem indicações e significados precisos para a comunicação com o observador. Ademais, se a pose em perfil marcou por sua ênfase numa singularidade do modelo e por seu caráter

¹⁰⁶ Pensando na autorrepresentação com a ajuda do espelho, o pintor estaria encarando a si mesmo, contudo, sua intenção certamente concentrava-se no observador, aquele que olha a tela. Obviamente, isso retornaria à ideia de ver a si mesmo no espelho, o que traz infindáveis possibilidades de pensar e questionar sobre quem se é, um “sofisma dialético”, no dizer de Clark. Mas desviando dessa discussão, um tanto perigosa por afastar-se do objetivo proposto aqui, a reflexão será tomada a partir da percepção do espectador. CLARK, 2007.

documental, a frontalidade trouxe mais proximidade com o observador, especialmente pela comunicação imposta pelo olhar, o qual o observador, ao ver a tela, não consegue ignorar¹⁰⁷.

Acompanhando as datas de 1915 e 1916 por meio de periódicos da época, nota-se ter o pintor exposto nas dependências do seu Curso Livre de Belas Artes dois autorretratos em junho de 1916¹⁰⁸. A exposição realizada pelo artista contava com aproximadamente 136 trabalhos de variados gêneros pictóricos, bem como retratos e autorretratos.

Na página da *Revista da Semana* é possível conferir uma imagem da exposição de 1916 (fig. 33). Nela, Henrique é apresentado posando elegantemente, trajando um terno em tom escuro com gravata e sapatos na mesma tonalidade, postura ereta e firme, com sua face no frescor da velhice encarando o observador. Sua figura é mostrada com confiança, especialmente por ele estar rodeado de pessoas e de suas telas (fig. 33).

Apesar disso, as informações e imagem na *Revista da Semana* sobre a exposição de 1916 são insuficientes para determinar serem as telas de 1915 (fig. 31) e 1916 (fig. 22) os mesmos autorretratos apresentados nessa mostra, especialmente porque esse estudo não sustenta toda a produção de autorrepresentações do pintor.

Em todo caso, não se deve ignorar o interesse do artista em exibir seus autorretratos nessas exposições, sua dedicação em pintar a si mesmo, construindo uma imagem do seu *eu*, não se destinava apenas ao ambiente íntimo das suas relações pessoais. A atitude pode dizer algo sobre a disposição da clientela em adquirir um autorretrato de Henrique, bem como sobre uma conduta seguida por ele ao mostrar a si mesmo, pois o pintor utilizou em alguns momentos sua figura como modelo para algumas de suas obras¹⁰⁹, contribuindo para um repertório imagético de si.

Pensando nisso, no *Catálogo da Primeira Exposição de Autorretratos* de 1944 (fig. 8), confere-se 4 telas de Henrique das coleções de Eloy Jorge, Rodolpho Vaccani, Benjamin Victor de Mendonça e de Carlos B. Silva Araújo. Antes dessa data, em 1941, o catálogo do leilão de Djalma da Fonseca Hermes vendia um autorretrato a óleo desse pintor, com dimensões 21 x 17 cm,¹¹⁰ a circulação de alguns autorretratos do artista exhibe um interesse de clientes nesse tipo de obra mesmo depois da morte do pintor, em 1936.

¹⁰⁷ CALABRESE, 2006. p. 129.

¹⁰⁸ *A Noite*. ano VI. n. 1635. 09 jul. 1916. p. 4.

¹⁰⁹ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

¹¹⁰ HERMES, Djalma da Fonseca. *Catálogo: leilão da mais preciosa coleção de objetos históricos e de arte*. Rio de Janeiro. Jul. 1941.

Anterior a isso, nos anos de 1900 e 1901 outros dois autorretratos foram expostos na EGBA.¹¹¹ E sobre a exposição de 1901, o repórter da *Gazeta de Notícias*¹¹² discorre sobre as dimensões das telas por serem de pequenas proporções, haja vista o desinteresse do Estado em comprar obras grandiosas, ainda mais se de clientes comuns. Dessa maneira, esclarecendo sobre os quadros terem tamanhos menores, o informante destaca a fixação dos visitantes em alguns quadros, como num autorretrato de Henrique.

Ainda em 1901 a *Gazeta de Notícias* afirma ter o artista retornado de Paris com nova fisionomia, sem a barba¹¹³. É certo ter o artista se autorretratado de algumas maneiras, com barba e sem os pelos, mas é notável a investidura na representação de si como artista/profissional. Essa intenção de se mostrar como pintor pode ser confirmada pelas ferramentas de trabalho sustentadas pelo pintor em tela.

¹¹¹ LEVY, 2003. p. 123 e 140.

¹¹² *Gazeta de Notícias*. ano XXVIII. n. 245. 02 set. 1901. p. 1.

¹¹³ *Gazeta de Notícias*. ano XXVII. n. 123. 03 mai. 1901. P. 2.



FIGURA 33 - *Revista da Semana*. 10 jun. 1916. p. 28. Ano e número ilegíveis.

Uma dessas obras é o *Autorretrato* de 1933 (fig. 28), propriedade do MNBA do Rio de Janeiro. No canto inferior direito do quadro lê-se “ao meu bom amigo Ubirajara Azeredo Coutinho, H. Bernardelli, 933”¹¹⁴, número que pode se referir à data da obra, pois a numeração com ausência do milhar era comum em alguns jornais¹¹⁵. O quadro foi uma doação da família de Ubirajara ao museu em 1957, as informações sugerem a probabilidade de a obra não ter pertencido a outro colecionador, haja vista a dedicatória à Azeredo e a doação efetivada por sua família ao museu.

¹¹⁴ A transcrição encontra-se num pequeno relatório sobre as obras de Henrique Bernardelli, pertencentes ao MNBA, organizadas para exibição na exposição sobre o artista em 1986. Verificar em: Pasta APO 1-95, Arquivo Histórico do Museu, documentos diversos de Henrique e Rodolfo Bernardelli.

¹¹⁵ *Boneca*. ano I. n. 2. jul. 1928. p. 10.

Além disso, em reportagem de 1933 sobre a casa dos Bernardelli, a *Revista da Semana*¹¹⁶ publicou algumas fotografias de Henrique em sua casa e ateliê na Avenida Atlântica, informando sobre a exposição individual do pintor e a venda da residência dos artistas Henrique Bernardelli e Rodolfo Bernardelli. Entre as imagens é possível conferir o *autorretrato* de 1933 numa sala com a presença de Henrique Bernardelli, Ubirajara Azeredo Coutinho¹¹⁷ e Jurandyr Paes Leme¹¹⁸ (fig. 80b).

De acordo com *O jornal do comércio*¹¹⁹ de 28 de maio, a abertura da exposição de Henrique se deu no dia 29, o periódico *A noite*¹²⁰ informa seu término em 05 de junho e na *Revista da Semana* de 03 de junho se vê algumas imagens sobre a casa e ateliê dos Bernardelli, dentre as quais destacam-se as fotografias da sala de exposição (fig. 80a) e da reunião de Henrique, com Jurandyr e Ubirajara.

Passado um ano desse episódio, a Associação dos Artistas Brasileiros informava no *Jornal do Comércio*¹²¹ de 1934 sobre um encontro de seus sócios e artistas no Palace Hotel para comemorar as ideias do crítico Gonzaga Duque e as artes plásticas no Brasil. A nota encerrava-se declarando figurar no salão desse edifício algumas obras de artistas confrades do crítico, entre elas estava um autorretrato de Henrique Bernardelli produzido em fevereiro daquele ano.

A tela exibida no salão do Palace Hotel poderia ser o *autorretrato* de 1933 ou outra autorrepresentação, entretanto se admite a hipótese de o quadro ter sido concluído em fevereiro de 1934, como informa o jornalista, pois na fotografia da *Revista da Semana* (fig. 80b) a obra está no cavalete, podendo sofrer alguns reparos.

¹¹⁶ *Revista da Semana*. ano XXXIV. n. 25. 03 jun. 1933. p. 17 e 18.

¹¹⁷ De família abastada, Ubirajara Azeredo Coutinho era funcionário federal da Repartição Geral dos Correios, sendo designado, em alguns momentos, como jurado no Tribunal do Jury. Era parente do contador e funcionário dos Correios Ernesto Pinto Azeredo Coutinho, de Jandyra de Azeredo Coutinho Costa, do engenheiro e funcionário da prefeitura do Rio de Janeiro Araken de Azeredo Coutinho. Celita Vaccani menciona que Ubirajara foi amigo, secretário e testamentário dos irmãos Bernardelli. Ver: VALE, Arthur. DAZZI, Camila. (Org.). Celita Vaccani: Trabalho referente aos comentários sobre “aleijadinho” escritos por Henrique Bernardelli. 19&20. Rio de Janeiro. v. 2 n. 1. jan. 2007. Ver ainda: *Almanak Laemmert*: administrativo, mercantil e industrial. Anuário comercial, industrial, agrícola, profissional e administrativo da capital federal e dos estados unidos do Brasil. ano 87. 1931. p. 461. E: *Revista Criminal*. ano II. n. 19. ago. 1928. p. 63. E: *Correio da Manhã*. ano XXI. n. 8.313. 06 dez. 1921. p. 6.

¹¹⁸ Jurandyr Paes Leme foi aluno de Henrique Bernardelli, professor de desenho na Sociedade Carioca de Educação em 1933 e primeiro secretário da Sociedade Brasileira de Belas Artes em 1930. Ver: *Correio da Manhã*. ano. XXXIII. n. 11.823. 18 jun. 1933. p. 5. E: *Correio da Manhã*. ano XXIX. n. 10.762. 26 jan. 1930. p. 8.

¹¹⁹ *Jornal do Comércio*. ano 106, n. 125. 28 mai. 1933. p. 11.

¹²⁰ *A Noite*. ano XXIII. n. 7.732. 05 jun. 1933. p. 7.

¹²¹ *Jornal do Comércio*. ano 107, n 207. 02 jun. 1934. p. 6.

Seja como for, nessa tela Henrique empenhou-se em exibir alguns instrumentos evocadores da profissão de pintor, o que fica evidente pela representação do avental e pela tela sobre um cavalete mostrada em perfil. O professor parece dar uma pausa na pintura posicionada a sua frente para olhar o espectador.

A imagem do pintor invertida indica o uso do espelho para se autorretratar, e nesse caso a tela apresenta ao observador uma parcela do movimento praticado por ele ou, em parte, o que ele via no espelho. Logo, as ferramentas de trabalho não são ocultadas, pelo menos não completamente. No entanto, outros autorretratos com a imagem invertida anulam qualquer referência a sua profissão por haver um ocultamento de toda ferramenta reminescente de seu trabalho, como é o caso do autorretrato de 1915 (fig. 31).

Pensando nisso, alguns autorretratos (fig. 9, 28, 29 e 30) apresentam Henrique investindo na sua imagem como pintor. O primeiro mostra o artista com uma paleta e seu avental, discretamente exibido pelas alças envoltas em seu pescoço. De outra maneira, em outro quadro (fig. 29) vê-se uma barra cilíndrica horizontal, como um lápis ou um pincel sustentado por sua mão direita, entre os dedos médio e indicador.

É prudente lembrar que a imagem está invertida, portanto, se o seu sinal originalmente estava posicionado no lado esquerdo da face, o braço próximo ao observador e oposto a sua marca é o direito, assim como a mão possivelmente executora de sua tela. Ademais, nos autorretratos em posição três quarto (fig. 1, 9, 19b, 28, 29 e 30) Henrique está posicionado de modo semelhante, sempre com seu ombro direito em primeiro plano.

Henrique ainda investiu na representação do cavalete, mesmo de modo discreto, pois, nas telas (fig. 28 e 30), ele mostrou uma parte da lateral do cavalete à sua frente, mas com os olhos direcionados para o espectador. Assim, os objetos mostrados nesses quadros (fig. 9, 28, 29 e 30) evocam aspectos gerais sobre o autorretratado, isso porque ele exhibe traços comuns a um grupo, como pertencente a um conjunto, a saber a classe de profissionais pintores. Dessa maneira, outros pintores podem não conhecer o autorretratado, assim como os observadores, entretanto não haverá dúvidas sobre sua profissão nem sobre o grupo ao qual ele pertence¹²².

Os dois autorretratos de Henrique Bernardelli (fig. 28 e 30) tem composições bastante parecidas, inclusive com o cavalete em posições semelhantes. Todavia, as diferenças fisionômicas são notáveis, tendo Henrique o semblante mais jovem na última imagem e com barba espessa, situação contrária a outra representação (fig. 28), sem pelos no rosto e com semblante envelhecido.

¹²² CALABRESE, 2006. p. 45.

As vestimentas, por exemplo, no *autorretrato* de 1898 (fig. 30), não são mais que uma camisa com leveza e movimento, com pequena abertura no pescoço. Já no *autorretrato* de 1933 (fig. 28) o observador encara Henrique trajando uma camisa alinhada ao corpo, uma gravata dando sustentação à gola, além de seu avental.

Adalberto Matos ficou impressionado com a vestimenta do pintor ao ser recebido por ele em uma visita ao ateliê dos irmãos Bernardelli e sobre isso comentou: “apareceu-nos bizarramente vestido, todo de branco com um avental de zuarte dos usados por operários, tendo a esconder-lhe a grande calva um chapeuzinho branco, à marinheira, pequenino no alto da cabeça” (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923, p. 12). Essa descrição apresenta alguns traços comuns da indumentária de Henrique representadas nos autorretratos, como o vestuário em tom claro, o avental normalmente em tonalidade escura e a boina.

Menos propenso a apresentar-se com instrumentos de trabalho foi o artista Rodolfo Amoedo, o que se observa em algumas de suas autorrepresentações. Essas telas exibem uma dualidade, assim como em Henrique Bernardelli, de como o artista retratou a si mesmo equilibrando suas características próprias com elementos generalizantes. E as escolhas são percebidas tanto pela posição em três quartos quanto pela fixidez de sua imagem, marcada principalmente pelo semblante e vestuário.

A pose em três quartos é a mais comum nos autorretratos e estabelece mais a conexão entre o retratado e o observador. A imagem de um olhar direcionado ao horizonte parece exigir menos mobilidade da figura, como bem pode ser o caso da posição frontal. Em contrapartida, a torção no pescoço em desacordo com o tronco e ombros enfatiza um movimento de atenção momentânea, flagrando e denunciando a presença do espectador.

A desarmonia na posição entre o corpo e a cabeça está relacionada, em alguns casos, com o uso do espelho para se autorretratar. Contudo, não é sabido se Amoedo utilizou o aparelho como ferramenta de trabalho, apesar da viabilidade e técnica difundida entre alguns pintores. Entretanto, outros instrumentos podem ter contribuído para a técnica do pintor de se autorrepresentar, como é o caso de um grafite, sem data (fig. 37). Nesse autorretrato, a imagem não é completamente nítida, as linhas do desenho são suaves, todavia, é perceptível ser uma imagem semelhante ao autorretrato de 1921 (fig. 35), precisamente pela posição do modelo, com um tronco quase em perfil, quando sua cabeça está direcionada ao espectador, e ainda pelo modo de apresentar seu humor pelos traços fisionômicos, como o olhar atento e oblíquo.

A gravura ou a fotografia¹²³ são outras ferramentas que podem ter auxiliado Amoedo em suas autorrepresentações. Exemplo disso é uma imagem do pintor (fig. 38) coincidente em suas formas com o grafite e a têmpera (fig. 37 e 35). Na imagem impressa, o artista é mostrado com uma camisa branca, um paletó escuro e uma gravata borboleta, seus olhos brilhantes evidenciam um flagrante de luz ao lançar a cabeça rapidamente em direção ao espectador.

Considerando estar a gravura no periódico de 1919, data anterior ao *autorretrato* de 1921, não seria impossível ter a imagem inspirado Amoedo para a feitura da têmpera. Não se trata da mesma imagem, sem dúvidas, ainda que haja muitas semelhanças, como a posição corpórea, o olhar, a vestimenta e o enquadramento.

O *autorretrato* em têmpera, datado de 1921 foi doado por Rodolfo Amoedo ao MNBA em 1939, dois anos antes de sua morte, em 1941, e a obra provavelmente figurou na *Primeira Exposição de Autorretratos*¹²⁴. Em 1921, o pintor expôs um autorretrato na EGBA, sobre o qual o jornal *O Paiz*, sob a denominação de J. C., destaca: “o seu autorretrato, porém, dá-nos, felizmente a prova de que lhe permanecem todas as suas grandes faculdades, conseguindo executar pelo difícil processo da aquarela um dos mais perfeitos trabalhos desse gênero” (O PAIZ, 1921, p.5).

¹²³ Se diz fotografia porque essa gravura impressa no periódico pode ter originado da fotografia. Contudo, o jornal não apresenta detalhes sobre o retrato de Amoedo, mencionando apenas haver gravuras variadas em todo o volume fora dos textos. Ver: *Revista Nacional*. ano I. n. 2. 1919. p. 7 e 30.

¹²⁴ Na mesma data, 1939, o Jornal do Comércio informa sobre uma doação de um autorretrato de Amoedo ao MNBA; ver primeiro capítulo, e ainda: *Jornal do Commercio*. Notas de Arte. ano 112. n. 225. 24 jun. 1939. p. 7.



FIGURA 34 - AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. s/d. Óleo sobre cartão. 62,6 x 41,5 cm. Museu Histórico Nacional. Imagem: Tese de M. B. BOTELHO; fotografia de Roberto Alves.

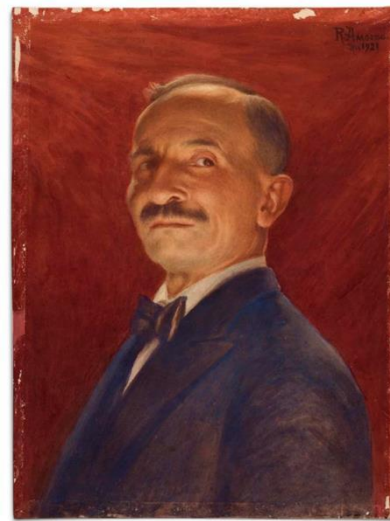


FIGURA 35 - AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. 1921. Têmpera sobre papel. 57,3 x 42,6 cm. Doação de Rodolfo Amoedo em 1939 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 36 - AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. 1914. Têmpera sobre tela. 73 x 50 cm. Doação de Adelaide Amoedo em 1941 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA¹²⁵.



FIGURA 37 - AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. s/d. Grafite, giz sobre papel vegetal. 74,2 x 59,9 cm. Doação de Adelaide Amoedo em 1941 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA

¹²⁵ Esse autorretrato é bastante diferente dos outros apresentados nesse estudo, especialmente por seu traçado e fatura. No entanto, outras obras classificadas como sendo do autor apresentam a mesma estranheza por parecerem distantes da técnica acabada do artista. Exemplo disso é o retrato de Belmiro de Almeida, pertencente ao MNBA, e alguns retratos no Palácio do Itamarati, ambos no Rio de Janeiro.



FIGURA 38 - Gravura de Rodolfo Amoedo. In: *Revista Nacional*. Ano I. n. 2. 1919. p. 30. Assinado: Huberti, Rio.



FIGURA 39 - REMBRANDT, Van Rijn. *Autorretrato*. 1657. Óleo sobre tela. 53,5 x 44 cm. National Gallery of Scotland. Imagem: www.rembrandtpainting.net



FIGURA 40 - REMBRANDT, Van Rijn. *Autorretrato*. 1659. Óleo sobre tela. 84,5 x 66 cm. National Gallery of Art. Imagem: www.nga.org

Apesar de a classificação da obra ser uma aquarela e não uma têmpera, o autorretrato mencionado por J. C. no *O Paiz* poderia ser o mesmo autorretrato doado por Rodolfo Amoedo em 1939 ao MNBA, pois no catálogo do *Centenário de Rodolfo Amoedo*¹²⁶ há um autorretrato pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes datado de 1921, mesma data que o artista expôs um autorretrato seu. Nesse sentido, o catálogo confirma a exposição de um autorretrato na

¹²⁶ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Exposição Rodolfo Amoedo: comemorativa do centenário do seu nascimento*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. dez. 1957. p. 23 e 30.

EGBA sob nomenclatura técnica de aquarela, mas a falta de documentos impede uma afirmativa sobre serem o mesmo quadro.

Os autorretratos em têmpera, de 1921, e o em grafite, apresentam Rodolfo Amoedo em posição três quartos, pose frequente em outros quadros dele (fig. 2, 10, 34, 35, 36 e 37). Nelas, ele exhibe-se tanto com o tronco direcionado para a direita quanto com o tórax voltado para a esquerda, mas sempre com o olhar para fora do quadro ou para o espectador. O enquadramento concentra-se entre a cabeça e a parte superior do corpo num fundo neutro, essa disposição na apresentação do autorretratado não era uma novidade, como pode ser visto nos autorretratos de Rembrandt (fig. 39 e 40)¹²⁷.

A presença da parte superior do tronco de Amoedo dá mais estabilidade a sua figura na composição com fundo neutro, acima de tudo destacando sua face, especificamente o olhar firme num rosto por vezes rígido. Todavia, no autorretrato pertencente ao MMP (fig. 2), a firmeza do semblante de Amoedo parece desvanecer brevemente por meio dos lábios cerrados com uma pequena elevação nas laterais, indício de alguma satisfação, e seus olhos, atrás dos óculos, encaram como se tivessem cobiça em conhecer seu observador¹²⁸.

Os olhos são centrais, em alguns autorretratos (fig. 34 e 35) parecem altivos e com alguma desdenha, sobretudo pela posição empertigada do modelo, muito dono de si e com queixo inclinado para o alto. Na verdade, o ângulo das imagens é de baixo para cima, situação propiciadora do engrandecimento do retratado. A pose oferece dignidade e honra à Amoedo, qualidades, entre outras, perseguidas nos retratos. E não é exclusivo observar como a luz e a sombra influem sobre os olhos do pintor, sendo mais intensa na primeira figura a variação gradativa dos tons entre o olho direito e o esquerdo.

Técnicas em sombra e luz foram indiscutivelmente tratadas em períodos antecedentes ao primeiro quarto do século XX, e entre os artistas dedicados a esse empreendimento estava Rembrandt (1606-1669), amplamente conhecido pela quantidade de autorretratos realizados, mais de 80 trabalhos do gênero¹²⁹, desde telas, desenhos, gravuras e outras. O mestre artista

¹²⁷ De acordo com Botelho, no arquivo Museu D. João VI há um documento em que consta uma lista de livros de Rodolfo Amoedo organizados para venda, demonstrando sua proximidade com alguns temas e obras, entre eles está *Les grands peintres-graveurs depuis Rembrandt jusqu'à Whistler – 1 n° especial do Studio*, assim como outros livros sobre pintura francesa dos séculos IX ao XVI e dos séculos XVII e XVIII, e ainda um catálogo da Galeria Royale des Uffizi, entre outros. BOTELHO, 2015. p. 496. Notação 4814 (1).

¹²⁸ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: à sombra das moças em flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1. 2016. p. 600.

¹²⁹ A informação é baseada numa exposição sobre os trabalhos de Rembrandt realizada entre os anos de 2016 a 2017 em Paris. BONAFoux, Pascal. *Rembrandt by Rembrandt: the self-portraits*. New York: Abrams. 2019. p. 8.

perseguia a sombra mesmo nos pequenos detalhes, como no sulco de uma ruga, numa expressão causada pelos movimentos dos músculos faciais, ou nas pálpebras e sobrancelhas assimétricas (fig. 39 e 40).

Rembrandt apresentou-se em momentos distintos de sua vida, como na juventude, na velhice, como um personagem ou apenas alguém numa cena de suas obras. Ele despendeu esforços para construir distintas imagens da sua fisionomia e personalidade, perseguindo as emoções por meio da representação. Seus esforços, em alguma medida, estavam alinhados a uma busca por aprimoramento técnico, pois curiosamente numa exibição na National Gallery em Londres, em 2014, a curadora de arte Marjorie Wieseman, a partir de uma radiografia realizada no autorretrato de 1659 (fig. 40), enfatizou algumas modificações efetuadas pelo pintor na sua tela, como a mudança de uma touca branca para uma escura¹³⁰.

Apesar de não ter realizado um número expressivo de autorretratos como Rembrandt, Rodolfo Amoedo se mostrou em fases distintas nas suas autorrepresentações (fig. 2, 10, 34, 35 e 36). Cada tela exhibe o pintor de maneira diferente, como a posição, a vestimenta, jovial ou envelhecido, bem como os traços faciais com semblante único. A luz e a sombra dialogam com a posição corpórea e fisionômica, a cor dourada acende nesse contraste (fig. 34 e 35), e essa coloração são seguidas pelos matizes do vestuário imbuídos de formalidade ou simplicidade.

Contudo, há elementos contíguos nesses quadros, como, por exemplo, o fato de não exibirem mais que uma pequena parte do corpo de Amoedo, com o enquadramento da composição na altura de seus cotovelos (fig. 36), do seu peito (fig. 34 e 35), ou dos ombros (fig. 2 e 10), todas ocultando as mãos. Os procedimentos utilizados pelo artista para se expor eclipsa qualquer evocação a sua profissão. Suas vestimentas, bem como a composição, em nada revelam seu trabalho.

A assinatura é firmada nas telas, mas não é mais que sua marca, pois não há a denominação autorretrato. Portanto, não havia uma intencionalidade manifestada nos quadros solicitando o reconhecimento das obras como autorretratos, nessa conformidade as telas parecem mais retratos de Amoedo realizados por outros pintores.

Assim, o pintor se apresenta, por vezes com uma indumentária elegante (fig. 10, 35 e 36), notadamente uma camisa clara com gola cerrada ao pescoço, juntamente com uma gravata borboleta e um paletó em tom escuro, tendo ainda o cabelo bem penteado e alinhado à cabeça.

¹³⁰ BONAFoux, Pascal. *Rembrandt by Rembrandt: the self-portraits*. New York: Abrams. 2019. p. 121.

Em *Mocidade Morta*¹³¹, Gonzaga Duque pormenoriza as vestimentas de alguns personagens atribuindo personalidade ao indivíduo, seja no uso dos paletós e sobrecasacas ou ainda no tecido em linho, em seda, e na limpeza das peças verificadas pela brancura. Contrário a isso, a despreocupação em não seguir essas convenções no trajar demonstrava desleixo e descuido, e possivelmente uma vida decadente, situação enfrentada por alguns artistas distantes dos círculos sociais artísticos mais importantes¹³².

Nesse sentido, Duque destaca a vestimenta do personagem Melo Castro com sua vida regrada e meticulosa. Ele era funcionário de um escritório comercial inglês respeitado e “tinha uma frescura de lavagem na pele, e um perfume de óleo fino desprendia-se dos seus cabelos, [...] cortados com esmero, assentes em uma placa encurvada em traço firme de pente, pelo lado direito sobre a testa” (DUQUE, 1973, p. 41). E continua:

Como sempre, em todo ele havia um esmero, um asseio irrepreensível. O peitilho da sua camisa brilhava, escudando-lhe o tronco; as pontas agudas do alto colarinho caíam sobre o laço firme da linda seda creme, estriada de azul ciânico e vermelhão duma gravata; um olho de ouro fosco luzia discreto e modesto no branco de seu punho, e no seu rosto sanguíneo, na correção de seu bigode loiro, nos seus cabelos muito cuidados a escova, aparecia um imenso regozijo de espírito venturoso. (DUQUE, 1973, p. 85)

A descrição do personagem de Gonzaga Duque delineia um trajar parecido com a vestimenta sustentada por Rodolfo Amoedo em alguns de seus autorretratos, como o colarinho e a gravata envolta no pescoço e ainda o cabelo bem penteado e rente a cabeça. Mais ainda, a indumentária apresenta dignidade a Melo Castro, pois o cuidado com a aparência atesta sua integridade e respeitabilidade na sociedade.

Com efeito, Lima Barreto em seu livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* não foge à regra de escritor detalhista ao narrar a vestimenta de seu principal personagem. É Augusto Machado, o narrador, quem revelar o traje do velho funcionário público Gonzaga de Sá:

Gonzaga de Sá trajava rigorosamente de preto, conforme seu hábito, mas, em vez de paletó-saco, trazia a grave sobrecasaca. Era a primeira vez que eu o via com esse traje, tão querido dos doutores e comendadores; e o meu despretenso amigo aparecia-me, assim, com a respeitabilidade precoce de um jovem ministro. (LIMA BARRETO, 1997, p. 64).

¹³¹ DUQUE, 1973. p. 41.

¹³² Em *Scènes de la vie de Bohème*, o autor Henry Murger apresenta os artistas Schaunard, Marcel, Rodolphe e Colline buscando sobreviverem por meio de seus trabalhos em Paris, em meados do século XIX. Os artistas, de recursos escassos e de pouca disposição, tentam se inserir nos meios sociais mais afamados em busca de mais trabalho e dinheiro, a tarefa é difícil, mas eles não desprezam nenhuma oportunidade, na realidade eles criam o momento oportuno. Entre algumas situações está o uso de todas as estratégias possíveis para conseguir estar adequadamente vestido num evento constituído por pessoas de classe social economicamente elevada. MURGER, Henry. *Scène de la vie de Bohème*. Paris: Edition e Librairie Henri Beziat. 1937. p. 46.

A vestimenta utilizada por Gonzaga de Sá era determinada para ocasiões específicas, mas o relato deixa evidente ser o paletó-saco seu vestuário habitual, especificamente em tons escuros. Novamente a descrição apresenta semelhanças com o traje de Amoedo em seu autorretrato, a saber o paletó (fig. 10, 35 e 36).

No mesmo livro, o escritor ainda aponta para a diferença na indumentária entre alguns grupos sociais. E novamente o narrador esclarece “além desses, há operários em passeio, com as suas roupas amarfanhadas pela longa estadia nos baús. Há caixeiros com roupas eternamente novas e grandes pés violentamente calçados...” (LIMA BARRETO, 1997, p. 83).

As diferenças sociais são percebidas por meio da vestimenta, e nas filmagens de Charles Chaplin vê-se roupas semelhantes às apontadas nos autorretratos e pelos romancistas, em que alguns personagens masculinos vestem peças alinhadas e estruturadas, como paletó, gravata, camisa branca e outras. Entretanto, alguns filmes como o *The idle class*, de 1921¹³³, mostra o personagem principal, de vida instável, circulando nos centros sociais em desacordo com todos os outros personagens e lugares, sua distinção é marcada pela roupa, pois o protagonista tem os sapatos grandes, o traje amassado, desgastado e sujo transmitindo a ideia de incoerência com os locais e pessoas. Assim, fica visível ao espectador que o personagem não pertence ao grupo social em que transita.

Ademais, Rodolfo Amoedo aparece em fotografias de impressos da época com vestimentas semelhantes às dos autorretratos (fig. 17 e 38). Cabe ressaltar também que o pintor demonstrou interesse pela moda ao desenhar alguns trajes para o figurino de uma peça teatral nos anos 1890¹³⁴. Nesse sentido, é inconteste estarem as autorrepresentações firmando a imagem do pintor como uma pessoa respeitável na sociedade. Como profissional de pintura e professor da ENBA, sua posição social, em alguns momentos, exigia um traje formal, principalmente para eventos e encontros, fosse com amigos ou colegas de trabalho.

Contudo, não é possível afirmar que a vestimenta formal era um estilo utilizado pelo pintor em seu cotidiano. Apesar de ele se mostrar trajado com camisa branca, gravata, paletó, enfim, com alguma formalidade em duas fotografias (fig. 4 e 5), posando numa ação de pintar, a veste parece incoerente com o ato do artista, especialmente considerando que num retrato ou autorretrato, assim como na fotografia, “os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas [...]” (BRUKE, 2004, p. 32).

¹³³ CHAPLIN, Charles Spencer. *The idle class*. EUA: First National Picture. 1921. 31min.

¹³⁴ *Gazeta de Notícias*. Ano XVI. n. 205. 24 jul. 1890. p. 5.

Em seu ateliê, em 1908, Amoedo recebe repórteres da *Gazeta de Notícias* e os jornalistas vagueiam sobre as técnicas e pensamentos do “mestre”, notando o comportamento e vestuário do pintor: “[...] Amoedo, o mestre admirável da *Partida de Jacob* e da *Mulher nua*, de jaquetão de brim e bengala na mão, fuma um cigarro passeando pelo ateliê” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1908, p. 1).

O estilo informal e leve no uso do jaquetão de brim por Amoedo coaduna com o modo de vestir-se aparente na sobreposição apresentada no *autorretrato* pertencente ao MMP (fig. 2). Nesse quadro, ele se exhibe com simplicidade na vestimenta, tendo uma camisa em tecido leve e distante do pescoço, e sobre a peça um casaco pouco espesso. Ainda é possível conferir o cristalino das lentes de óculos e suas hastes aparentes por um traçado quase invisível.

Não obstante o requinte, o *autorretrato* pertencente ao Museu Histórico Nacional (fig. 34) mostra Amoedo de modo diferente, haja vista seu casaco ser menos rígido, com um botão grande, demonstrando menos formalidade. Soma-se a isso a boina, acessório usual no início do século XX, especialmente por ser utilizado para passeios em parques, um pedalar de bicicletas e ocasiões de lazer¹³⁵. Esse autorretrato foi doado ao MHN por Adelaide Amoedo, viúva do pintor, em 1964¹³⁶. A tela contém as iniciais dele juntamente com as letras “MCM”, o que poderia ser uma referência ao ano em número romano, ou seja, 1900. Nessa data, o periódico *A Notícia* informa sobre o pintor ter exposta na EGBA ter o pintor exposto um *autorretrato*, um *retrato* e *Saída de Baile*¹³⁷. Todavia, não há imagens do autorretrato no jornal *A Notícia*, impossibilitando a confirmação sobre ser o mesmo quadro do Museu Histórico Nacional.

É possível conferir uma maior produção de autorretratos de Amoedo em algumas páginas de leilão, em jornais e em catálogos, como no livro *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*¹³⁸, constando uma tela exposta em 1900, uma em 1921 e outra em 1930. Nessa última mostra, o jornalista Arnaldo Monteiro pontua “o grande mestre tem um autorretrato, em aquarela, muito feliz e espontâneo” (BEIRA-MAR, 1930, p. 8), e no *Correio da manhã* lê-se: “O mestre Rodolfo Amoedo surge na sala H com o seu autorretrato em aquarela, de técnica segura e simples” (CORREIO DA MANHÃ, 1930, p. 22).

Além disso, o Museu Nacional de Belas Artes, em 1957, lançou uma *exposição comemorativa do centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo* e um catálogo composto de

¹³⁵ BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

¹³⁶ Informações disponível em: <<http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-9/>>. Acesso em 25 jun. 2020.

¹³⁷ *A notícia*. Ano VII. n. 204. 31 ago./01 set. 1900. p. 1.

¹³⁸ LEVY, 2003. p. 129, 555 e 884.

uma listagem de obras, sem imagens. O levantamento é exibido a partir da localização dessas telas, datas ou presenças em exposições. Assim, no tocante às telas participantes dos salões nacionais de belas artes estão os autorretratos de 1900, de 1921, de 1922 e de 1930, apenas o quadro de 1922 não aparece nos registros de Levy¹³⁹.

Em seguida, na classificação de telas pertencentes ao patrimônio do Museu Nacional de Belas Artes, sem datação, estão um *autorretrato* ainda moço e um *autorretrato* em afresco¹⁴⁰. Já sobre a propriedade de colecionadores particulares estão um *autorretrato* de óleo sobre cartão, sem data, de Adelaide Moraes Amoedo, viúva do artista, e um *autorretrato* a lápis pertencente à coleção de Silvio Prado Pastana.

No catálogo da *Primeira Exposição de Autorretratos*¹⁴¹ são identificados dois autorretratos de Amoedo da coleção de Carlos Benjamim da Silva Araújo, um deles com imagem (fig. 10) e o outro sem qualquer informação. Além disso, no catálogo de leilão de Djalma Hermes da Fonseca, de 1941, consta um autorretrato de Rodolfo em crayon, com dimensões 42 por 27 centímetros, reproduzido no livro de Laudelino Freire *Um século de pintura*¹⁴².

Com informações parecidas, mas inconclusivas, o *Jornal do Comércio* de 1961 publicou numa página de leilão uma listagem de obras, entre elas um *autorretrato* de Rodolfo Amoedo aos 57 anos de 1914¹⁴³. Ainda na mesma página, outro autorretrato de Amoedo é ofertado sendo a lápis, tendo o pintor 27 anos. Outros nomes de artistas aparecem na lista, dentre eles Henrique Bernardelli com um autorretrato em trajes típicos¹⁴⁴.

¹³⁹ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Exposição Rodolfo Amoedo: comemorativa do centenário do seu nascimento*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. dez. 1957. p. 21 e 23.

¹⁴⁰ Um autorretrato de Amoedo, em afresco, com dimensões 56,4 x 45 cm, sem assinatura e doado por Adelaide Amoedo encontra-se no banco de dados Donato da Biblioteca do MNBA, contudo não há imagens da obra.

¹⁴¹ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Primeira Exposição de Autorretratos*. Catálogo. Rio de Janeiro. fev. 1944. Biblioteca do MNBA.

¹⁴² HERMES, Djalma da Fonseca. *Catálogo: leilão da mais preciosa coleção de objetos históricos e de arte*. Rio de Janeiro. Jul. 1941.

¹⁴³ O jornal expõe informações apresentadas em catálogo de obras de arte, assim, a nota sobre cada obra é curta e direta, sem explicações; e sobre o autorretrato de Amoedo a classificação é: 151-1 “RODOLFO AMOEDO – autorretrato aos 57 anos (1914), constou da exposição livre século de pintura de Laudelino Freire” *Jornal do Comércio*. ano. 134. n. 274. 27 ago. 1961. p. 23.

¹⁴⁴ Na Ilustração Brasileira uma reportagem sobre o Salão Ilustração Brasileira, ocorrido no MNBA, apresenta algumas imagens de obras expostas na mostra, entre elas há um quadro intitulado *cangaceiro* de Henrique Bernardelli. Na imagem o homem é apresentado em três quartos, tipicamente vestido, a posição da mão do modelo, os óculos e uma ferramenta em diagonal lembram o autorretrato de 1933. Numa entrevista no Correio da Manhã Henrique menciona ter realizado um retrato de Lampião com sua imagem, a técnica era utilizada pelo artista quando lhe faltava modelo

Os dois pintores, coetâneos e colegas de profissão apresentavam comportamentos diferentes em relação às escolhas para se autorretratar. Dessa maneira, Henrique Bernardelli investiu em alguns autorretratos estabelecendo sua condição de pintor profissional, fosse por meio da representação de instrumentos de trabalho ou algum acessório, como o avental. Além disso, a denominação *autorretrato*, em alguns quadros, fortalece a ideia de uma tentativa empreendida por ele de ser reconhecido como artista.

Rodolfo Amoedo, por sua vez, mostrou-se como homem elegante. Em alguns autorretratos seus trajes são requintados, sua postura é de muita confiança em si e sua imagem é de uma pessoa de sucesso, poderia ser a de um intelectual. Assim, sua profissão não é aludida nem mesmo pela nomeação *autorretrato* no quadro. Além disso, em seus quadros esse pintor oculta as mãos, membros que dominam a parte técnica do trabalho de pintor, e sua representação pode estar relacionada à prática de um ofício. Essa situação fortalece a ideia de Amoedo não investir em sua imagem como pintor.

Contrário a isso, Henrique Bernardelli se autorretrata tanto como artista, com suas ferramentas de trabalho e a presença da sua mão, quanto como uma pessoa comum. Há obras, no entanto, que, mesmo sem indícios pictóricos de sua profissão, a denominação *autorretrato* é firmada.

Para além desse contraste entre ambos, há afinidades entre as telas desses autores, por exemplo as posições normalmente convencionais, em perfil, frontal ou três quartos, além de apresentarem o modelo entre o tronco superior e a cabeça, aumentando a visão imagética sobre o representado e dando destaque ao olhar, condição propícia para outras perspectivas de interpretação sobre a tela¹⁴⁵. Mesmo assim, Henrique experimentou, mais que Amoedo, das poses nas obras apresentadas nesse estudo, pois é possível conferir autorretratos em perfil, frontal e três quartos de Bernardelli, ao passo que Rodolfo apresenta-se, normalmente, na posição três quartos.

Isto posto, Henrique parece ter produzido seus autorretratos, em alguma medida, para circular entre amigos e clientes, haja vista algumas dedicatórias, denominações de autorretrato e presença dessas obras em exposições organizadas por ele, não limitando-as ao seu ambiente familiar. Não se pode inferir o mesmo sobre Amoedo, afinal suas autorrepresentações comumente assemelham-se a retratos, pois não há alusão a seu ofício e curiosamente suas obras

para posar. Ver: *Ilustração Brasileira*. ano XXV. n. 145. maio 1947. p. 8 e 9. E: *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

¹⁴⁵ CALABRESE, 2006. p. 134.

parecem ter circulado depois de sua morte¹⁴⁶. É o caso daquelas em coleção particular, sobre as quais não se sabe como foram adquiridas, mas que surgem nos catálogos e jornais depois da morte do pintor, como é o caso dos autorretratos de propriedade de Silvio Pastana e Carlos B. S. Araújo. É possível verificar autorretratos doados pelo pintor em vida, como é o caso do autorretrato pertencente ao MMP e um autorretrato doado ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1939. Dessa maneira, seus autorretratos, durante a vida, pareciam restritos a um ambiente íntimo do artista.

Em síntese, os artistas optaram por se autorretratar focalizando um sucesso social ou artístico¹⁴⁷. Nesse sentido, Amoedo se expõe com autoconfiança, como se não tivesse dúvidas de quem era, a honra e a dignidade marcadas em algumas imagens parecem ser atitudes valorizadas pelo artista no empreendimento de como quer ser visto. No tocante a Henrique, o pintor diversifica seus autorretratos e é notável a intenção de apresentar seu sucesso artístico, um homem dedicado ao seu ofício. Mesmo quando não há na composição elementos indicadores de sua profissão, ele elege uma representação de si amigável, de fisionomia atenta, comumente na mesma altura do olhar do observador e com vestimentas mais casuais.

Desse modo, ambos os artistas têm em cada autorretrato uma suspensão do tempo, é o artista aqui e agora¹⁴⁸ com seus materiais e suas ideias imbuídas da noção de autoconhecimento, tanto físico como psíquico. Como lembra Sturgis ao citar Henri Fantin Latour sobre a autorrepresentação, “o modelo está sempre preparado e oferece todo o tipo de vantagens; é metucioso, submisso e conhecemo-lo antes de iniciar a pintura.” (STURGIS, 2002, p. 148)

¹⁴⁶ A pesquisa encontrou um maior número de autorretratos de Rodolfo Amoedo no MNBA, sendo quatro obras doadas por Adelaide Amoedo em 1941, depois da morte do pintor. Além desses quadros, a tela no Museu Histórico Nacional foi doada pela viúva.

¹⁴⁷ STURGIS, 2002. p.148 e 149.

¹⁴⁸ BONAFoux, Pascal. *Rembrandt by Rembrandt: the self-portraits*. New York: Abrams. 2019. p. 7.

2.2 Uma representação do eu por outro: retratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo por outros artistas.

No autorretrato, artista e modelo são um só. Nesse gênero o autoconhecimento do pintor é solicitado, porém esse conhecer a si mesmo não provém unicamente do *eu*. Na verdade, na maior parte da vida, o homem não consegue se ver fisicamente por inteiro, seus olhos alcançam no máximo a ponta de seu nariz, sendo impossível visualizar seu próprio rosto e corpo por completo. Assim, sua aparência física lhe é apreendida apenas por um reflexo, causando, muitas vezes, uma surpresa e estranhamento, como se fosse desconhecido de si mesmo¹⁴⁹.

Por conseguinte, esse corpo humano pode ser visto em completude por um outro, e a visão exterior e completa, sobretudo física, ajuda a constituir a percepção do homem sobre si próprio e não se pode negar que o *eu* está, ainda, nos outros. Nesse sentido, o retrato é, entre outras coisas, uma manifestação da percepção do pintor sobre alguém, é o ponto de vista e a imaginação do retratista sobre seu modelo¹⁵⁰.

Pensando nisso, alguns artistas contemporâneos a Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo exibiram suas percepções sobre os pintores em retratos e, de modo semelhante, os professores retrataram alguns amigos e colegas. Nesse sentido, um retrato de artista pode evidenciar uma fraternidade entre eles, especialmente quando o modelo retribuía a homenagem com um retrato daquele que o retratou. Dessa maneira, interessa compreender como os retratistas expuseram suas visões sobre Amoedo e Henrique, em que medida há convergência entre elas, e mesmo se dialogam com o modo dos pintores se representarem. Interessa, ainda, entender quais as escolhas assumidas pelos professores na feitura dos retratos de seus colegas.

A amizade ou afinidade entre artistas poderia ocorrer por diversas vias, mas, por vezes, se dava pelo ensino da arte, como entre alunos e professores, ou mesmo por interesses semelhantes, como pintura, escultura, literatura, teatro, música. Além dessas aproximações,

¹⁴⁹ CLAIR, Jean. *Autoportrait au visage absent: écrits sur l'art, 1981-2007*. [Paris]: Gallimard, 2008. p. 409.

¹⁵⁰ Cabe notar a existência, em muitos casos, de uma negociação entre modelo e retratista em torno da feitura da obra, havendo algumas determinações discutidas entre ambos sobre como a representação da figura no retrato deve ser. Cambiando entre as possibilidades estratégicas e convencionais do retrato seguidas pelo pintor e as exigências do modelo sobre sua imagem a ser exibida. Ver: MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira. (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 18.

havia a feição inata dos parentes com preferências análogas, caso dos irmãos nascidos numa família de artistas, Henrique e Rodolfo Bernardelli¹⁵¹.

Pintor e escultor, estes eram companheiros de vida, moraram juntos na Itália e dividiram uma casa/ateliê no Rio de Janeiro e viveram solteiros¹⁵². Dedicados ao ofício, fizeram retratos um do outro, um deles o retrato de *Henrique Bernardelli* de 1927 esculpido por seu irmão (fig. 41). Nele o pintor é mostrado com sua boina e uma cravat volumosa, seu sinal, no lado esquerdo da face, se destaca num rosto sério e erguido. A imagem da escultura aparece no *Beira-mar* de 1929¹⁵³ em homenagem a Henrique por seu aniversário.

Henrique Bernardelli representou seu irmão em pelo menos três telas¹⁵⁴, numa (fig. 42) o escultor aparece encarando o observador enquanto segura uma ferramenta de trabalho e ao fundo a imagem de uma escultura se contrapõe a ele. Na outra (fig. 43), Rodolfo é exibido com trajes confortáveis, de aparência leve e botões aparentes, bem como um gorro claro no alto da cabeça, tem os braços cruzados na altura do peito e segura na mão direita um cigarro e na outra um modelador (fig. 42). Seu olhar foge da visão do espectador e o artista parece distante em seus pensamentos.

Por fim, Rodolfo é apresentado (fig. 44) numa pose austera e com trajes elegantes, seu olhar é direcionado ao observador e seu corpo está em três quartos, sem mostrar mais que uma pequena parte de seus ombros. Assim, os retratos mostram o escultor em situações distintas, especialmente porque em um é evidente sua exposição como escultor (fig. 42), enquanto no outro a imagem não é incisiva sobre sua profissão, embora haja a insinuação por meio do modelador (fig. 43), e na última (fig. 44) é um homem requintado, sem qualquer alusão ao seu ofício.

¹⁵¹ O pai dos artistas, Oscar Bernardelli era violinista, a mãe Celestina Thierry era bailarina, o irmão mais jovem, Félix Bernardelli, era músico e pintor e a irmã Fanny, não há muitas informações sobre ela, pois viveu distante da família, ver: DAZZI, 2006. p. 50.

¹⁵² Os artistas não casaram e não tiveram filhos, tendo ambos vivido juntos até a morte de Rodolfo Bernardelli, em 1931, após cinco anos, em 1936, faleceu Henrique Bernardelli. Lima Barreto, escritor contemporâneo ao escultor e ao pintor, não casou e não teve descendentes e sobre essa opção escreveu ser o casamento um entrave para quem tinha “ambição de glória”, requerendo tanto preocupações cotidianas como exigências financeiras. LIMA BARRETO, 2017. p. 67.

¹⁵³ *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme*. ano VII. n. 176. 21 jul. 1929. p. 10.

¹⁵⁴ Henrique Bernardelli fez retratos de seu pai Oscar e de seu irmão Félix. Um *Retrato de Oscar Bernardelli*. 1930. Óleo s/t. 43 x 43 cm, encontra-se no MNBA, disponível no banco de dados Donato da biblioteca do museu; um retrato a óleo de Félix é mostrado no catálogo *Galeria irmãos Bernardelli* de 1959. Ver: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Galeria irmãos Bernardelli*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1959. p. 46.



FIGURA 41 - BERNARDELLI, Rodolfo. *Henrique Bernardelli*. 1927. Bronze fundido. 51 x 42 x 27 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.



FIGURA 42 - Bernardelli Henrique. *Retrato do escultor Rodolfo Bernardelli*. s/d¹⁵⁵. Óleo sobre tela. 103,5 x 53 cm. MNBA; doada em 1957 pelos herdeiros de Ubirajara Azeredo Coutinho. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 43 - BERNARDELLI, Henrique. *Retrato de Rodolfo Bernardelli*. c.1926. Óleo s/ tela. 60 x 71 cm. Coleção de Jorge Roberto Silveira, atualmente aos cuidados de Cláudio Valério Teixeira¹⁵⁶. Fotografia: Cláudio Valério Teixeira.



FIGURA 44 - BERNARDELLI, Henrique. *Retrato do escultor Rodolfo Bernardelli*. s/d. Óleo s/ tela colada em cartão. 23 x 17 cm. MNBA; doada em 1957 pelos herdeiros de Ubirajara de Azeredo Coutinho. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA

¹⁵⁵ A obra, sem data conhecida, aparece numa fotografia do livro *Inquietação das Abelhas* de 1927, no capítulo *Irmãos Bernardelli*. Na imagem (figura - 48), Henrique Bernardelli posa em frente à sua tela *Retirada do Cabo de São Roque*, em seu ateliê e o *retrato do escultor Rodolfo Bernardelli* está fixado na parede, na extremidade esquerda da fotografia.

¹⁵⁶ O contato com o Cláudio Valério Teixeira ocorreu por intermédio de João Victor R. Brancatto, após informações fornecidas pelo pesquisador sobre a localização do retrato.

Henrique amplia o enquadramento de Rodolfo em duas telas (fig. 42 e 43) e opta por exibir quase todo o tronco do escultor. Nessa visão aumentada da cena, inclui algumas peças capazes de particularizar o retratado, apresentando algo sobre sua vida especialmente pelos objetos sustentados nas mãos e outros alocados ao seu redor. A situação se modifica completamente no quadro seguinte (fig. 44), pois o artista é mostrado num fundo vazio e o foco da composição são seus traços faciais.

Na capa do jornal *Beira-mar* de 1928 encontra-se um *Retrato de Rodolfo Bernardelli* executado por Henrique (fig. 43). Essa obra foi exibida na EGBA de 1928, como comprova o periódico (fig. 19) e, em 1926, confere-se no *Vida Doméstica* Henrique posando com o mesmo retrato de seu irmão (fig. 3), na legenda a informação indica que o pintor está concluindo a obra¹⁵⁷. O quadro parece ter sido escolhido por Henrique para participar de algumas exposições depois do falecimento do irmão, como é o caso da Exposição da Associação dos Artistas Brasileiros de 1935, numa mostra exclusiva de retratos¹⁵⁸.

Em 1910, a *Gazeta de Notícias*, numa visita ao ateliê dos irmãos Bernardelli, narra ter encontrado o escultor posando: “Henrique está pintando um quadrinho de dois palmos. É o retrato de Rodolfo, o ilustre e grande escultor. Rodolfo posa e conversa [...]. Mas, o curioso é que enquanto Rodolfo posa, administra, recebe, dá conselhos a um mundo de gente que o vem procurar” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1910, p. 5). A descrição apresenta uma situação em que parece não haver dificuldade para o modelo posar nem para o irmão pintá-lo, razão que pode se dar por ambos terem vivido juntos e conhecido um ao outro muito bem, o que possibilitou maiores estratégias para fazerem retratos um do outro.

Além de seu irmão, Henrique Bernardelli foi homenageado por Sara Villela de Figueiredo. Ela foi aluna do professor de pintura e ambos fizeram retratos um do outro. Na guia de remessas de obras da pintora para o salão de 1926 consta uma tela intitulada *Professor Henrique Bernardelli* (fig. 46). Também, no jornal *Beira-mar* verifica-se a imagem do quadro (fig. 45) numa página dedicada à exposição daquele ano¹⁵⁹.

¹⁵⁷ O mesmo retrato de Rodolfo Bernardelli, juntamente com sua obra *Santo Estevão* aparece no periódico *Fon-fon* de 1931. Na imagem Henrique Bernardelli está elegantemente vestido e rodeado de pessoas, na ocasião passavam algumas semanas da morte de Rodolfo, o encontro tratava-se do Terceiro Salão dos Artistas Brasileiros. *Fon-fon*: semanário alegre, político, crítico e espusante. ano XXV. n. 26. 27 jun. 1931. p. 36.

¹⁵⁸ *A Noite*: suplemento – secção de rotogravura: A Noite Ilustrada. n. 291. maio 1935. p. 10.

¹⁵⁹ *Beira-mar: Copacabana, Leme, Ipanema*. ano IV. n. 91. 5. set. 1926. p. 1.

A obra, assinada e datada no canto inferior esquerdo, apresenta o professor sentado numa escada para pintura e escultura, a perna esquerda apoiada no degrau abaixo enquanto a outra está firme no chão, a mão esquerda sustentando uma paleta com tinta, dois pincéis e um pequeno tecido utilizado para corrigir detalhes no momento de pintura e a direita apoiada num bastão¹⁶⁰.

Sarah Villela apresenta seu professor com um sobretudo alongado, uma camisa branca e um lenço envolto ao pescoço, em tom contrastante, tem a calça e sapatos escuros. Seu olhar é dúbio, parece ora encarar o observador, ora estar pensativo atrás dos óculos, e tem a cobrir-lhe a calva uma boina da mesma cor da camisa. Ao fundo, do lado direito de Henrique, está uma obra dele que parece ser parte da *Retirada do Cabo de São Roque* (fig. 47, 47a e 47b), algumas semelhanças indicam a possibilidade.



FIGURA 45 - FIGUEIREDO, Sarah Villela. *Henrique Bernardelli*. 1926. Óleo sobre tela. 150 x 100 cm. Acervo do Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Fotografia: João V. R. Brancatto.

¹⁶⁰ Alguns artistas utilizavam uma ferramenta semelhante a um bastão, conhecido por alguns como tento, para mensurar os tamanhos das figuras na composição e sustentar a mão na ocasião de fazer detalhes, inclusive é possível verificar o mesmo instrumento em alguns autorretratos como o *Autorretrato* de Francesco Hayez, de 1862, e *Jovem pintando em seu ateliê*, de Rembrandt, ou ainda em *O ateliê de pintor*, de Jan Vermeer. Ver: HAYEZ, Francesco. *Autorretrato*. 1862. Óleo s/t. 125,5 x 101,5 cm. Galleria degli Uffizi. E: REMBRANDT, Van Rijn. *Jovem pintando em seu ateliê*. c. 1628. Óleo s/m. 25,1 x 31,9 cm. Museu of Fine Arts, Boston (fig.67). Ainda: VERMEER, jan. *O ateliê de pintor*. c.1665-1666. Óleo sobre tela. 96,5 x 115,7 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

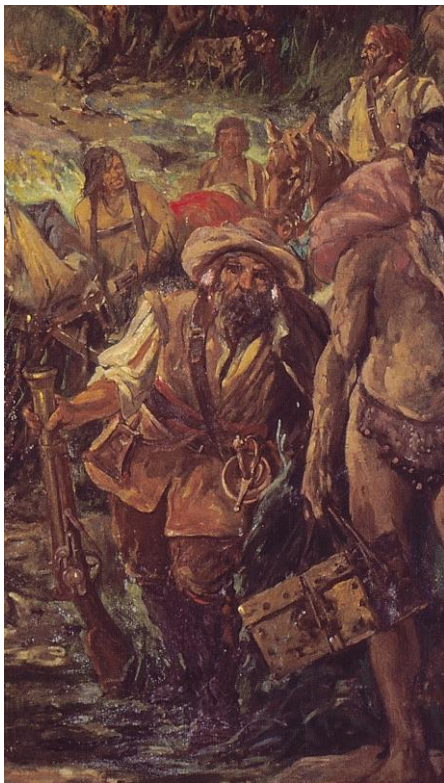


Figura 47a: Detalhe do quadro *Retirada do Cabo de São Roque*.



Figura 47b: Detalhe do retrato de Henrique Bernardelli (fig. 45), atrás do artista vê-se o quadro *Retirada do Cabo de São Roque*.



FIGURA 48 - Henrique Bernardelli posando em frente à sua tela *Retirada do Cabo de São Roque*, em seu ateliê. Reprodução do livro *A inquietação das abelhas*, 1927, cap. Irmãos Bernardelli.

Nota-se no retrato de Sarah (fig. 47b), ao fundo, na altura da cabeça de Henrique Bernardelli, um homem sobre um cavalo, e abaixo do animal um outro homem com a parte superior do corpo coberta pelo braço do artista, a disposição dessas figuras forma uma diagonal. Na altura do encontro entre o cavalo e o homem a pé estão um borão vermelho e uma pessoa em transversal. A cena é similar à representada no quadro *Retirada do Cabo de São Roque* (fig.

47a), contudo, nota-se modificações na representação de Sarah, como um chapéu com abas grandes na cabeça do homem a cavalo, ao invés do lenço amarrado, e o outro homem não tem uma bolsa na lateral da cintura, mas uma ferramenta retangular na frente de seu colo.

O quadro *Retirada do Cabo de São Roque* (fig. 47) foi uma das encomendas feita por Afonso d'Escragnolle Taunay à Henrique Bernardelli sobre o tema Bandeirantes para figurar no Museu Paulista nas comemorações do Centenário da Independência, em 1922¹⁶¹. Assim, houve modificações na tela, como é possível conferir numa reprodução do livro *A inquietação das abelhas*, de 1927¹⁶² (fig. 48). Nessa imagem, vê-se acima da cabeça de Henrique o homem a cavalo, com chapéu de abas extensas, semelhante à tela de Sarah Villela (fig. 47b).

Sendo aluna de Henrique, a artista frequentava a casa/ateliê dos irmãos Bernardelli para estudos e execuções de suas telas¹⁶³, possibilitando algum conhecimento sobre as obras do pintor feitas ou ainda em fase de realização.

Como se vê, a aluna de Henrique Bernardelli o retratou numa expansão de cena (fig. 45), pois além de ver o artista por completo, ela o apresenta numa possível pausa de trabalho, provavelmente um momento de descanso na execução do quadro atrás dele. A sugestão de atividade pictórica, juntamente com os objetos na cena como a escada e o quadro no chão, indica um ambiente de ateliê.

De outro modo, ao retratar Sarah Villela, Henrique não desconsiderou apresentar a pintora de corpo inteiro, mas num espaço sem objetos, focando na imagem de Sarah, sem qualquer relação com seu ofício (fig. 49). Na tela, a artista é mostrada de pé, num movimento corpóreo posado, como se soubesse do flagrante de sua imagem. Isso porque ela tem o braço direito delicadamente atravessado sobre seu colo, e na mão, de maneira despretensiosa, segura uma bolsa vermelha, seu punho parece interligar-se com a outra mão apoiada na cintura. Enquanto isso, o pé esquerdo sustenta seu corpo e o outro está engenhosamente encostado no chão, ela fita o observador e apresenta um sorriso discreto. Seu corpo parece envolto por um manto, principalmente pela posição reta do tecido acima dos seios, com parte da vestimenta caindo sobre seu ombro e braço direito, destacando-se, ainda, as franjas na parte inferior do tecido e

¹⁶¹ CHRISTO, 2002. p. 309.

¹⁶² COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro. Pimenta de Melo e Cia. 1927.

¹⁶³ No *O Jornal* um texto sobre Sarah Villela informa que a pintora utilizava os espaços de estudos para realizar suas obras, até ter o seu próprio ateliê. O jornalista ainda apresenta um perfil da artista, que dedicou seus trabalhos aos retratos, gênero não muito comum entre as mulheres, e elogia seu conhecimento sobre o emprego do claro – escuro, bem como sua aplicação aos detalhes da figura a representar. Ver: *O Jornal*. ano X. n. 2.986. 22 ago. 1928. p. 3.

em sua mão direita. Uma leve tira caindo de seu braço esquerdo sugere uma alça de vestido solta do ombro e possibilita pensar nesse traje usado sob um xale.

Em fins do século XIX e início do XX, a mantilha ou xale foi uma vestimenta comum entre as sevilhanas e apareceu em algumas obras desse período, tanto em pintura como em romances. Gonzalo Bilbao Martínez, nascido em Sevilha, em 1860, foi um pintor espanhol a representar o tema. É possível verificar em sua tela *Uma garota com um xale*, de aproximadamente 1910¹⁶⁴, uma moça com o manto envolto ao corpo e uma flor na lateral do cabelo preso, características semelhantes à *Mantón de manilla*, de Henrique Bernardelli. Escritores como Dostoiévski e Machado de Assis descreveram a vestimenta como indicadora da presença feminina, em ambos o manto pertence a uma mulher sedutora, o escritor brasileiro a apresenta como uma mulher estrangeira, uma espanhola exuberante, o russo indica uma mulher que tem dois homens a duelarem por seu amor, sendo eles pai e filho.¹⁶⁵

A indumentária coaduna com a possibilidade de a obra não ser um retrato. A suspeita ocorre porque em 1928 Henrique Bernardelli expôs, entre outras obras (fig. 18), 21 retratos de suas alunas, apresentando ainda *Mantón de manilla*. E de acordo com Frederico Barata numa reportagem sobre a XXXV Exposição Geral de Belas Artes no periódico *O Jornal*, “Mantón de manila é um belo quadro e, em verdade, um ótimo retrato da senhora Sarah Villela de Figueiredo”. (O JORNAL, 1928, p. 3)

¹⁶⁴ MARTÍNEZ, Gonzalo Bilbao. *Uma garota com um xale*. c. 1910. Óleo sobre tela. 100 x 45 cm. Coleção Thyssen-Bornemisza. Disponível em: <<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/una-muchacha-con-manton>>. Acesso em 10 jul. 2020.

¹⁶⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução Natália Nines e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 158. E: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Esaú e Jacó. In: *Todos os romances e contos consagrados*: vol.3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 84.



FIGURA 49 - BERNARDELLI, Henrique. *Retrato da pintora Sara Vilela de Figueiredo*. 1928. Óleo sobre tela. 190 x 79 cm. Transferida da ENBA em 1937 ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



Figura 49a: Imagem ampliada de Mantón de manilla, capa do *Beira-mar* de 1928 (fig. 19). Fotografia: Naiany de Araújo, Biblioteca Nacional.

O escritor reconhece a imagem da pintora no quadro, mas o “em verdade” revela uma identificação particular e implícita sobre a obra ser um retrato, possível apenas para quem conhecia Sarah Villela, pois o título nada revela sobre isso. Por sua vez, Celso Kelly ao falar sobre a exposição na matéria *O Salão de Belas Artes*, do jornal *A Manhã*, explicita:

D. Sarah Villela de Figueiredo é uma das alunas mais distinguidas do professor Bernardelli. Daí a razão, muito justa, de lhe ter o mestre feito um retrato maior, corpo inteiro, exposto no alto da parede, centralizando as demais produções do velho professor. Há quem visse, na expressão de D. Sarah, um riso contido de ironia e superioridade pela circunstância das posições...(A MANHÃ, 1928, p. 3)

O jornalista confirma estar a artista representada de corpo inteiro numa tela maior que os retratos das outras alunas. De fato, a guia de remessas para o salão de 1928 (fig.18), enviada por Henrique, apresenta os 21 retratos em dimensões pequenas, 46 x 46 cm, certificando a informação de Frederico Barata sobre Sarah estar representada em quadro maior, como o *Mantón de manilla*, com proporções 200 x 78 cm. Todavia, o tamanho da tela apresenta uma diferença em comparação ao quadro pertencente ao MNBA com título *Retrato da pintora Sarah*

Villela de Figueiredo (fig. 49), de 190 x 79 cm, sendo que essa dimensão não é coerente com nenhuma tela apresentada na guia de remessas de 1928.

No catálogo *Galeria Irmãos Bernardelli*¹⁶⁶, de 1959, o Museu Nacional de Belas Artes expôs algumas obras dos artistas, dentre as quais estava um *Retrato de moça com chale preto espanhol* (Sara Villela), nomeação coerente com a descrição de *Mantón de manilla*. Além disso, no periódico *Beira-mar*¹⁶⁷ (fig. 19) pode-se verificar a imagem do quadro entre o *autorretrato* de Henrique e o *retrato de Rodolfo Bernardelli* (fig. 19a).

Na imagem ampliada do periódico (fig. 49a), a modelo é exibida similarmente à tela do MNBA, com a vestimenta atravessada num só ombro, as mesmas posições dos pés e das mãos, bem como o sapato de modelo parecido, contudo, no fundo superior do quadro há uma tonalidade mais clara, se comparada ao *retrato de Sarah Villela de Figueiredo*, mas a qualidade da reprodução impossibilita uma melhor visualização.

Ao considerar o título da obra como *Mantón de manilla* na EGBA de 1928 e não retrato de Sarah Villela, a tela parece se distanciar da ideia de retrato, especialmente porque a denominação foi aprovada pelo autor/artista da obra, considerando a guia de remessas. Como é sabido, o título de uma obra pode ter efeito na interpretação dela, e a mudança na nomeação pode indicar possibilidades antagônicas sobre ela. No entanto, a tela é reconhecida como retrato da pintora não apenas pelos contemporâneos dela, pois se firma nesse gênero mesmo depois da morte de Sara e de Henrique¹⁶⁸.

A ideia é complexa porque existe uma memória social imagética sobre quem foi a pintora Sarah Villela, por exemplo, com a imagem de seu autorretrato, exposto na EGBA de 1922, ou ainda numa reportagem sobre seu ateliê, com fotografias da pintora¹⁶⁹. Portanto, mesmo que a artista tivesse inspirado Henrique como modelo para um personagem, sua particularidade física é passível de reconhecimento pelo observador do quadro.

A situação manifesta a problemática em torno de uma definição de retrato, sobretudo porque numa tela pode haver retrato e não ser um retrato, assim como a presença de

¹⁶⁶ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Galeria irmãos Bernardelli*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1959. p. 39

¹⁶⁷ *Beira-mar*: Copacabana, Ipanema, Leme. Ano 6, n. 142. 30 set. 1928. p. 1.

¹⁶⁸ Caroline Alves discute uma questão parecida sobre um retrato de Nair de Teffé realizado por Georgina de Albuquerque e pertencente ao MMP. Ao longo de sua pesquisa ela descobriu que a obra tinha outra denominação atribuída pela pintora, sendo *Brasileira*, assim a pesquisadora vê-se diante da história autônoma da obra. Ver: ALVES, Caroline Farias. *Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque*. 2019. 207 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

¹⁶⁹ *Vida Doméstica*. n. 162. set 1931. p. 43. (sem número)

semelhanças não é fator exclusivo e definitivo para entender uma obra como retrato, pois o modelo, na maioria dos casos, transfigura-se em personagem, torna-se um outro, atendendo à necessidade da pintura e do pintor. Dessa maneira, ele empresta sua fisionomia, mas não é não é sua individualidade, as características de sua personalidade, seus gostos ou seu estatuto social o objetivo a ser pintado¹⁷⁰.

Como aluna de Henrique e frequentadora do ateliê dos Bernardelli, Sarah Villela não realizou retrato apenas do seu professor, ela fez ainda um retrato de Rodolfo Bernardelli pouco antes de seu falecimento em 1931¹⁷¹. Semelhantemente, alguns alunos de Rodolfo executaram retratos de Henrique, como é o caso do escultor Hidelgado Leão Veloso.

Na verdade, Leão Veloso esculpiu os dois irmãos juntos numa obra intitulada *Irmãos Bernardelli*, de 1952 (fig. 50), em homenagem ao centenário de nascimento de Rodolfo. A escultura apresenta Henrique num paletó de tecido leve, com um lenço finalizado num laço em seu pescoço, sua calva frontal é exposta e ele olha adiante, as mãos estão apoiadas no ombro esquerdo e no braço direito de seu irmão. Diferente dele, Rodolfo tem seus braços cruzados na metade de seu tronco e veste uma camisa com mangas dobradas na altura dos cotovelos, sua cabeleira parece mais farta que a do pintor, o bigode e a barba dão mais seriedade à sua imagem.

Outro aluno de Rodolfo Bernardelli a esculpir Henrique foi Amadeo Zani, na obra *Retrato de Henrique Bernardelli*, de 1932 (fig. 51). O artista é exibido trajando um casaco e um laço volumoso no pescoço, sua face com lábios serrados e olhos espremidos sugerem algum descontentamento¹⁷². Contrariando essa imagem, uma caricatura no periódico *Careta*, de 1912 (fig. 51), mostra Henrique de corpo inteiro e com um lenço grande no pescoço, segurando um pincel e uma paleta, com fisionomia acentuada pelo nariz longo e curvado, assim como por suas orelhas grandes e a calva desnuda.

Nos retratos de Henrique (fig. 41, 45, 50 e 51), seu olhar direcionado para o espectador causa intimidade, sobretudo porque o observador está implicitamente próximo do artista representado. Por outro lado, na tela de Sarah Villela (fig. 45), há um efeito contrário causado pela pose de Bernardelli, sentado, apoiando a mão num bastão e com a perna esquerda erguida no degrau da escada, atitude que dá ao retratado uma imagem de domínio de suas habilidades, sugerindo ao espectador distância entre ele e o retratado.

¹⁷⁰ STURGIS, 2004. p. 21.

¹⁷¹ *Vida Doméstica*. n. 162. set 1931. p. 43.

¹⁷² Rodolfo Bernardelli esculpiu um retrato de Amadeo Zani, em gesso, a obra pertence ao MNBA e teria sido doado por Henrique Bernardelli.

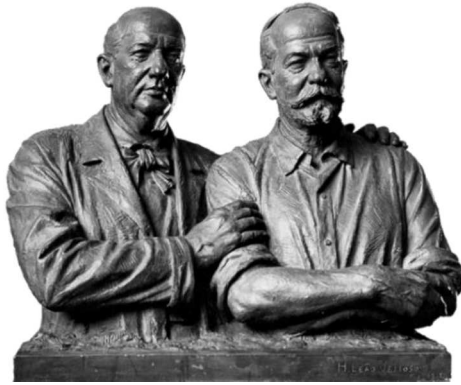


FIGURA 50 - VELLOSO, Hidalgardo Leão. *Irmãos Bernardelli*. 1952. Gesso patinado. 95 x 58 x 99 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.



FIGURA 51 - ZANI, Amadeo. *Retrato de Henrique Bernardelli*. 1932. Bronze fundido. 29 x 43 x 28. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.



FIGURA 52 - Caricatura de Henrique Bernardelli. Imagem: *Caretta*. ano V. n. 225. 21 set. 1912. p. 1.

De maneira diferente, a distância entre retratado e observador torna-se flagrante com a falta do olhar que em alguns casos verifica-se nos retratos em perfil, como na caricatura de Henrique (fig. 52). Nela o pintor sustenta seu pincel e paleta vestido com um sobretudo

alongado, ignorando a presença do espectador, pois sua atenção e ato estão voltados para seu trabalho.

Em aproximação ou distanciamento do observador, a imagem do retratado impõe-se, pois o modelo exibido numa pintura ou escultura está num tempo suspenso, foi o retratado em determinado momento e lugar e é como se o tempo estivesse parado na obra. Em sua criação a tela está no tempo da ação, no presente e o artista, na maioria das vezes, tem a intenção de prolongá-la para o futuro e a obra é constantemente presente nesse tempo longínquo adquirindo um passado. Desse modo, a obra que persiste por muitos séculos pertenceu aos seus contemporâneos um tempo ínfimo se comparado com suas expectativas temporais¹⁷³, sendo quase intangível pelos anos, vista por olhos separados por décadas ou centenários.

Essa característica de posteridade tão arraigada no retrato não era de modo algum ignorado por artistas e modelos, na verdade ela é inata no gênero e foi discutida no romance *O retrato de Dorian Gray*¹⁷⁴, no qual Oscar Wilde inverte a lógica das existências entre um homem e sua imagem retratada. Aqui, a imagem bela e jovem de Gray pintada por Basil Hollward personifica as qualidades mais caras ao moço, contudo, os atributos eleitos para figurar no quadro são cristalizados na pessoa de Dorian e as consequências de seus atos e do tempo passam a afetar a tela e não o personagem, descaracterizando-a enquanto obra e figura acabada. Todavia, a Dorian é dada a possibilidade de viver a transgressão moral e a passagem do tempo sem ter sua imagem física, parte de sua identidade social, afetada¹⁷⁵.

Similarmente à Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo realizou alguns retratos de amigos e colegas de trabalho, bem como foi retratado por alguns companheiros. Na primeira situação, pode-se aludir a dois retratos de Décio Villares pintados pelo professor.

¹⁷³ A ideia da imagem de alguém em retrato passa por um cambiamento temporal, pois o retratado normalmente tem interesses em prologar sua imagem depois de sua morte e, mais ainda, o modelo pretende tornar-se memória num futuro não vivido por ele, tem pretensões de existir enquanto imagem num futuro, mesmo como passado. Santo Agostinho, tentando desvendar o mistério do tempo, reflete sobre esse processo e afirma ser o passado extraído da memória no presente, pois o presente sempre é o agora, portanto o passado se faz na memória existente no presente sobre o passado, nesse sentido, o futuro não é e nem foi, mas é conjecturado a partir do presente. Assim, retratista e retratado não eram alheios a esses movimentos temporais cíclicos e nunca interrompidos. AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017. p. 319.

¹⁷⁴ WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2016. 157 p.

¹⁷⁵ Uma imagem não contempla a complexidade do indivíduo, é um “gesto embalsamado”, ordenado e posado num espaço de tempo muito pequeno em relação à vida do modelo. Seja retratado em pintura ou capturado em fotografia, ele apresenta por meio de sua figura seu estado objetificado. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 25.

Décio Villares e Amoedo podem ter sido vizinhos em Paris entre os anos de 1880, 1882 e 1883, quando provavelmente ambos residiram na *rue des beaux art*¹⁷⁶, eles ainda tiveram como mestre Alexandre Cabanel. Curiosamente, é de 1882 o *retrato de Décio Villares* (fig. 53) pintado por Rodolfo¹⁷⁷.

Nessa imagem o pintor é mostrado em primeiro plano entre um cavalete com tela e uma poltrona, está em pé com todo o corpo aparente e direcionado para o lado direito, uma de suas pernas parece sustentar o peso corporal enquanto a outra descansa sobre a base do cavalete, uma de suas mãos está apoiada no quadril e a outra, segurando um cigarro, é sustentada por parte da armação de madeira, assim, o artista não encara o observador, parece distraído, pensativo.

Rodolfo Amoedo pintou outro retrato de Décio, datado de 1883. A tela *Décio Villares visitando o ateliê do artista em Paris* (fig. 54) exhibe o retratado sentado folheando uma pasta com papéis, provavelmente trabalhos do dono do ateliê. O ambiente é composto por uma mesa com alguns desenhos de Amoedo, na qual vê-se uma pequena reprodução de *Marabá* entre outros desenhos e esculturas.

No quadro, Décio tem sua atenção voltada para os papéis sobre seu colo e sua mão direita segura um dos desenhos. Nas duas telas (fig. 53 e 54) o artista tem a fisionomia com barba e um bigode, bem como entradas agudas nas laterais do couro cabeludo, seu estilo no trajar não se modifica, embora haja algumas mudanças de tonalidades. A assinatura é firmada apenas no primeiro quadro, podendo-se conferir tanto o nome do pintor quanto o local e a data da obra.

Se no quadro de 1882 ele é mostrado com um cavalete sugerindo sua relação com o ofício, no seguinte, de 1883, ele está atento aos desenhos sobre suas pernas curvadas e envolvido pelo espaço de trabalho de Amoedo, parece abstraído nesse local, especialmente pelo ofício realizado por Rodolfo, afinal não é coincidência o ato ocorrer no ateliê do autor do quadro.

¹⁷⁶ Essa rua, situada em Paris, na França, era próxima à École des Beaux-Arts e artistas brasileiros como Pedro Américo, Décio Villares, Rodolfo Amoedo e o português Augusto Rodrigues Duarte moraram nela. Além disso, o fato de a rua ser próxima à École apresenta a possibilidade de melhores condições econômicas aos habitantes do local, pois a proximidade de instituições e centros acarretava num dispêndio de dinheiro maior em aluguel.

¹⁷⁷ Natália Aquino, em sua dissertação de mestrado, menciona a relação de proximidade entre Rodolfo Amoedo e Décio Villares, especialmente no período em que ambos estiveram em Paris. Além disso, a pesquisadora faz uma reflexão sobre os retratos que ambos pintaram um do outro, como o retrato de Décio Villares pintado por Rodolfo Amoedo, pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo. Ver: AQUINO GOMES, Natália Cristina de. *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*. 2019. 250 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. p.92.



FIGURA 53 - AMOEDO, Rodolfo. *Retrato de Décio Villares*. 1882. Óleo sobre tela. 78,8 x 59 cm. MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.

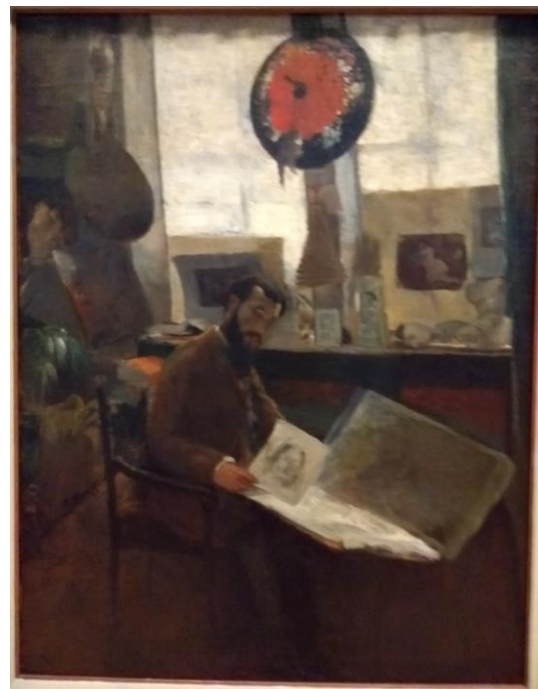


FIGURA 54 - AMOEDO, Rodolfo. *Décio Villares visitando o ateliê do artista em Paris*. 1883. Óleo sobre tela. 75 x 58 cm. Coleção Ivani e Jorge Yunes. Fotografia: Naiany Araújo.



FIGURA 55 - VILLARES, Décio. *Retrato do pintor Rodolfo Amoedo*. 1882. Óleo sobre tela. 21 x 17,5 cm. Doação em 1941 de Adelaide Amoedo. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.

Em 1882, Décio Villares pintou Amoedo, uma tela intitulada *retrato do pintor Rodolfo Amoedo* (fig. 55). Nela, o retratista optou por apresentar o artista em perfil, com a cabeça recostada em algo, pois seu peso parece recair e se adaptar nessa espessa forma em matiz marrom, sua vestimenta é um paletó escuro sobre uma camisa com gola solta. O enquadramento da tela se dá na altura dos ombros, focando a lateral do seu rosto com um olhar a vaguar ou mesmo concentrado em alguma coisa, e no canto inferior direito vê-se as iniciais de Villares.

O humor sério e firme de Amoedo é destacado no retrato realizado por Décio Villares, assim como em alguns autorretratos de Rodolfo (fig. 34, 35 e 36), contudo, há na pintura de Décio uma serenidade, característica que pode ser apresentada pelo deleite de um corpo em descanso, especialmente pelo retratado ignorar os olhares do observador.

João Timótheo da Costa foi outro pintor retratado por Amoedo. Ele e seu irmão Arthur Timótheo da Costa foram alunos do professor¹⁷⁸. Datado de 1908, o *Retrato de João Timótheo da Costa* (fig. 56) exhibe-o praticamente em corpo inteiro com enquadramento na altura dos joelhos. O pintor é mostrado elegantemente vestido, a mão direita segura um pincel na altura de seu abdômen, e a outra, encostada no espaldar de uma poltrona, firma com o polegar a paleta, seu semblante é sério e seu olhar é direcionado para fora do quadro, para o lado esquerdo da tela. Atrás do pintor vê-se uma parede com algumas pinturas e desenhos, e no canto inferior esquerdo da obra há uma dedicatória: “Ao discípulo e amigo off”¹⁷⁹, seguido pelo nome de Amoedo, bem como a localização, Rio de Janeiro, e a data.

Maria Pardos, aluna de Rodolfo Amoedo, foi outra pintora retratada pelo professor, seu retrato em crayon é um desenho (fig. 57) realizado para uma capa de catálogo de exposição de Pardos e Regina Veiga na Galeria Jorge em 1916¹⁸⁰. Não obstante, o pintor retratou ainda Veiga, apresentando as duas juntas nesse catálogo.

Pardos é mostrada na altura dos ombros e veste uma camisa com leve abertura no pescoço em direção ao colo, seu cabelo com leves ondulações é organizado para trás da cabeça, preso próximo a nuca. Sua fisionomia é firme, com lábios cerrados e um sulco no queixo, seu olhar é direcionado para o lado esquerdo da obra, distante da visão do observador.

Evidenciando o rosto nota-se outro retrato pintado por Amoedo: a tela *retrato de Belmiro de Almeida* (fig. 58), em que o modelo é pintado com rosto calmo e olhos atentos ao observador, sua cabeleira, barba e bigode têm tons escuros, assim como o fundo neutro da tela e contrastam com a maciez da pele rosada. Apesar do desgaste do quadro, é perceptível uma gola de camisa

¹⁷⁸ Ibid., p. 164.

¹⁷⁹ Ibid., p. 165.

¹⁸⁰ FASOLATO, 2014. p. 49.

desfeita de um lado e organizada do outro, a camisa está arrematada por uma gravata e envolvida por um casaco em tonalidade clara.



FIGURA 56 - AMOEDO, Rodolfo. *Retrato de João Timótheo da Costa*. 1908. Óleo sobre madeira. 49,5 x 29,7 cm. MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.



FIGURA 57 - AMOEDO, Rodolfo. [*Retrato da pintora*] *D. Maria Pardos*. Crayon sobre papel. 31 x 24 cm. Doação em 1941 de Adelaide Amoedo ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 58 - AMOEDO, Rodolfo. *Retrato do pintor Belmiro de Almeida*. Óleo sobre tela colada em cartão. 35,5 x 28 cm. Doação em 1941 de Adelaide Amoedo ao MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 59 - VIANA, A. M. *Retrato do Prof. Rodolfo Amoedo*. 1936. Óleo sobre tela. 95,5 x 90,5 cm. MDJVI. Imagem: Tese de M. B. Botelho; fotografia de M. B. Botelho.



FIGURA 60 - AMOEDO, Rodolfo. *A Partida de Jacob*. 1884. Óleo sobre tela. 109,2 x 135,7 cm. MNBA. Imagem: pt.wikipedia.org

As escolhas para pintar amigos ou colegas de profissão condizem com algum momento de proximidade e cordialidade entre os artistas, ainda que não se limitem a isso, haja vista que cada retrato foi elaborado com uma finalidade, um desejo de imagem a ser mostrada. Os retratos de Décio Villares (fig. 53 e 54) o exibem com pose, expressão, atitudes e cenário, assim como no retrato de João Timótheo (fig. 56) e diferente das obras de Pardos e Belmiro de Almeida (fig. 57 e 58), em que a expressão facial se destaca.

Os retratos de artistas pintados ou esculpidos por seus companheiros de ofício expressam uma diferença de tipos de retratos. Não se trata de cliente/modelo e contratado/pintor, como geralmente ocorria na pintura de retratos, e sim numa relação de afinidades com substâncias capazes de fortificar um grupo de profissionais: os artistas.

Interessa ainda observar outros retratos de Amoedo pintados por pintores contemporâneos a ele, como se viu no retrato feito por Décio Villares (fig. 55). Além dele, Armando M. Viana retratou o professor em 1936. Viana, assim como João Timótheo da Costa, foi aluno de

Amoedo¹⁸¹ e em seu quadro *retrato do professor Rodolfo Amoedo* (fig. 59) expôs Rodolfo com modos e atitudes requintadas, situação favorecida pela vestimenta muito regrada e ordenada no corpo. O professor está sentado com as pernas cruzadas, suas mãos repousam sustentadas pelos braços apoiados num espaldar alongado, sua mão direita segura um pincel, ele veste um casaco e calça no mesmo tom, uma camisa clara e uma gravata escura, vê-se ainda um lenço no bolso, próximo ao peito. Seu olhar fita o observador num semblante de simplicidade mesclado com orgulho, ao fundo há um espaço destinado à tela *A Partida de Jacob* de 1884 (fig. 60), uma das obras mais conhecidas do pintor, e em frente ao quadro, ao lado de Amoedo, está uma paleta e algumas tintas sobre uma mesa. Amoedo segura o pincel numa indicação de ser ele o pintor executor do trabalho sustentado na parede atrás dele, a paleta e as tintas estão acomodadas numa mesa ao seu lado, pois foram utilizadas, em outro momento, para criar o quadro. Dessa maneira, ele é exposto como o artista com domínio de seu ofício e com segurança profissional.



FIGURA 61 - PINHEIRO, Columbano Bordalo. *Rodolfo Amoedo*. 1887. Óleo sobre madeira. 44,9 x 39,2 cm. Acervo do Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Fotografia: João Victor R. Brancatto.

¹⁸¹ BOTELHO, Marília Braz. Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française: académisme ou innovation? Art et Histoire de l'art. Paris: Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. p. 226.



FIGURA 62 - Caricatura de Rodolfo Amoedo. Imagem: *Caretas*. ano V, n. 228. 12 out. 1912. p. 11.

Outra imagem de Rodolfo a evocar a profissão de pintor é o retrato intitulado *Rodolfo Amoedo* (fig. 61) de Columbano¹⁸². Nela, o artista é exibido quase de costas ao observador, na verdade em perfil, mas seu corpo parece momentaneamente direcionado ao espectador, como se ele estivesse trabalhando e parasse rapidamente para ouvir seu interlocutor, pois seu olho direito e seu ouvido, juntamente com as dobras da pele do pescoço indicam a atenção dada a quem está ao lado dele, ou seja, de frente ao quadro. O fundo da tela é neutro e oculta a pintura que receberá o pincel que foi umedecido na tinta sobre a paleta erguida na mão de Amoedo. Em cima, no canto superior esquerdo, lê-se “Ao amigo Amoedo off”, acompanhado da assinatura e data. A tela era na verdade uma tampa de caixa de charutos¹⁸³ de proporções

¹⁸² Columbano Bordalo Pinheiro nasceu em 1857, em Cacilhas, filho do artista Manuel Maria Bordalo Pinheiro, e irmão mais moço, do pintor Rafael Bordalo Pinheiro, cresceu numa família ambientada com as artes, em 1880 recebe um pensionato para uma estadia em Paris, expôs no Salão de Paris, nas exposições do Grupo Leão, na Exposição Internacional de Berlim, entre outras. Em Lisboa fez retratos de familiares, amigos, intelectuais e políticos, realizou ainda decorações em palacetes particulares, como o Valenças, Museu de Artilharia, sala dos Passos Perdidos da Assembleia da República, foi professor na Escola de Belas Artes de Lisboa e faleceu nessa cidade no ano de 1929. Ver: SILVEIRA, Maria Aires. Columbano Bordalo Pinheiro. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Disponível em: <<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/14/artists>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

¹⁸³ A informação foi dada pela Oficial de Chancelaria e historiadora Helen Verraes Alves, funcionária do MHD.

pequenas. Columbano teria conhecido Amoedo quando ambos estiveram na França, na década de 1880, na Escola de Belas Artes de Paris¹⁸⁴.

Em 1938, o retrato *Rodolfo Amoedo* encontrava-se na coleção particular do brasileiro José Salgueiro Esteves Brandão, em Lisboa, onde residia o colecionador¹⁸⁵. No ano de 1951, Brandão doou sua coleção luso-brasileira contendo obras de Henrique Bernardelli, Malhã, Pedro Américo, Debret, Lebreton, entre outros, ao Itamaraty, e em 1956 o acervo foi entregue ao Ministério das Relações Exteriores, passando a constituir parte do Museu Diplomático do Itamaraty¹⁸⁶.

Ainda sustentando o pincel, Amoedo é retratado numa caricatura (fig. 62) apresentada no periódico *Careta* de 1912. Na imagem o artista é mostrado de corpo inteiro e, virado para o lado esquerdo da tela, parece de frente para algo que supõe-se uma tela oculta para o observador. Sua cabeça tem uma torção em direção ao espectador, como se alguém retesasse sua atenção enquanto emplasta seu pincel de tinta sobre a paleta na mão esquerda.

A caricatura de Amoedo, assim como a de Henrique Bernardelli (fig. 52), pertence a uma coluna intitulada *Almanach das Glórias* do jornal *Careta* de 1912. Ao longo desse ano, outras figuras foram destacadas nesse artigo, como os escritores Coelho Neto, Gustavo Barroso e Olavo Bilac; a atriz Cinira Polônio, o músico Arthur Napoleão; o diretor do Jornal do Comércio José Carlos Rodrigues; alguns políticos como Marechal Hermes da Fonseca, Ruy Barbosa, entre outros. A apresentação se dava por um breve texto assinado por Vol-Taire destacando as qualidades do indivíduo, acompanhado de sua imagem realizada pelo caricaturista J. Carlos¹⁸⁷.

Interessante como nas caricaturas (fig. 52 e 62) os pintores são exibidos quase na mesma pose, em lateral, e numa ação de pintar. Todavia, Amoedo encara o observador e Henrique está absorto em seu trabalho, quem sabe conferindo a tela à sua frente. Outro fator notório é a presença dos dois artistas na coluna *Careta* no ano de 1912 em meio às figuras destacadas na sociedade brasileira do período.

Rodolfo Amoedo foi retratado em esculturas de Corrêa Lima e Pinto do Couto (fig. 63 e 64). Em ambas o artista está envelhecido e carrega um ar de dureza e sofrimento, evidenciado pelos lábios rijos e finos, além de um olhar espremido, carregado de pensamento. Por outro lado, no retrato de Couto o pintor aparece vestido de casaco, camisa e gravata, de modo regrado, enquanto no busto em gesso de Corrêa não há vestimenta.

¹⁸⁴ BOTELHO, 2015. p. 123.

¹⁸⁵ *Diário de Pernambuco*. ano 113, n. 240. 09 out. 1938. p. 18.

¹⁸⁶ *Diário Carioca*. ano XXVIII, n. ilegível. 06 jun. 1956. p. 2. Ver ainda: *Diário Carioca*. ano XXIV, n. 7.083. 31 jul. 1951. 8.

¹⁸⁷ Nem todas as caricaturas têm assinatura, contudo, nas que possuem a marca está escrito J. Carlos.

Nesse último busto, o observador encara Amoedo em intimidade, pois seus ombros estão desnudos, seus olhos miram algo negado para a visão do espectador, a imagem é potente e contraria todas as figuras mais comuns do artista. Ele parece encarar a si mesmo num espelho, despido de sua profissão, dos seus desejos, de qualquer orgulho, para ser apenas um homem.

A imagem de Amoedo desnudo recorda o retrato de Voltaire esculpido por Pigalle no qual seu corpo está apenas com um lenço sobre sua genitália (fig. 65). Diferente do pintor, o filósofo é mostrado por inteiro, mas sua face tem mais leveza devido a um sorriso em seus lábios. Sobre sua imagem em velhice, Voltaire teria confessado à Mme. Necker:

M. Pigalle deve vir, dizem, modelar meu rosto; mas, Mme., seria preciso que eu tivesse um rosto: mal se adivinharia o lugar dele. Meus olhos afundaram três polegadas, minhas faces são um velho pergaminho mal colado sobre ossos que não sustentam nada. Os poucos dentes que tinham, foram-se... Nunca se esculpiu um homem neste estado. (BEAUVOIR, 2018, p. 311)

Apesar das palavras de Voltaire apresentarem um descontentamento com sua fisionomia o retrato dele esculpido por Pigalle (fig. 65) denota uma tranquilidade sobre sua aparência física enquanto homem envelhecido, pois Voltaire é exibido com alguma fragilidade corpórea e ao mesmo tempo esboça felicidade e entusiasmo por meio da pose resistente e da fisionomia otimista.

Tanto o retrato de Voltaire como o retrato de Amoedo (fig. 63a) apresentam os dois homens envelhecidos e despídos, como se suas preocupações não fossem de ordem material e terrestre. Seja como for, as esculturas indicam uma particularidade em cada um de encarar a fase da vida na senectude. Nesse sentido, o retrato de Rodolfo Amoedo mostra uma aparência sisuda e abalada.

Corrêa Lima apresentou o busto de Amoedo na comemoração de 80 anos de aniversário do professor, realizada no Curso de Arte Decorativa, com sede na Escola Nacional de Engenharia. A celebração deu-se com uma palestra do diretor do curso, Fléxa Ribeiro, sobre as obras de Rodolfo, assim como Corrêa, professor que ministrava aula nesse curso¹⁸⁸.

¹⁸⁸ *Jornal do Comércio*. Ano 111, n. 155. 03 abr. 1938. p. 10.

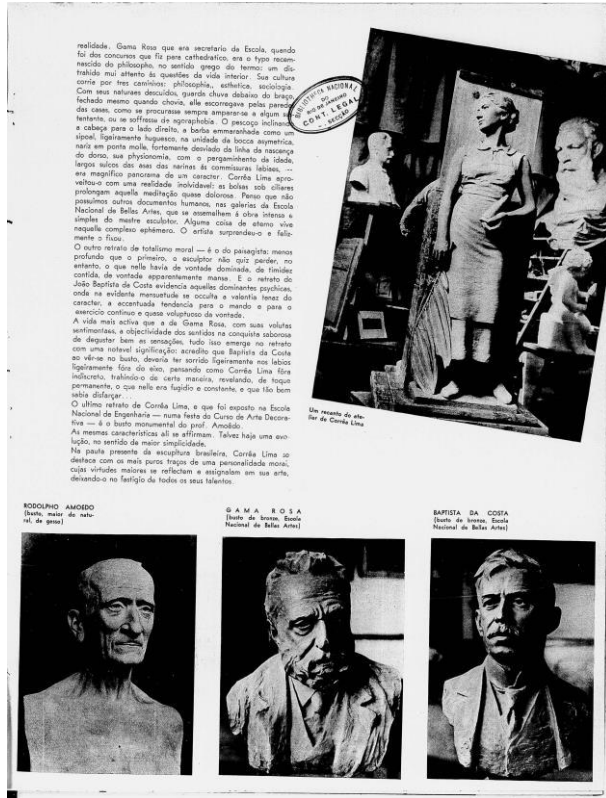


FIGURA 63 - *Ilustração Brasileira*. A escultura no Brasil – Corrêa Lima de Fléxa Ribeiro. ano XVI, n. 40. ago. 1938. p. 31.

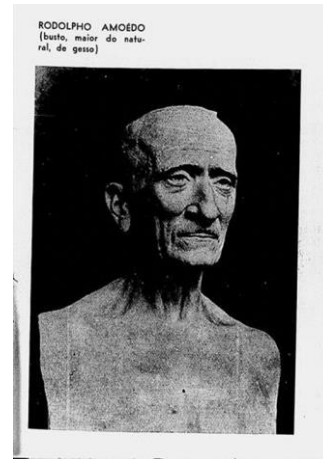


Figura 63a: Detalhe do retrato em escultura de Rodolpho Amoedo realizado por Corrêa Lima.

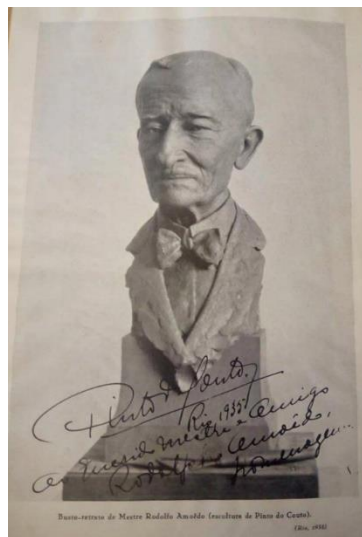


FIGURA 64 - COUTO, Rodolfo Pinto do. *Busto-retrato de mestre Rodolfo Amoedo*. 1935. Imagem: Dissertação de mestrado de Natália Aquino Gomes¹⁸⁹

¹⁸⁹ AQUINO GOMES, Natália Cristina de. *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*. 2019. 250 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. Caderno de Imagens. p. 230.

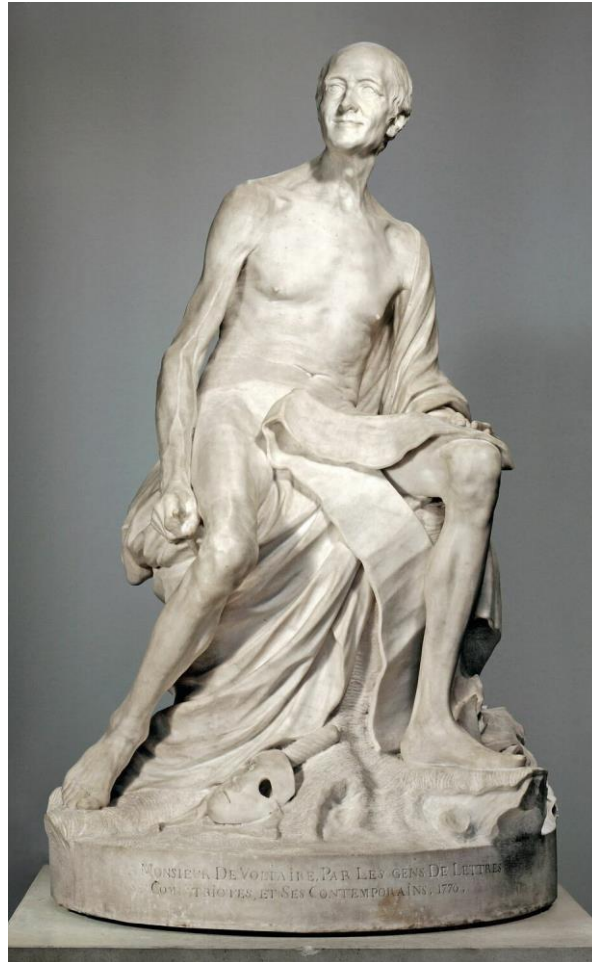


FIGURA 65 - PIGALLE, Jean-Baptiste. *Voltaire nu*. 1776. 1,5 m x 0,89 m x 0,77 m. Imagem: collections.louvre.fr

Ainda em 1938, na Escola Nacional de Belas Artes, outra homenagem foi feita ao pintor e professor aposentado, a comemoração pelos anos de trabalho de Amoedo nessa instituição fez-se com um busto em bronze do professor realizado por Pinto do Couto e localizado na sala da Congregação¹⁹⁰. Anteriormente, em 1935, Rodolfo Amoedo expôs no salão um retrato de Pinto do Couto¹⁹¹ e na *Revista da Semana* pode-se conferir uma fotografia do professor posando com um quadro de Couto realizado por ele (fig. 4)¹⁹².

Diante dos retratos de Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli executados por outros artistas pode-se verificar como os dois pintores são mostrados de maneiras diversas, como se fossem momentos distintos e únicos de uma vida trabalhosamente construída nessas poses.

¹⁹⁰ *Jornal do Brasil*. 01 maio 1938. p. 26. Ano e nº ilegível.

¹⁹¹ *Jornal do Brasil*. Notas de Belas Artes, ano XLV, nº 187. 07 ago. 1935. p.

¹⁹² *Revista da Semana*. 28 set 1935. n. 42. Ano, XXXVI. p. 31. Natália Aquino apresenta em sua dissertação de mestrado um retrato de Pinto do Couto realizado por Rodolfo Amoedo datado de 1936 e pertencente ao Museu Nacional Soares dos Reis, em Porto, a pesquisadora levanta a hipótese de a obra ser o mesmo retrato mostrado na *Revista da Semana*. Ver. AQUINO GOMES, 2019. p. 130

Assim, Rodolfo Bernardelli e Leão Veloso apresentam Henrique com confiança (fig. 41 e 50), Zani o exibe com uma expressão afetada de tristeza (fig. 51), Sarah Vilella e J. Carlos o expõe como pintor em domínio de seu ofício (fig. 49 e 52). Concernente à Amoedo, Columbano, Viana e J. Carlos (fig. 61, 59 e 62) destacam a profissão do pintor por meio das ferramentas de trabalho, mas o humor do professor no retrato de Columbano coincide com a tela de Décio Villares (fig. 55), especialmente pelo rosto em perfil marcar o nariz expressivo. Ainda focalizando a fisionomia facial, Corrêa Lima e Pinto do Couto (fig. 63 e 64) mostram o professor num rosto anuviado de interrogações e de preocupações denunciadas numa contração da testa e nas sobrancelhas caídas.

Nos autorretratos de Amoedo (fig. 34, 35 e 36) há um enfoque numa imagem ativa e digna proporcionada pela pose erguida e um olhar confiante, enquanto nos retratos o artista parece mais benevolente e compassivo, sobretudo nas esculturas de Corrêa e Couto. Nesse sentido, tem alguma particularidade em comum com o *autorretrato* do MMP (fig. 2), especialmente pela cumplicidade requerida por ele para com o observador.

Merece atenção os retratos de Amoedo em corpo inteiro e com ferramenta de trabalho, como na caricatura e no quadro de Viana, pois não é comum encontrar autorretrato do professor exibindo seu tronco completo ou ainda se apresentando como pintor profissional. De modo semelhante, Henrique Bernardelli não exibe, em alguns de seus autorretratos, mais do que a altura de sua cintura, parte dos braços e discretamente a mão, ocultando os outros membros (fig. 1, 22, 28, 29, 30 e 31), embora em alguns de seus autorretratos ele evidencie a sua profissão, situação aparente nos retratos dele realizados por Sarah Vilella e J. Carlos.

Henrique e Amoedo mostram versatilidade ao retratar alguns colegas, alunos e familiares. Ambos apresentam os artistas com suas especificidades físicas, a semelhança fisionômica parece ser uma característica norteadora dessas telas e as particularidades são mostradas também pela escolha das vestimentas, encerrando alguns num evento específico, como o retrato de Sarah Vilella (fig. 49), em que a artista é exibida num momento alegre.

No entanto, o retrato pode evocar algo mais duradouro e distintivo de pertencimento de grupo, como a profissão, ainda assim com especificidade, a exemplo dos quadros de Rodolfo Bernardelli (fig. 42) e João Timótheo (fig. 56), o primeiro com uma escultura ocupando o fundo direito da tela e o segundo tendo atrás de si vários desenhos numa parede, nos dois casos há a sugestão de obras dos artistas. Além disso, as virtudes do modelo ou atribuídas a ele são sustentadas por meio de gestos e poses, como no caso das telas de Décio Villares (fig. 53) e Rodolfo Bernardelli (fig. 43), pois ambos estão pensativos, com um cigarro na mão e numa posição inusual.

O olhar do retratado conduz a composição, num retrato o observador procura os olhos do modelo a fim de entender a imagem, seja a figura apresentada ou o momento exposto, eles parecem sugerir mais que todos os movimentos corporais¹⁹³. É o caso, por exemplo, dos retratos de Maria Pardos (fig. 57), Belmiro de Almeida (fig. 58) e Rodolfo Bernardelli (fig. 44), os últimos encaram o espectador num fitar de olhos sem medo de enfrentar quem os vê assim de tão perto, e não se sabe o que Pardos enxerga, mas há muita firmeza no seu globo ocular.

Dessa maneira, os retratos parecem inocentemente carregar somente valores artísticos, todavia são imagens com atribuições e interesses específicos, pois mostram uma personalidade com peso histórico, na maioria dos casos figuras importantes na sociedade do seu tempo, pertencentes a um estrato social elevado e com desejo de ser reconhecido historicamente. Assim, o status do retratado costuma ser tão ou mais valorizado nesse gênero do que a obra em si¹⁹⁴.

Assim, não é difícil acreditar na consciência tida pelos artistas sobre o poder do retrato como meio de comunicação, afirmação social e legitimidade histórica. Portanto, uma das motivações para construir retratos de artistas poderia se dar por um desejo de fortificar a classe dos pintores e escultores, uma tentativa de eternizar tanto a imagem da figura retratada quanto a do próprio retratista.

Apesar das particularidades do retratado e das generalizações concernentes ao gênero, o retrato ainda apresenta uma parcela do retratista com suas escolhas e seu modo característico de representar alguém. Assim, ao encarar um retrato feito por determinado pintor é possível reconhecer o retratista, contudo, essa percepção é mais sutil e exige maior conhecimento sobre o trabalho do pintor/autor.

¹⁹³ STURGIS 2002. p. 145.

¹⁹⁴ A discussão se dá porque em algumas coleções de retrato, como na coleção inicial de retratos de Cosimo de Médici, no século XVI e XVII, alguns retratos foram copiados da coleção de Giovo, indicando maior interesse no retratado que na obra, ou autor/artista. Além disso, no século XIX, a National Portrait Gallery, em Londres, debatia sobre as diretrizes para construir seu acervo, vacilando entre o interesse em adquirir retratos de pessoas importantes historicamente ou filtrando as escolhas a partir de um valor estético da obra. WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press. 2004. p.48.

2.3 Algumas questões sobre autorretratos de artistas brasileiros.

O autorretrato não é um gênero com esquemas rígidos. Na verdade, ao longo dos séculos viu-se autorrepresentações com alguns motivos, como no ateliê, num armário de curiosidades, no espelho, na atividade de seu ofício, entre outros. Além disso, o enquadramento não se limita à figura do artista. A expansão da visão dada ao observado, o cenário ocupado pelo artista e/ou a presença de outras pessoas expande a ideia da imagem do autorretratado.

De acordo com essa premissa, pretende-se examinar algumas obras de artistas brasileiros em início do século XX, na tentativa de entender como esses profissionais se exibiam em alguns de seus autorretratos. Cabe ressaltar que o artista exposto como profissional foi um tema recorrente na história da arte, com maior intensidade entre séculos XIX e primeira metade do XX.

Dessa maneira, muitos artistas enfatizaram em seus autorretratos o domínio e a habilidade manual exercida por eles. De algum modo essas obras reforçavam a ideia do artista intelectual tanto pela criação artística quanto pelo esforço técnico empregado para execução, afinal se tratava ainda da experiência, da erudição e do conhecimento adquirido pelo artista¹⁹⁵.

Em todo caso, os autorretratos com motivos de ofício poderiam apresentar um esquema complexo de composição, como no caso da tela *as meninas* (1656), de Diego Velázquez, ou ainda, uma posição ideológica, como no quadro de Gustave Courbet, *o ateliê do pintor* (1855).

Pensando nisso, Benedito Calixto foi um dos artistas brasileiros a se autorrepresentar como um pintor. Num autorretrato de 1923 (fig. 66) ele se mostra como profissional, principalmente pela presença dos pincéis e da paleta, vê-se atrás dele um fundo neutro num enquadramento próximo ao observador, onde não há na tela um cavalete. A paleta e os pincéis parecem sem tinta suficiente para realizar um trabalho, desse modo o artista posa como pintor, mas sem o ato pictórico.

De outro modo, vê-se no desenho de Henrique Bernardelli (fig. 67) o artista sentado em frente a um material retangular e rígido, como um suporte para papel, suposição fortalecida pelo lápis firmado na mão direita dele. A mão do pintor está em repouso, apoiada em seu rosto, o

¹⁹⁵ No século XV e na metade do XVI os artistas reforçavam sua profissão como um trabalho intelectual, tentando afastar a ideia de artistas como artesãos, como um trabalho puramente manual. Contudo, a habilidade manual era requisito indispensável para o domínio do ofício, mais ainda, para ser reconhecido como um artista era necessário que o indivíduo tivesse características intelectuais e técnica manual CALABRESE, 2006. p. 249.

momento parece anteceder a atividade de desenhar e sugere uma reflexão intelectual sobre a atividade criativa.

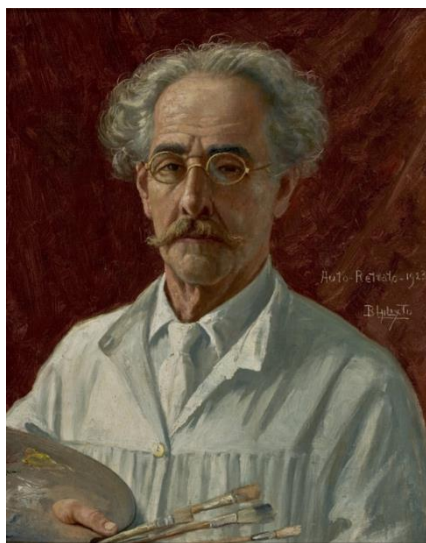


FIGURA 66 - CALIXTO, Benedito. *Autorretrato*. 1923. Óleo sobre tela. 40 x 50 cm. MASP. Imagem: pt.wikipedia.org



FIGURA 67 - BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato e busto feminino*. s/d. Grafite e nanquim sobre papel. 20,4 x 16,2 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da Biblioteca do MNBA.



FIGURA 68 - VISCONTI, Eliseu d'Ângelo. *Autorretrato em três posições*. s/d. Óleo sobre tela. 63 x 81 cm. MNBA. Imagem: banco de dados Donato; biblioteca do MNBA.



FIGURA 69 - REMBRANDT, Van Rijn. *O artista em seu estúdio*. c. 1627—1628. Óleo sobre madeira. 24,8 x 31,7 cm. Museum of Fine Arts. Imagem: pt.wikipedia.org

Henrique não está em ato pictórico, mas em momento precedente, assim como Calixto em seu autorretrato, embora nesse último não haja indicações de ele estar em alguma fase de pintura. Uma diferença notável entre o grafite e a tela são os materiais utilizados como motivos nessas representações, pois Bernardelli mostra o lápis, ferramenta fortemente ligada ao desenho e Benedito apresenta a paleta e os pincéis, instrumentos responsáveis pela cor.

Assim, o objeto do autorretrato de Calixto é a imagem do pintor, enquanto em Bernardelli é o desenhista em momento criativo. A escolha da representação como desenhista ou pintor no autorretrato parece uma ambiguidade entre duas técnicas necessárias para um pintor da época, mas eram esquemas temáticos debatidos em tempos longínquos, como entre artistas no século XVI, principalmente na Itália, como aponta Vasari¹⁹⁶ em relação a grupos de artistas de Veneza e de Florença, onde havia mais preocupação com a cor em uma e na outra com o desenho.

¹⁹⁶ CALABRESE, 2006. p. 251.

No entanto, nos séculos seguintes cada vez mais os artistas focavam na autorrepresentação como pintores. Apesar de Henrique Bernardelli mostrar-se como desenhista, exibiu-se como pintor em outros autorretratos, especialmente em tela. Seja como for, ao se autorretratar em grafite e em quadro, com instrumentos de desenho e de pintura, ele apresenta sua imagem atrelada ao seu domínio de técnica, tanto no desenho como na pintura.

Outro artista brasileiro a representar sua imagem como pintor foi Eliseu Visconti. Em sua tela *autorretrato em três posições* (fig. 68)¹⁹⁷ ele se expôs de três maneiras, em perfil esquerdo, direito e em frontalidade, e entre as três figuras, ao centro, nota-se alguns pincéis e um borrão escuro em formato de paleta sustentada pelo Visconti em perfil direito, sua mão segura o pincel em posição de ação, como se estivesse terminando ou fosse iniciar uma pincelada.

O objeto do quadro é o processo criativo do artista, pois não há na tela nem cavalete nem suspensão do tempo¹⁹⁸, não se vê a ação de pintura. Há, na verdade, três Visconti, um pintor, outro a fitar o espectador e, por fim, um atento aos pincéis; atrás dessas imagens está sua esposa a examinar o espectador. Essas figuras parecem indicar as preocupações de Eliseu sobre um trabalho a ser feito, mostram-se como aspectos teóricos da atividade intelectual, é o seu trabalho cognitivo e, em menor medida, prático, apresentando a pintura como sua musa inspiradora.

De modo distinto, a pausa na pintura é mostrada na tela de Rembrandt *o artista em seu estúdio* (fig. 69). Nela, o pintor aparece afastado do cavalete e parece olhar para o quadro sobre o grande aparelho, como se estivesse conferindo seu trabalho. O artista é mostrado pequeno em relação ao quadro, que, com grandes dimensões, ocupa a maior parte da tela e indica o objeto principal da obra. Ele não é exibido em atividade pictórica, pelo menos não na ação de pintar, isso porque sua imagem indica uma pausa para certificar-se sobre o que está na tela, pois, embora não seja permitido ao observador ver o que está nela, a situação é fortificada pela posição do pincel na sua mão direita, pela presença do cavalete e o olhar do pintor ao encarar a tela¹⁹⁹.

Em atividade de pintura ou com outro motivo, o autorretrato pode apresentar uma imagem do artista seguindo uma estrutura estabelecida como referente a algum elemento novo, com o

¹⁹⁷ A obra é brevemente analisada por Miriam Seraphim, a autora destaca a presença do retrato e da família na figura de Louise, esposa de Eliseu. Ver: SERAPHIM, Miriam Nogueira. O autor. In: _____. *No verão (1894) de Eliseu D'Angelo Visconti*. 2003. 392 f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – São Paulo. 2003. p. 141.

¹⁹⁸ A suspensão do tempo em autorretrato ocorre quando o artista apresenta-se pintando, no entanto, o pincel não está em contato com a tela, mas num movimento de encontro ou afastamento do quadro, normalmente numa situação de reflexão do pintor ou simplesmente na atitude de emplastar o pincel para continuar a depositar a tinta na tela. CALABRESE, 2006. p. 273.

¹⁹⁹ Ver: BONAFoux, 2019. p. 19.

intuito de transgredir o modelo referencial. O autorretrato de Helios Seelinger (fig. 70) é um exemplo disso. Nota-se na tela um macaco pintando um quadro de costas para o observador, segura uma paleta na mão esquerda enquanto a direita está numa atividade de pincelada.



FIGURA 70 - SEELINGER, Hélios. *Autorretrato*. s/d. Óleo sobre tela colada em aglomerado. 59,7 x 43,5 cm. MNBA. Doado pelo artista em 1944. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.



FIGURA 71 - GIJSBBRECHTS. Cornelius Norbertus. *Trompe-l'oeil*. c.1670. Óleo sobre tela. 132 x 199 cm. States Museum for Kunst. Imagem: commons.wikimedia.org

O pintor é o macaco realizando o retrato de Hélios²⁰⁰, o primeiro alude ao trabalho prático e mecânico, o segundo é a figura tomando forma, surgindo como uma força que ganha vida. O personagem Camilo, de *Mocidade Morta*, expõe sua reflexão sobre o ato pictórico ao assistir seu amigo Agrário realizar um retrato:

[...] E aos poucos a cara foi aparecendo, avivando-se, num tom dulcíssimo de trevas diluídas, sobre a claridade serenada da lona, como se aquele rosto espaçado, completamente perdido da sua forma humana, sofresse o trabalho lento de uma ressurreição e viesse do nada criando-se outra vez, tomando de tudo as suas propriedades esparsas, fundindo-se, combinando-as, recuperando sua feição originária e primeva pela força agregativa de um poder criador [...]
(DUQUE, 1973, p. 163)

Pensando nisso, ao ver a tela de Seelinger é possível o reconhecimento do artista com o retratado, mas não com a figura do macaco. É o animal quem executa o quadro, contudo é o retratado o criador e a criação, pois sua imagem revela a face do artista/autor da obra. Nesse

²⁰⁰ O pesquisador João Victor R. Brancatto, em conversa, menciona que esse autorretrato foi realizado em idade madura do artista, por essa razão o artista está usando óculos e sua imagem é um pouco diferente das imagens de sua juventude. BRANCATTO, João Victor Rosetti. *Hélios Seelinger e a arte brasileira: trajetória e produção artística de um pintor*. Doutorado em andamento pela Universidade Estadual de Campinas. Sobre o uso dos óculos como fator negativo para a imagem, ver ainda: JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas Antoine Taunay 1755- 1830*. Arthena. 2003.

sentido, o autorretrato evidencia a reflexão sobre os conceitos teóricos e retóricos na pintura a partir da própria pintura.

Além disso, não é Hélios que está no autorretrato, mas, na verdade, o retrato dele. Essa configuração imagética era normalmente utilizada em autorretratos colocados numa cena de natureza morta ou num canto de curiosidades²⁰¹, como se pode verificar no quadro *Trompe-l'oeil* (fig. 71), de Cornelius. O cenário é composto por vários objetos alocados em um pequeno espaço, dentre os quais nota-se quadros de gêneros distintos, desenhos, instrumentos de trabalho do artista e um tecido estendido; no lado esquerdo está o retrato de Norbertus pendurado na parede, e próxima a ele, sobre uma prateleira, está uma carta com o nome do pintor.

De todo modo, na pintura a imagem do artista apresentada em retrato ou autorretrato revela a ausência do artista. Sua falta é evocada por essa figura ao mesmo tempo em que sua presença se firma na imposição desse retrato. Esse jogo de composição altamente elaborado enfatiza construções de ideias e pensamentos filosóficos.

Longe desse esquema estão os autorretratos de Georgina de Albuquerque e Tarsila do Amaral (fig. 72 e 73). A primeira exibe-se em posição três quartos, com a cabeça voltada para o observador, seus olhos atraentes e fixos são eclipsados pela penumbra do chapéu, os traços finos de sua boca e nariz harmonizam-se num rosto e pescoço alongado.



FIGURA 72 - ALBUQUERQUE, Georgina. *Autorretrato*. 1904. Óleo sobre tela. 46 x 31,2cm. MNBA. Fotografia: Naiany Araújo.

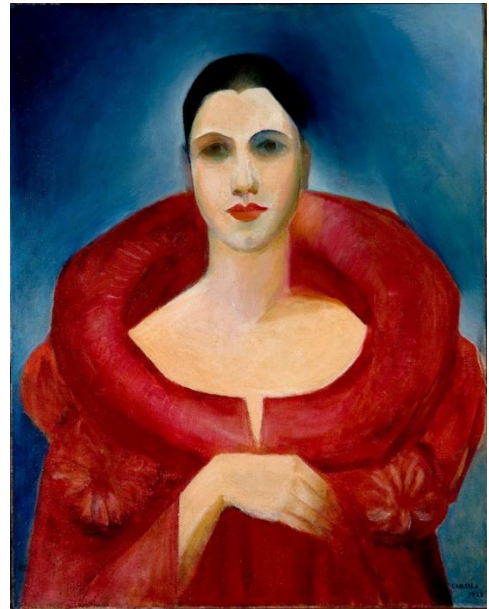


FIGURA 73 - AMARAL, Tarsila. *Autorretrato*. 1923. Óleo sobre tela. 73 x 60,5 cm. MNBA. Imagem: Donato - banco de dados da biblioteca do MNBA.

²⁰¹ CALABRESE, 2006. p. 349.



FIGURA 74 - GRIEN, Hans Baldung. *Autorretrato*. c. 1502. Lápis e pincel sobre papel. 22 x 16 cm. Kunstmuseum Basel. Imagem: kunstmesuembasel.ch

A imagem de Albuquerque é de uma mulher confiante, jovem e discretamente bela, sua vestimenta em tons claros e o chapéu coadunam com trajes casuais, sem formalidades exigidas em eventos noturnos ou festivos, por exemplo. Contrasta, nesse sentido, com o autorretrato de Tarsila, em virtude de sua indumentária elegante e eminente. Aqui, a pintora se expõe numa linha marcada com reminiscência das formas básicas da geometria, assim, seu queixo remete a um triângulo, enquanto a raiz capilar perfazendo a testa assemelha-se a metade de um losango. As formas são apreendidas ainda na vestimenta, sendo a parte superior finalizada num círculo, destacando e encerrando seus ombros e pescoço.

Tarsila e Georgina se expõem sem afetação fisionômica, com a face firme e os olhos resolutamente fulgurantes, semelhante ao *Autorretrato*, de Hans Grien (fig. 74). Nessa tela, a artista apresenta sua segurança pelo enfoque do rosto sólido, mas sutilmente balanceado com os traços e movimentos intensos do chapéu.

Dessa maneira, Tarsila do Amaral e Georgina de Albuquerque se autorrepresentaram com enfoque na personalidade, exortando qualquer feição e atitudes negativas, assumindo, portanto, serem mulheres de distinção social, austeras, com dignidade e firmeza, adjetivos perseguidos nas obras masculinas, como nos autorretratos de Rodolfo Amoedo (fig. 34, 35 e 36), por exemplo.

Ainda, as duas artistas se exibem jovens e belas, fatores encontrados nos retratos e autorretratos de homens, mas que eram mais comuns nos quadros de mulheres. Portanto, as pintoras normalmente se apresentavam na juventude, com as particularidades da beleza jovial,

enquanto os homens exibiam-se, na maioria das vezes, numa fase madura, enfatizando seu conhecimento adquirido no ofício²⁰².

Nesse período, as ideias sobre ser artista pululavam em temas variados de representações sobre si. Nos autorretratos, por exemplo, eles se apresentavam com seus gostos, suas ideias e principalmente por meio de sua vida errante, mundana e viajante²⁰³. Nesse sentido, essas associações estavam estritamente ligadas ao meio social masculino, afinal as convenções sociais da época apresentavam distinção entre os lugares permitidos para homens e mulheres, sendo para as últimas restrito o meio social que circulavam, como residência de parentes, amigos mais próximos e estabelecimentos entendidos como familiar. Isso porque ao imiscuírem-se em regiões ou estabelecimentos boêmios, por exemplo, poderiam ser atacadas moralmente pela sociedade, principalmente porque esses lugares eram conhecidos pelo consumo de álcool, prostituição e a frequência de pessoas em situações de vulnerabilidade social. Além disso, não era comum que uma mulher frequentasse qualquer ambiente sozinha, pois poderia trazer dúvidas sobre sua moral²⁰⁴.

Algumas mulheres imergiram nesse ambiente considerado masculino com autorretratos em fase madura, caso de Maria Pardos e Katharina Serenewska (fig. 11 e 13), ou ainda o autorretrato de Suzane Valadon, intitulado *Le chambre bleue* (fig. 75), que mostra a artista audaciosamente com um cigarro entre os lábios, na intimidade de um quarto, como uma mulher de boemia.

²⁰² CALABRESE, 2006. p. 220.

²⁰³ STURGIS, 2006. p. 8.

²⁰⁴ Nos livros *Mocidade Morta* de Gonzaga Duque e *Scène de la vie Bohème* de Henry Murger é possível conferir os espaços boêmios comumente frequentado pelos homens, as poucas personagens mulheres são prostitutas, cantoras e dançarinas. Nos livros de Machado de Assis, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, por exemplo, as cenas narradas ocorrem em ambiente privado, as situações se desenvolvem entre familiares e amigos próximos, os eventos existentes, como bailes são para pessoas pertencentes a esse convívio, é nesse espaço que as mulheres, na maioria das vezes, podiam circular. Sobre as diferenças sociais entre homens e mulheres no Brasil do século XIX, ver ainda: FREYRE, Gilberto. *A mulher e o homem*. In: *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004. p. 207-267.



FIGURA 75 - VALADON, Suzanne. *Le chambre bleue*. 1923. Óleo sobre tela. 90 x 116 cm. Centre Georges Pompidou; Musée national d'art moderne. Imagem: commons.wikimedia.org

A atualização em autorretrato com as ideias e preocupações da época dos pintores era comum. Todavia, não foram esquecidas algumas representações baseadas em obras de outras épocas, como o Renascimento, por exemplo.

Um painel de Rodolfo Amoedo denominado *Fundação da cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo* (fig. 76)²⁰⁵ apresenta um autorretrato do artista no canto direito inferior da obra (fig. 76a). O pintor está distintamente trajado com uma gorjeira no pescoço e, assim como outros personagens ao seu redor, ele é mostrado com o rosto em posição três quartos, com um bigode e duas entradas no couro cabelo, nos lados direito e esquerdo, destacando-se também, como a ponta de um triângulo, um tufo de cabeleira pigmentada. A descrição, bem como a imagem, é parecida com o autorretrato do MMP (fig. 2).

²⁰⁵ A imagem foi apresentada pelo pesquisador João Victor Brancatto por meio de conversas.



FIGURA 76 - AMOEDO, Rodolfo. *A Fundação da cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo*. 1923. Painel. Palácio Pedro Ernesto. Imagem: pt.wikipedia.org

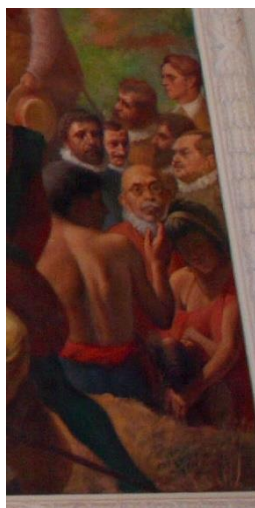


Figura 76a: Detalhe do painel; autorretrato de Rodolfo Amoedo.

Por conta de a tela tratar de um tema histórico, o pintor não poderia se mostrar como uma figura principal, assim, se exhibe como figurante, numa posição marginal. Essa atitude e representação de si foi utilizada por alguns pintores em épocas precedentes, como Botticelli em sua famosa *Adoração dos magos* (fig. 77).

Botticelli é o último homem, com toga amarela, no lado direito da tela. Ele se representou numa cena ocorrida a muitos séculos anteriores à sua era, na história bíblica da visita dos magos ao menino Jesus. Amoedo não difere desse esquema, pois sua figura é mostrada na entrada do morro do castelo, local originário da cidade do Rio de Janeiro, no século XVI.



FIGURA 77 - BOTTICELLI, Sandro. *Adoração dos magos*. 1475. Têmpera sobre madeira. 111 x 134 cm. Galeria degli Uffizi.

Amoedo e Botticelli estão em posições similares, na extremidade do quadro, no lado direito, encarando o observador. As laterais das telas são ocupadas por pessoas comuns enquanto a parte central é destinada a apresentar os personagens principais da história.

Assim sendo, os artistas brasileiros seguiam, em alguma medida, as convenções em autorretrato, ou mesmo utilizavam arquétipos para transgredi-los. Ao mesmo tempo, são notórias as particularidades de cada autorrepresentação, com escolhas combinadas à finalidade da obra. Há, portanto, uma mescla nesses quadros de um conhecimento sobre a história da pintura e dos próprios anseios e questionamentos dos artistas no início do século XX.

3. Os artistas em sua velhice.

3.1 Os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo como representações sobre a velhice.

Das mitologias, da literatura, e da iconografia destaca-se uma certa imagem da velhice, variável de acordo com os tempos e os lugares. Mas que relação essa imagem sustenta com a realidade? É difícil determinar. A imagem da velhice é incerta, confusa, contraditória. (BEAUVOIR, 2018, p. 93)

Não há um modo único de encarar e viver a velhice. A diversidade é uma de suas características tanto no passado como no presente, embora nas sociedades modernas haja novas e maiores possibilidades de vivenciar essa fase humana devido ao aumento na expectativa de vida²⁰⁶, crescente desde o fim do século XIX, com a industrialização, o desenvolvimento científico, a mobilidade urbana e maiores possibilidades trabalhistas²⁰⁷.

São muitas as formas de velhice representadas ao longo da história. Essa fase da vida humana é, sem dúvida, um fator biológico inerente à condição do homem, pois todas as pessoas com desejo de viver por muito tempo sabem que isso implica ficar idoso. Sociedades variadas enfrentaram a questão da velhice de maneiras específicas, com os seus próprios valores. A posição destinada ao idoso e a forma como ele é entendido pelo seu grupo social demonstra ser a senectude, ainda, uma manifestação cultural²⁰⁸.

Os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo (fig. 1 e 2), pintados quando eles tinham pouco mais de 70 anos de idade, por volta de 1929, exibem, por vezes, escolhas próximas e similares concernente a uma ideia abrangente de velhice, mas não há regularidade nesse processo. Dessa maneira, pretende-se, por meio do cotejamento entre essas duas telas, a vida dos artistas, romances literários e outras pinturas, refletir sobre a ancianidade como uma experiência intercambiada pela individualidade na velhice e sobre o pensamento corrente, criador da imagem do velho.

²⁰⁶ O aumento na expectativa de vida indica que mais pessoas podem viver por mais tempo, no entanto, não significa afirmar a inexistência, em séculos precedentes, de vida longínqua, como, por exemplo, viver até 80 ou 100 anos de idade, mesmo tendo sido privilégio de poucos. THANE, P. (Org.). *The long history of old age*. London: Thames e Hudson. 2005. Cap. 1. p. 15.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 217.

²⁰⁸ A autora Simone de Beauvoir apresenta a fase idosa sob a perspectiva biológica e cultural, refletindo sobre a experiência do envelhecer, do entender-se velho e da posição destinada ao idoso na sociedade, portanto, da velhice como o outro. Ela denomina esse processo de interioridade e exterioridade. Ver: BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2018.p. 14.

Na autorrepresentação de Henrique Bernardelli (fig. 1), a velhice é mostrada pelos cabelos brancos, a calvície, o uso dos óculos, os sulcos na pele. Em Rodolfo Amoedo (fig. 2) os cabelos estão pigmentados em tom escuro, sua calvície é apenas prenunciada, contudo pode-se conferir as rugas em seu rosto, bem como a presença das lentes com armação. Em ambos se nota o corpo em posição confortável, com ombros descansados e expressão ativa e atenta. Dessa maneira, nos dois autorretratos a velhice não é exposta de forma grosseira, como Alberti sugeriu em seu tratado de pintura sobre a representação do jovem e do velho:

Sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força. Sejam os movimentos dos homens dotados de bastante firmeza, com poses belas e artificiosas. Os movimentos e as poses dos velhos devem ser de cansaço; que eles se sustentem não apenas com os pés, mas também com as mãos. (ALBERTI, 1999, p. 127)

Alberti enfatiza a representação do velho como decrepito, embora seja ele ainda a afirmar que o homem deve ser apresentado com firmeza. De acordo com esse pensamento, a velhice nos autorretratos de Bernardelli e Amoedo torna-se secundária, haja vista ser o homem artista a figura preponderante na composição. Nesse caso, a velhice não é retratada como o outro, mas a partir da experiência do pintor enquanto homem idoso.

Desde o início da era moderna, a ideia de velhice, principal mas não exclusivamente, como uma combinação da fraqueza do corpo e/ou uma instabilidade da mente, tem se fortificado. Entretanto, a qualidade e a expectativa no aumento de vida de idosos tem permitido uma fase na senectude sem afetação corpórea e mental ocasionando num período de uma juventude da velhice. Essa fase é caracterizada como *velhice vigorosa* ou *bela velhice* por Beauvoir²⁰⁹, sendo a idade em que o ser humano passa da fase adulta, mas mantém a firmeza e força do corpo, a memória e inteligência intactas, num equilíbrio moral e físico.

Uma *velhice vigorosa* é observada nos autorretratos de Bernardelli e Amoedo, ambos são exibidos idosos, com paciência excessiva e aura benquista, demonstrando controle físico e mental. Mais ainda, as autorrepresentações expõem não apenas a imagem dos dois artistas como vetustos, mas elas mesmas são o resultado de uma prática e capacidade profissional exercidas nessa fase da vida.

Entre as imagens e ideias sobre o homem idoso está a de homem vencedor e prodigioso em seu trabalho, cujo exemplo notório é o pintor britânico Joshua Reynolds (1723-1792), que aos 57 anos de idade compôs um autorretrato (fig. 78) apresentando sua distinção e posição

²⁰⁹ BEAUVOIR. 2018. p. 40.

social. Na data da obra, em 1779/1780, ele tinha a profissão de artista bem sedimentada, resultado de seus investimentos na obtenção de reconhecimento profissional.

Em seu autorretrato (fig. 78), Joshua Reynolds se exhibe em pose calculada, encara o observador com o olhar entre a penumbra e a claridade e a luz que incide sobre sua face direita ilumina a parte superior da cabeça de um busto de Michelangelo, como se o gesso fortificasse e afirmasse a imagem e posição de Reynolds como artista, intelectual e homem social, sugerindo grandiosidade ao retratado.

Ao sustentar sobre a cabeça um gorro escuro e uma capa sobre os ombros em graduação escarlate, o pintor destaca as peças-símbolo da honraria de Doctor of Civil Law da Oxford University, recebida por ele em 1773. Além disso, a tela foi constituída para ser exposta na sala da Assembleia da Royal Academy, haja vista que o pintor tinha uma ligação particular com a instituição por ter sido apontado como seu primeiro presidente fundador em 1768²¹⁰.



FIGURA 78 - REYNOLDS, Joshua. *Autorretrato*. 1779/1780. Óleo s/painel. 127 x 101,6 cm. Royal Academy of Arts. Imagem: royalacademy.org.uk

Não é insólito na história encontrar homens envelhecidos com destaque em posições sociais elevadas. Na verdade, havia maior possibilidade de experimentar a ancianidade e sua diversidade quando se pertencia a um grupo com melhores recursos econômicos. No século

²¹⁰ STURGIS, 2006. p. 46-47.

XVIII, por exemplo, na Europa Ocidental, os idosos com alguma riqueza ou ganho mantinham uma relativa independência, autonomia e autoridade entre os familiares, amigos e nas suas relações profissionais. Por outro lado, os velhos enquanto pessoas necessitadas de atenção e cuidados era uma ideia comumente destinada aos velhos decrepitos, pobres e enfermos²¹¹.

Joshua Reynolds estava em velhice precoce quando pintou seu autorretrato e se expôs com pomposidade e imponência, diferente dos brasileiros septuagenários Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, exibidos com simplicidade e complacência. De todo modo, o trabalho é o meio pelo qual esses artistas construíram e adquiriram uma posição e pertinência na sua comunidade, ainda que algumas situações antagonizassem o velho e a atividade profissional.

Nos anos iniciais do século XX, o escritor Machado de Assis apresentou o velho Aires em seus livros *Esau e Jacó*²¹² e *Memorial de Aires*²¹³. O personagem machadiano é um diplomata aposentado de sessenta anos de idade que nunca teve disposição para o casamento e filhos. Embora tenha sido casado, ficou viúvo ainda moço e não teve prole, assim, viveu sozinho e satisfeito no Catete com seus livros. A aposentadoria não era de modo algum um fardo, pelo contrário, depois de mais de 30 anos de trabalho, viajando e residindo em países diversos, agora ele podia desfrutar das letras clássicas²¹⁴, ler, reler e escrever sobre o que lhe aprouvesse. O afastamento do trabalho não significava incapacidade para Aires, era, na verdade, o momento esperado para vivenciar a tranquilidade e pequenas satisfações cotidianas, antes negligenciadas em favor do trabalho.

Essa descrição de aposentadoria vivenciada com descanso, tranquilidade e paz apresentada por Machado de Assis se mostra distante da vida de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Os dois artistas, ao contrário de Aires, tinham preocupações com seus rendimentos financeiros, com a enfermidade e a solidão.

Nos últimos anos de vida, Henrique Eugênio Bernardelli²¹⁵ ministrava aulas de maneira autônoma, sem vínculos com nenhuma instituição e continuava a dedicar-se ao seu ofício de pintor. Depois da morte de seu irmão, Rodolfo Bernardelli, em 1931, Henrique ficou muito afetado e pesaroso, mas ainda assim continuou a frequentar alguns círculos de artistas²¹⁶ e a aclamar a memória do escultor por meio de doações de algumas de suas obras²¹⁷.

²¹¹ THANE, 2005, p. 176.

²¹² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. In: *Todos os romances e contos consagrados*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

²¹³ Id. 2016.

²¹⁴ Ibid., p. 71.

²¹⁵ *Jornal do Comércio*. ano 109. n. 306. 24 set. 1936. p. 9.

²¹⁶ *Jornal do Comércio*. ano 105. n. 108. 07 maio 1932. p. 6.

²¹⁷ *Jornal do Comércio*. ano 105. n. 102. 30 abr. 1932. p. 3.

Em 1933, Bernardelli foi designado como um dos membros júri para o salão de Belas Artes²¹⁸, posteriormente, em 1935, quando pintava uma tela intitulada *Angelus*, respondeu em entrevista para o *Correio da Manhã*²¹⁹ não ter parado de pintar em nenhuma fase de sua vida. Em 1934, expôs no Salão de Belas Artes a tela *Fazendo conta das compras*²²⁰ e faleceu em 06 de abril 1936²²¹, aos 79 anos, depois de ter ficado hospitalizado por cerca de 25 dias²²².

Rodolfo Amoedo, assim como Henrique, ministrava aulas e exercia o trabalho de pintor e artista, mas tinha um vínculo empregatício com a Escola Nacional de Belas Artes e nos meses finais de 1934, aos 77 anos, o pintor foi aposentado por ter atingido a idade legal para trabalhar²²³. Depois disso, continuou a ensinar no curso de arte decorativa, encabeçado por ele, Fléxa Ribeiro e outros artistas e oferecido pela universidade do Rio de Janeiro, na Escola Politécnica²²⁴, embora os jornais *A Federação* e *A Noite* lamentassem em nota a situação precária de Amoedo, tanto em termos econômicos quanto de saúde física²²⁵.

A velhice de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo não foi distante do trabalho. Apesar de reduzirem sua produção, trabalharam tanto quanto puderam, chegando mesmo a confundir existência com a profissão²²⁶. Amoedo experienciou sua aposentadoria sem pujança e com pouca saúde, duas condições capazes de desestabilizar o homem em velhice e acelerar a senectude²²⁷. Henrique, por sua vez, parece ter sido menos afetado pelos rendimentos financeiros, embora tenha vivido seus derradeiros anos com pesar e saudades de Rodolfo Bernardelli, seu companheiro de vida.

Como se vê, as agruras da vida podem ser severas na velhice, afinal ela tem suas próprias fragilidades. De outro modo, ao vetusto é, por vezes, imputado uma imagem de sábio, especialista da condição humana, de sangue gelado e nervos enferrujados²²⁸, muito mais humanizado e benevolente. Essa idealização é fortalecida pela experiência de viver e da proximidade com a morte, pois nessa faixa etária todas as ações, atitudes e comportamentos são contrários aos vividos na juventude. É na maturidade que o indivíduo é mais ponderado,

²¹⁸ *Correio da Manhã*. ano XXXIII. n. 11.868. 10 ago. 1933. p. 5.

²¹⁹ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

²²⁰ *Nação Brasileira*. ano XIII. n. 137. jan. 1935. p. 23.

²²¹ LEE, 1991.p. 48.

²²² *Jornal do Comércio*. ano. 109. n. 160. 6 e 7 abr. 1936. p. 3.

²²³ *O Paiz*. ano. XLVIII, n. 17.070. 2 set. 1934. p. 2.

²²⁴ *Correio da Manhã*. ano. XV. n. 12.579. 20 nov. 1935. p. 9.

²²⁵ *A Federação*. ano. LI. n. 291. 21 dez. 1934. E: *A Noite*. ano. XXIV. n. 8.292. 24 dez. 1934. p. 4.

²²⁶ BEAUVOIR. 2018. p. 277.

²²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²²⁸ BEAUVOIR, op. cit, p. 137.

prudente e perspicaz; esse estado considerado transcendente seria possível apenas aos idosos porque se desenvolve com o passar do tempo e o augúrio de sua extinção.

Nesse sentido, o personagem aposentado de Machado de Assis tem muito em comum com os artistas Henrique e Amoedo, o primeiro apresenta conhecimento por ter viajado o mundo inteiro, por ter experiência intelectual e, principalmente, por controlar os excessos sentimentais, enquanto os últimos viajaram e estudaram no exterior, Amoedo na França, Henrique na Itália. Filhos de artistas, ambos cresceram entre as apresentações e turnês de seus pais nos teatros e cultivaram com eles o interesse pelas artes, com algum cabedal literário²²⁹. Em seus autorretratos (fig. 1 e 2) eles investiram numa imagem resignada e comedida de si e se exibem sem atitudes e expressões exageradas, com sensatez e sem dissimular a velhice. Além disso, em entrevista realizada por Angyone Costa²³⁰, eles são exaltados pelos anos dedicados ao magistério, tendo ensinado muitos outros artistas.

A ideia de velhice aureolada não surge no século XIX. Em as *Confissões*²³¹, Santo Agostinho (354-430 d.c.) escreveu sobre sua vida e apresentou como em sua maturidade o conhecimento e o equilíbrio espiritual ganharam substância, tendo a religião sido sua principal motivação somada à sua dedicação pela retórica, escrita e leitura. Esse livro é considerado uma autobiografia do religioso e avulta a imagem dele como um velho sábio, consciencioso e indulgente²³².

Desde a Grécia Antiga alguns filósofos e pensadores investiram numa imagem aclamada da velhice. No Império Romano essa ordem não se alterou por completo, pois a lei Romana beneficiava o homem envelhecido, e embora não fosse expressiva a quantidade de pessoas envelhecidas²³³ os homens somavam mais que as mulheres. A morte no parto é uma das

²²⁹ *Revista Teatral*. ano I. n. ilegível. 21 ago. 1879. p. 1 e 2. Curiosamente, a esposa de Rodolfo Amoedo constituiu um álbum, conhecido como o Álbum de Adelaide Amoedo, no qual pode-se encontrar poemas e poesias de Machado de Assis, Artur Azevedo e Osório Duque Estrada dedicados a ela. ver: *O Comércio de São Paulo*. ano II. n 413. 22 jul. 1894. p. 1. E: FRAGOSO, Augusto. O álbum, o último jornal literário de Artur Azevedo. In: *Revista do Livro: Órgão do Instituto Nacional do Livro*. ano III. dez. 1958. p. 176. E ainda: *O Álbum*. ano I. n. 8. fev. 1893. p. 3.

²³⁰ COSTA, 1927. p. 30 e 60.

²³¹ AGOSTINHO, 2017. p.123.

²³² Calabrese aponta as diferenças entre autorretrato e autobiografia, especialmente em níveis discursivos e históricos. CALABRESE, 2006. p. 316.

²³³ No Império Romano, a maioria das pessoas que alcançavam a idade adulta viviam entre 40 e 45 anos de idade e os poucos envelhecidos viviam em média até 60 anos, todavia, alguns, em número exíguo, viveram até os 80 e 100 anos, Santo Agostinho, por exemplo, viveu pouco mais de 70 anos de idade. Ver: MINOIS, Georges. *History of old age: from antiquity to the Renaissance*. Translated by Sarah Hanbury Tenison. Chicago: The University of Chicago Press. 1989. p. 80.

hipóteses para uma vida mais curta entre o grupo feminino, nisso reside a ideia, na literatura da época, de o velho viúvo casar-se com uma jovem e ser ridicularizado por suas traições.

A lei Romana era regularizada a partir do *pater familias*, o homem tinha poder e responsabilidade sobre todos os membros de sua família, como filhos, esposa e servos, e à medida que o chefe familiar envelhecia, mais acumulava influência e respeito na comunidade. Todavia, esse período foi marcado por alguns conflitos e mudanças nesse modelo, pois os filhos e jovens reivindicavam o direito de não serem completamente submetidos aos pais e velhos enquanto eles vivessem. Mesmo com as transformações, no fim do Império Romano o idoso perdeu seu poder paternal, mas manteve sua autoridade moral²³⁴.

A figura paterna e progenitora do velho emulado e respeitado pelos filhos e netos em nada condiz com a imagem de Henrique e Amoedo. Como se viu, eles não tiveram filhos e descendentes, e em suas autorrepresentações o tema familiar não era comum, ambos tinham preferência em se mostrarem sozinhos, uma característica habitual no gênero autorretrato. Todavia, alguns artistas, como Eliseu Visconti, se autorretrataram entre seus familiares.



FIGURA 79 - VISCONTI, Eliseu. *Na Alameda*. c.1931. Óleo sobre tela. 121 x 104 cm. Coleção Particular. Imagem: eliseuvisconti.com.br

²³⁴ MINOIS, 1989. p. 84.

Visconti exibiu em pintura membros da sua família em retrato individual, em pares ou em grupo. Além disso, o artista utilizou a figura de alguns familiares como modelo para compor outros gêneros pictóricos, como paisagens, cenas de gênero, entre outras²³⁵. Na tela *Na Alameda* o artista está reunido com sua esposa e filhos (fig. 79) e é exibido em fase madura, já que em 1931 o pintor tinha pouco mais de 60 anos de idade, sua imagem é acanhada, numa posição encoberta pelas figuras da esposa, Louise, da filha, Yvonne, e dos filhos, Tobias e Afonso.

Na verdade, a família está arregimentada, privilegiando as mulheres, mãe e filha à frente, seguidas dos dois filhos, e por fim, Visconti, com uma imagem tímida e quase flutuando, parece apoiar-se na esposa, sua face é mais nítida e colorida em relação aos outros, de tom apagado e traços exíguos. Há uma ambivalência nesse arranjo, pois o pintor aparece diminuído entre seus familiares ao mesmo tempo em que sua presença é caracterizada pela fisionomia de gradação mais intensa, essa reunião sugere um patriarca oferecendo seus descendentes à posteridade.

A concepção de família regida por seus progenitores, embebidos na consciência de origem pela memória reiterada das histórias contadas pelos mais velhos, é fortificada no livro *Em busca do tempo perdido*²³⁶, de Proust, em fins do século XIX. O autor descreveu e refletiu sobre a relação fraterna entre avó e neto, apresentando amizade, confiança e respeito entre essas distintas gerações. Em seu romance, os mais jovens têm apreço pela opinião e companhia dos membros mais velhos, em ouvir suas histórias e conhecimentos adquiridos, além de zelo e cuidado.

Contrário a essa imagem está a do idoso solitário, associada à inexistência ou ausência de parentes e descendentes. Desde o início do século XX as pessoas envelhecidas têm vivido mais sozinhas, sem comunicação próxima e frequente com algum parente, entre outros motivos está a migração populacional de regiões rurais para a cidade com finalidade empregatícia, em muitos casos as pessoas deixavam todos os parentes no campo²³⁷.

No Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, o número de pessoas envelhecidas com necessidades de auxílio é notado pela existência de instituições assistentes, como o Asilo São Luiz para a Velhice Desamparada²³⁸. Em 1918 esse asilo tinha em torno de 40 idosos vivendo sob seus cuidados, dentre os quais 33 eram mulheres²³⁹. Lima Barreto

²³⁵ VISCONTI: Eliseu. *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*. CARDOSO, R.; SERAPHIM, M. N.; VISCONTI, T. S. (Org.). Rio De Janeiro: Hólos Consultores e Associados. 2012. Catálogo de exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes. p. 82.

²³⁶ PROUST, 2016. v.2. p. 109.

²³⁷ THANE, 2005, p. 10.

²³⁸ *O Fluminense*. ano 34. n. 8.259. 9 nov. 1911. p. 4.

²³⁹ *O Fluminense*. ano 42. n. 10.823. 8 jan. 1919. p. 2.

fortifica a ideia de pessoas vivendo sozinhas e como indigentes nos rascunhos de seu livro *Diário do hospício; o cemitério dos vivos*²⁴⁰, ele menciona como algumas pessoas com distúrbios leves e sem parentes acabavam sendo recolhidos das ruas do Rio de Janeiro para viverem no Hospital Nacional de Alienados.

Henrique Bernardelli envelheceu na companhia de seu irmão, Rodolfo, na cidade do Rio de Janeiro, mas depois da morte do escultor o pintor ficou sem parentes na cidade e viveu auxiliado por duas antigas funcionárias domésticas e modelos para muitos de seus quadros²⁴¹. A existência rodeada de parentes parece não ter sido realidade na família dos Bernardelli, a migração foi uma constante entre eles. Os pais, Oscar e Celestina, eram italianos e faziam parte do conservatório de Milão e ao realizarem uma turnê em 1847 pelo continente americano decidiram se casar. Entre o nascimento dos filhos, o casal de artistas, ele violinista e ela bailarina, continuou a viajar por alguns países da América com suas apresentações, contudo, a dificuldade em conciliar os cuidados com os filhos pequenos e o trabalho resultou na separação da família, tendo a filha, Fanny, ficado em Guadalajara com seus padrinhos enquanto Oscar e Celestina seguiam suas apresentações com Rodolfo, o filho mais velho²⁴².

Posteriormente, entre as turnês pela América do Sul, nasceram Henrique, no Chile, e Félix, no Brasil. Nesse país a família Bernardelli decidiu se estabelecer e viver por algum tempo no Rio de Janeiro, mas depois da morte de Oscar Bernardelli, em 1886²⁴³, Celestina passou a residir no México com seu filho Félix, onde Fanny, única filha do casal, morava desde pequena. Em 1908, uma coincidência trágica afetou os Bernardelli, pois em abril a viúva de Oscar faleceu e em seguida, no mês de junho, morreu Félix²⁴⁴, ambos em Guadalajara²⁴⁵.

Sem filhos Rodolfo Amoedo viveu sua velhice na companhia de sua esposa Adelaide Moraes Amoedo, falecida em outubro de 1961²⁴⁶, praticamente 20 anos depois da morte de seu marido. Decerto, o pintor tinha parentes vivos em sua velhice, como indica a menção no periódico *A Manhã* sobre o casamento de sua sobrinha, Marle Meuffeis, com Octávio Vandromme, em Bruxelas²⁴⁷. O artista tinha quatro irmãos, Risoleta, Maria Moraes, Samuel

²⁴⁰ LIMA BARRETO, 2017. p. 38.

²⁴¹ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

²⁴² DAZZI, 2006. p. 50.

²⁴³ *Jornal do Comércio*. ano 64. n. 131. 19 maio 1886. p. 5.

²⁴⁴ *O Paiz*. ano XXIV. n. 8.659. 18 jun. 1908. p. 4.

²⁴⁵ *O Paiz*. ano XXIV. n. 8.588. 8 abr. 1908. p. 2.

²⁴⁶ *Correio da Manhã*. ano LXI. n. 21.042. 28 out. 1961. p. 10.

²⁴⁷ *A Manhã*. ano IV. n. 981. 16 fev. 1929. p. 5.

Esnaty e Meuffeis²⁴⁸ duas mulheres e dois homens²⁴⁹, em 1876 a *Gazeta de Notícias* mencionava Leolinda Amoedo acompanhada de duas filhas e seu filho Rodolfo²⁵⁰.

O pintor, assim como Henrique Bernardelli pertencia a uma família de artistas, era filho da atriz Leolinda Amália Ribeiro de Amoedo, falecida em novembro de 1914²⁵¹, e neto da dançarina e cantora baiana Maria Leopoldina Ribeiro Sanches²⁵². Seu pai, Luiz Carlos de Amoedo, era português e tornou-se galã de teatro na segunda metade do século XIX, depois de chegar ao Brasil, mas na velhice foi acometido por uma catarata que o deixou cego durante os últimos 15 anos de vida e o afastou do derradeiro trabalho de guarda-livros²⁵³, e morreu aos 83 anos de idade, em agosto de 1910²⁵⁴.

Rodolfo Amoedo não viveu sozinho na sua velhice, situação experienciada em poucos anos por Henrique Bernardelli, mas viver sozinho não era uma situação estranha no início do século XX, embora não fosse comum. Os dois artistas viajaram alhures e moraram distante do Brasil e de seus familiares na mocidade, não devia ser, portanto, um modo de vida desconhecido para eles. Além disso, morar num ambiente sem companhia não tem nada a ver com solidão e nem mesmo era restrito aos idosos²⁵⁵.

Viver a velhice na companhia de muitos familiares ou sozinho não exime uma outra imagem da velhice, a saber, a de pessoa avarenta e maliciosa que busca viver seus desejos e paixões. No livro *Os irmãos Karamázov*²⁵⁶, Dostoiévski apresenta Fiódor Pávlovitch, homem de 55 anos, viúvo e herdeiro de duas mulheres, era pai de três filhos e tinha uma relação inflamada com dois dos seus rebentos devido à ausência da paternidade cedida por ele a outrem quando seus filhos ainda eram crianças. Com o retorno dos seus descendentes adultos o personagem fica cada vez mais bufão, avarento e atrevido.

Pávlovitch era fascinado pela embriaguez e pela luxúria e disputava com seu primogênito o amor de uma moça, a situação de velho libidinoso é tão antiga quanto a velhice e podem ser

²⁴⁸ *Correio da Manhã*. ano XIX. n. 7.698. 28 mar. 1920. p. 4.

²⁴⁹ *Correio da Manhã*. ano XXXVI. n. 12.922. 25 dez. 1936. p. 36.

²⁵⁰ *Gazeta de Notícias*. ano. II. n. 46. 13 fev. 1876. p. 3.

²⁵¹ *A Província*. ano XXXVII. n. 304. 05 nov. 1914. p. 1. E: *O Imparcial*. ano III. n. 709. 10 dez. 1914. p. 8.

²⁵² *Jornal de Teatro e Esporte*. ano VI. n. 242. 28 jun. 1919. p. 15.

²⁵³ *Brasil - teatro: repertório dramático de autores nacionais e estrangeiros*. 2º fascículo. 1903-1904. p. 290.

²⁵⁴ *A Notícia*. ano XVII. n. 193. 16 e 17 ago. 1910. p. 3.

²⁵⁵ THANE, P. (Org.). 2005, p. 10.

²⁵⁶ DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. 2001. p. 187.

encontradas na literatura, na iconografia²⁵⁷, em gravuras, entre outras. As histórias bíblicas inspiraram muitos artistas a reproduzirem a imagem da mulher entre o velho e o jovem, a disputa amorosa muitas vezes consistia em ridicularizar e tornar cômico a situação do velho diante dos mancebos²⁵⁸. Numa tela anônima da segunda metade do século XVI (fig. 80), por exemplo, vê-se uma moça com véu transparente sobre o corpo, um ilusionismo sensual e erótico, rodeada, do lado direito, de um homem de meia idade que a corteja, trazendo nas mãos um símbolo sexual onde pairam seus olhos, aqui e no órgão sexual feminino, indicando algum interesse lascivo; do lado esquerdo do quadro, junto à jovem, está um rapaz com o rosto próximo ao dela e com uma das mãos segurando seu seio direito enquanto a outra se apoia sobre seu ombro, envolvendo-a. Não há dúvidas sobre a preferência da moça, sua posição junto ao homem galante entrega sua escolha²⁵⁹.



FIGURA 80 - ANÔNIMO. *A mulher entre as duas idades*. 1580-1590. Óleo s/tela. 117 x 170,2 cm. Museu de Belas Artes de Rennes. Imagem: mba.rennes.fr

Não se pode negar a semelhança no enredo do personagem de Dostoiévski com a pintura anônima (fig. 80). Nelas, ambos os velhos são expostos com as fragilidades da velhice confrontadas com as dádivas da juventude. O episódio da jovem entre o amor de dois homens, sendo um moço e o outro maduro sustenta um conjunto de preceitos virtuosos moralizantes para uma velhice entendida como digna e bondosa contra a insistência do vetusto em viver nessa fase da vida, o que seria permitido apenas aos jovens, atitude considerada nociva e ruim.

²⁵⁷Para uma breve visualização da iconografia sobre o tema do velho (a) apaixonado (a) ver: COLI, Jorge. Mulheres maduras e jovens amantes. *Amável Leitor*. 24 maio 2020. Disponível em: amavelleitor.blogspot.com.

²⁵⁸BONNET, Jacques. *A mulher entre as duas idades ou A miséria do velho apaixonado*. Trad. Jorge Coli. Campinas, SP: UNICAMP. 2017. p. 50.

²⁵⁹Ibid., p. 15 e 16.

No fim do século XIX e início do XX, as instituições religiosas pregavam aos seus fiéis, em sua maioria pessoas em situações vulneráveis, como mulheres, velhos e enfermos, sobre a necessidade de os crentes seguirem padrões de moralidade e virtuosidade durante toda a extensão da vida. O discurso era fortalecido pela promessa de obtenção de um benefício de bem-estar espiritual e da preparação para uma existência além do mundo terreno, sendo que esse pensamento era direcionado especialmente aos idosos, pois essa fase era entendida como um processo de reflexão, redenção e espera pela morte.

De acordo com essa premissa, a saúde e a longevidade, por exemplo, eram assimiladas como dádivas oferecida às pessoas com comportamentos nominados como bons. Por outro lado, a enfermidade e a falta de temperança eram associadas à punição de ações e atitudes ruins, desse modo, o discurso colocava o idoso entre dois modelos de vida a seguir. Além disso, essas ideias circundavam os idosos em outras instituições e grupos de apoio, pensão ou ajuda, como hospícios, asilos ou associações criadas pela sociedade civil, como as de senhoras, por exemplo. Cabe ressaltar que esses centros eram constituídos por pessoas pertencentes a alguma organização religiosa, portanto, tinha alguma influência na propagação desses discursos morais²⁶⁰.

Seja como for, a representação do velho lascivo em nada condiz com a imagem exibida pelos artistas Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, pois os dois pintores rechaçavam de sua figura qualquer alusão a uma vida barulhenta e excitante, agitada de ébrio e do desejo pelas sensações lascivas. Eles preferiram cultivar uma imagem de si ativa e encorajadora de respeito, a exemplo de seus autorretratos (fig. 1 e 2). Além disso, é possível verificar em suas entrevistas²⁶¹ como os pintores são mostrados como homens profissionais, inquiridos notadamente sobre suas obras, sobre as dificuldades enquanto pintores e professores, bem como opiniões sobre o cenário das artes no Brasil, não expondo, portanto, suas intimidades e desejos de ordem privada.

No *Correio da Manhã* de 1935, Tapajós Gomes comenta em entrevista com Henrique Bernardelli que a vida de pintor é uma emboscada para aventuras com modelos belas e jovens, sobre o que o professor responde afirmando escapar desses perigos, evitando com as moças momentos de conversas nas pausas e descansos do trabalho²⁶². O artista mostra conformidade com o pensamento do irmão, Rodolfo Bernardelli, quando em entrevista²⁶³ o escultor descreveu

²⁶⁰ THANE, 2005. p. 255.

²⁶¹ COSTA, 1927.

²⁶² *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

²⁶³ COSTA, Angyone. 1927. p. 29.

seu temperamento como sóbrio, pautado e metódico, afirmando ser esse um comportamento comum entre os artistas de sua época, contrário a uma vida de boemia, considerada por ele crescente principalmente pela circulação do livro *Scène de la vie de Bohème* de Henry Murger.

A vida desregrada e com distrações poderia sugerir indisciplina e irresponsabilidade, ações que contribuía para outro estigma cultivado sobre o velho, a saber, o de louco, sujeito em descompasso com a realidade. Nesse sentido, a figura de *Dom Quixote de la Mancha*²⁶⁴, de Miguel de Cervantes, é expressiva. Fidalgo de aproximadamente 50 anos de idade, com gosto pelos livros de cavalaria, Dom Quixote, ao ler alguns exemplares passa a acreditar que é um cavaleiro, e assim cria seu nome fictício. A partir disso, o herói passa a viver no intento de libertar as pessoas oprimidas pelas injustiças da vida e a proclamar seu amor por Dulcinéia, figura criada por sua imaginação. Como é possível perceber, sua percepção da realidade era peculiar, pois deturpava o que via e acreditava ajudar as pessoas quando na verdade causava riso e confusão ao ver gigantes, monstros, cavalo voador, caverna mágica e outros seres irreais.

A imagem de Dom Quixote é, portanto, controversa. A velhice não condiz com a cavalaria e o fidalgo não era jovem, pelo contrário, era um homem deprimente, decaído, ossudo, sem carne e sem vida, de acordo com a descrição dada a outro pseudônimo do fidalgo, a saber, de *Cavaleiro da Triste Figura*, essa imagem sugere mais idade que a sustentada pelo personagem. Contrário a isso, ao cavaleiro da Ordem era atribuído um corpo jovial, vigoroso, de potência física, características comumente atreladas à juventude, mas esse desajuste do personagem fortalece a comédia na narrativa, situação propiciadora para escárnio e zombaria.

Novamente, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli se distanciaram dessa representação. Ambos são apresentados em suas últimas entrevistas como homens lúcidos na velhice, como se vê, respectivamente, em 1940, na *Revista da Semana*²⁶⁵ e, em 1935, no *Correio da Manhã*²⁶⁶. A ideia de velho com afetação mental parece incoerente com os artistas.

Entretanto, em Cervantes, a intermitente falta de lucidez do fidalgo o obriga a viver distante da realidade, como se estivesse isolado da vida real. Essa circunstância pode ser entendida como metáfora para o conflito geracional enfrentado pelo homem idoso, afetado, algumas vezes, pelo desconforto, desacordo e preconceito sobre sua posição e atitudes em relação aos acontecimentos e convenções contemporâneas, que provocam uma imagem do idoso ultrapassado e caduco.

²⁶⁴ CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Almir Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1 e 2. 2016.

²⁶⁵ *Revista da Semana*. ano XLI. n. 27. 06 jul. 1940. p. 22 e 23

²⁶⁶ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

Com a ascensão de uma sociedade tecnocrática no século XX, a experiência perde seu valor. O acúmulo de saber de um indivíduo parece diante das novas formas de viver, em modificação constante. Desse modo, os valores são invertidos, pois a sociedade passa a ter confiança num aperfeiçoamento social progressivo e suscitado pelo novo, pela juventude, assim, os velhos são, na maioria das vezes, entendidos como desqualificados²⁶⁷.

Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo não são mostrados como artistas ultrapassados em sua velhice nas reportagens de 1935 e 1940. São, na verdade, apresentados como artistas com muito conhecimento sobre seu ofício. Apesar da consolidação profissional e de uma identidade pictórica sólida construída ao longo de anos de trabalho Henrique Bernardelli não nega a importância da novidade, especialmente concernente a sua área profissional e as transformações no cenário artístico das primeiras décadas do século XX:

É preciso, de vez em quando, fazer alguma coisa de novo. E para isso é indispensável desprezar o que está feito. No afã de criar a novidade, a ideia da originalidade predomina inevitavelmente, e vem o exagero. Mas o tempo que é o mestre de todos, age beneficentemente, e vem o equilíbrio para normalizar tudo. (CORREIO DA MANHÃ, 1935, p. 23)

O artista mostra uma crença no novo como motor a dar movimento ao antigo, ocorrendo uma hibridização entre novo e velho, sem nenhum ficar ileso ao outro, resultado do conflito entre os dois tempos que disputam qual deles resistirá. A fixação pelo novo e suas consequências é extremada no livro *Admirável Mundo Novo*²⁶⁸, de Aldous Huxley, publicado em 1932. A narrativa apresenta uma sociedade construída pela engenharia genética, com pessoas fabricadas em laboratórios, sem vínculos familiares eles são educados pelas instituições com objetivo único de viverem para o trabalho e o consumo de bens.

A velhice não existe nessa comunidade, pois é negada e retardada com pílulas e remédios, o soma, capaz de aliviar todas os sofrimentos humanos e manter o corpo com vigor e força jovial. Ainda assim, eles não viviam mais que 60 anos de idade²⁶⁹, sem parentes, depois da morte, não deixavam qualquer memória de si e seus corpos cremados eram reutilizados no sistema industrial.

Na ficção distópica de Huxley, a velhice é abortada, a sociedade não precisava lidar com suas fragilidades e dificuldades e, ao mesmo tempo, a vida é encurtada. Não há ali reminiscência sobre essa fase humana, inclusive, a memória do indivíduo não é cultivada, anulando qualquer tentativa desse homem se conectar com a posteridade. Assim, o autor parece apelar para o

²⁶⁷ BEAUVOIR, 2018. p. 219.

²⁶⁸ HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo. 2014.

²⁶⁹ Ibid., p. 139.

fortalecimento dos valores humanos, da necessidade natural do homem viver como tal, sem aniquilar as fragilidades, sofrimentos e dores.

O novo apresentado por Huxley é um tempo presente constante para o indivíduo, sem conexão com o antigo e tampouco com o vindouro. De outro modo, o imbricamento do tempo é notório na vida profissional de Henrique e Amoedo, com seus pais, desde a tenra idade, se interessaram pelas artes, aprenderam o ofício da pintura na juventude com artistas renomados, adultos, aprimoraram suas telas e passaram a ensinar novos profissionais, e na velhice continuaram a trabalhar o quanto puderam. Portanto, eles construíram uma vida dedicada ao trabalho, com o desejo e o investimento de ter suas obras na posteridade, evocando sua memória.

Como é sabido, as representações sobre a velhice são múltiplas, embora algumas situações sejam reiteradas com o passar dos séculos devido às características comuns à ancianidade. De todo modo, os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo são semelhantes no modo como eles escolheram se exhibir na fase idosa, notadamente com qualidades auxiliadoras para uma imagem de velhice com virtude e dignidade, afastando qualquer elemento capaz de expressar desrespeito, riso ou escárnio.

Ainda assim, há particularidade na velhice de cada artista e ela é percebida pelo modo como cada um viveu a ancianidade e enfrentou seus problemas pessoais, mas, de modo geral, os dois pintores fugiam dos excessos, havendo concordância entre suas vidas e os autorretratos. Contudo, a representação da velhice não se dá distante das disputas sociais, ela é uma das formas de velhos e adultos afirmarem seus valores e domínio um sobre o outro.

Os romances e telas mostrados nesse texto foram produzidos, em alguns casos, seguindo uma tradição com intenções moralizadoras, incidindo, portanto, sobre o comportamento das pessoas, especialmente pela forte ideia maniqueísta de velhice. Assim, não devia ser prudente e atraente, no fim do século XIX e início do XX, ter uma imagem de velho em desacordo com essas diretrizes.

3.2 O trabalho na senescência: a imagem de Henrique Bernardelli em alguns periódicos.

O trabalho é fundamental na existência humana, dota a vida do indivíduo de sentido e nas sociedades modernas está estreitamente vinculado à fase adulta. A criança é constantemente lembrada de sua função social no futuro, dada pelo trabalho, e nesse ínterim há uma fortificação por interesses e capacitações profissionais para serem empregadas na maioridade. Em contrapartida, a velhice é notadamente alijada dos centros empregatícios por uma ideia de completude profissional, por ter realizado toda sua competência humana individual²⁷⁰.

Entretanto, exceptuando as condições físicas comuns à velhice, o idoso não faz uma ideia de si enquanto velho, as características comuns à senescência são inegáveis, mas a velhice existe mais para o outro. Mentalmente, a percepção do indivíduo sobre o *eu* interior/espiritual existe quase independente da compreensão exterior, o *eu* espírito nunca será verdadeiramente exteriorizado pela imagem física porque essa última é uma condição determinada em alguma medida pelo social e biológico, enquanto aquele é um processo mais individual, impossível de ser exibido em sua totalidade e complexidade²⁷¹. Disso resulta a situação de viver a senescência sem reconhecer a si como vetusto, com suas particularidades generalizadoras de grupo²⁷².

A não identificação do idoso com a velhice pode se dar, entre outros motivos, por sua competência física e/ou lucidez mental, em desacordo com as ideias correntes de senescência enquanto incapacidade, especialmente concernente ao trabalho profissional, pois, destituído da atividade, sendo um homem não ativo na sociedade, o destino e existência do velho é encerrado na sua memória do vivido, portanto, sem conexão produtiva com o presente e excluído das relações contemporâneas²⁷³. Pensando nisso, pretende-se entender como alguns textos em periódicos assimilaram e expuseram o significado dado a profissão na fase idosa de Henrique Bernardelli, tanto por discursos ordenados pelo artista quanto pelos entrevistadores e repórteres, bem como por suas imagens, em alguns casos acompanhadas das reportagens.

Como é sabido, nenhum ser humano é capaz de se ver viver. O reflexo físico no espelho, representações em fotografias ou pinturas são desprovidos de espontaneidade e vida real, nisso consiste um confronto do indivíduo com ele mesmo, ou melhor, com seu *eu* exterior,

²⁷⁰ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz. 1979. p. 34.

²⁷¹ PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Editora Nova Alexandria. 2019. p. 64.

²⁷² As crises de identidade são possíveis em todas as faces da vida humana, mas na juventude ela é transitória enquanto na velhice é confrontada com a inexistência e a morte. Ver mais em: BOSI, op. cit., p. 37.

²⁷³ BOSI, 1979, loc. cit.

físico, reconhecido pelo outro, mas inacessível para si. A figura refletida e representada é calculada, de gestos reiteradamente ensaiados e estudados, por meio dos quais é possível ter uma projeção de como se é visto, mas nunca será como o outro vê²⁷⁴.

Na propagação de uma representação individual pelos meios de comunicação, como jornais e periódicos, é preciso lidar com a construção de uma imagem pessoal unívoca e coerente, podendo ser completamente idealizada ou em partes, real, pois o outro são vários e o *eu* individual é múltiplo e instável, mostrando-se de formas diversas para pessoas diferentes, portanto, há uma necessidade de escolha de qual *eu* mostrar e como exibi-lo. Nesse sentido, a percepção que alguém tem sobre determinado indivíduo, com suas características físicas e de personalidade (uma solidificando a outra), se difunde à medida que um indivíduo persuade outros a validarem sua visão sobre esse sujeito, seja por fotografias, pinturas e discursos.

Entre algumas percepções sobre Henrique Bernardelli está a de Nelson Nascimento apresentada numa crítica sobre o Salão Nacional de Belas Artes de 1934. Ao colocar em paralelo as telas *Fazendo contas das compras*, de Henrique, e *Folia carnavalesca*, de Joubert Fernandes (fig. 81a e 81b)²⁷⁵, o crítico reflete sobre as características assertivas e equilibradas do primeiro e a ousadia do outro.

Henrique Bernardelli possui todas as qualidades que o talento artístico supõe no dizer de Estevão Cruz: 1º Um conjunto de faculdades: imaginação fecunda, sensibilidade delicada, razão esclarecida. 2º Um conjunto de virtuosidades: conhecimento perfeito dos processos técnicos, prática do emprego desses processos, estudo profundo dos modelos, paciência e força de vontade para não esmorecer no longo trabalho de retoque da obra.

O quadro de Henrique Bernardelli é um dos mais enternecedores do salão. A sua naturalidade é tamanha que ficou na nossa memória visual. O modelo, o colorido, tudo aquilo misturado com a alegria da manhã, é uma evocação no *carnet* das nossas recordações. Ele possui o dom de prender a vida nas tintas. O outro pintor de mérito é Joubert Fernandes. Seu gênero é relativamente oposto a pintura de Bernardelli. É impressionista. Preferimos o gênero de Bernardelli pelo acabamento que tem as suas concepções. Joubert Fernandes em *Folia carnavalesca* nos aparece qual um eloquente brusco. Seus traços são vigorosos e a sua arte provocou o enrubescimento natural dos que se julgam puros. Pouco faltou para que o quadro do artista não fosse exposto. Estava imoral, cochichavam uns. Essa questão da moral sempre apaixonou os estetas [...].

Joubert Fernandes está, pois, de parabéns. Ele é o esteta do ritmo: o artista por excelência desse nosso século menos licencioso que os outros que passaram.

²⁷⁴ Em *O conto da aia*, a personagem Offred, com a instauração do regime totalitarista, deixa de ter acesso a aparelhos como espelho e máquinas fotográficas e vai perdendo a percepção imagética de sua figura física. Ao refletir sobre a situação ela afirma que sua expressão fisionômica, seja qual for, é inacessível a ela e só pode ser verdadeira, pois suas possibilidades de mascarar ou dissimular os sentimentos são afetados. ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 270. E: PIRANDELLO, op. cit. p. 52.

²⁷⁵ *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme*. ano XIII. n. 434. 27 out. 1934. p. 81.

Sua pintura se caracteriza por uma profunda dose de erotismo, essencial na arte verdadeiramente moderna – arte 1934. (BEIRA-MAR, 1934, p. 81)

A R T E

Miscelânea (medalha de ouro), de Gaspar Maphelides
Festa Carnavalesca de Joubert Fernandes
Barcos em repouso (Prêmio de Ouro)

Viagem ao país de Cudano
Fazenda com as compras de H. Bernardelli
País de Anuar, de Fernando Murtas

...não compreende um motivo, como também diria, cativer a sensação dos seus sentimentos a câmbio sublimi di sua sintregia.

...Nesse ponto elles se purveem com as mulheres, rosbolm com o corpo.

...No Salão deste anno, dois pintores se destacam, um, Henrique Bernardelli, com o quadro 'Fazenda com as compras de Joubert Fernandes' e outro, o senhor Joubert Fernandes com 'Festa Carnavalesca'.

...Henrique Bernardelli possui todas as qualidades que o labor artistico supõe no artista: não comprehende um motivo, como também diria, cativer a sensação dos seus sentimentos a câmbio sublimi di sua sintregia.

...Nesse ponto elles se purveem com as mulheres, rosbolm com o corpo.

...No Salão deste anno, dois pintores se destacam, um, Henrique Bernardelli, com o quadro 'Fazenda com as compras de Joubert Fernandes' e outro, o senhor Joubert Fernandes com 'Festa Carnavalesca'.

...Henrique Bernardelli possui todas as qualidades que o labor artistico supõe no artista:

...Esta arte provocou o entusiasmo natural dos que se julgam puros.

...Fazem faltar para que o quadro do artista não fosse exposto.

...Estava immoral, cochichavam nos: 'Essa questão do moral na arte sempre apaixonava e estabam'.

...Perém, não ha nada de mais ridículo que a moral.

...Mário Pilo, sem deixar alguns, um dos mais modernos psychologos asserve: 'a arte não conservação e pela multiplicação da belleza, de toda belleza, da belleza infantil, sensual, sentimental, intellectual, ideal, e, como a belleza é para ser, a arte pelo prazer, seja de gria, pela felicidade physica e porhibita de quem a faz e de quem a goza: prazer, alegria, felicidade quanto mais variados e completos se possam alcançar, quanto mais ricas, intensos e exultantes se possam desajar, os fins moraes, didacticos, religiosos, não devem ser uma profunda dose de erudition, essencial na arte vordadamente moderna -- arte 1934.

...O pintor de Joubert Fernandes é como que uma obra de arte que focalizava toda a vida que passa.

Nelson do Nascimento.

Sapataria Panzardi

Completo surtimento de calçados para homens, mulheres e crianças.

ULTIMOS MODELOS DOS FIECOZ MINIBO

JOSE PANZARDI

RUA COPACABANA, 294 - A

Specialidade em comercio de calçados de todos os tipos. - Serviço garantido. - Sempre ao material de primeira qualidade.

Atende-se a chamados pelo telefone da farmacia 1-4218 (Copacabana)

IWAN MOSJOUKIN

em um inferamente novo - falado e cantado em francez.

2.º Teat. **ALHAMBRA**

E O CINEMA DOS BONS FILMES

Cu Bon Marche

Armazem, Confeitaria, Fructas

Borbons, Biscoitos, Lacticinos - Frios

PEDIDOS PELO TELEPHONE 7-1248 e 7-1327

FIGURA 81 - Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme. ano XIII. n. 434. 27 out. 1934. p. 81. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.



Figura 81a: Detalhe da obra *Fazendo contas das compras*, de Henrique Bernardelli.



Figura 81b: Detalhe da obra *Folia carnavalesca*, de Joubert Fernandes.

Nascimento sinaliza a capacidade profissional de Bernardelli indicando sua experiência, paciência e perspicácia como virtudes adquiridas em longos anos de dedicação e treino prático e mental. Para ele, essas características possibilitavam a Henrique apresentar em sua pintura naturalidade, com tonalidades e formas evocadoras de nostalgia cotidiana. Em contradição, ele enfatiza a impavidez impressionista de Fernandes²⁷⁶.

O crítico deixa implícito um confronto entre a pintura de Henrique Bernardelli, um artista envelhecido, com uma espessa experiência adquirida com o passado, e a de Joubert Fernandes, pintor jovem, com as dúvidas, as ousadias e os anseios do porvir. Apesar disso, o crítico enaltece a tela *Fazendo contas das compras* ao preferi-la, rejeitando qualquer julgamento da obra e do artista como ultrapassado, embora não seguisse uma tendência inovadora.

Não há surpresa por Henrique trabalhar e expor uma obra no salão de 1934, aos 77 anos, provavelmente porque o artista tinha enviado a tela *Morangos* para o salão de Belas Artes de 1933²⁷⁷. Nesse mesmo ano, ele participou de mostras como a do núcleo Bernardelli²⁷⁸ e realizou uma exposição individual em seu ateliê. Uma reportagem com algumas imagens sobre a casa dos Bernardelli (fig. 82) exhibe uma fotografia da sala de exposição (fig. 82a) e outra do pintor reunido com Jurandyr Paes Leme e Ubirajara Azeredo Coutinho (fig. 82b).

²⁷⁶ Joubert Fernandes foi um dos artistas a participar do Núcleo Bernardelli, em 1931, juntamente com Edson Motta, Ernesto Huergo e Jayme Ramos, o núcleo era uma tentativa de reunir jovens pintores para aula prática com modelo vivo. O pintor expôs em espaços não oficiais, como o primeiro Salão de Artistas Brasileiros, com os pintores Edson Motta, Cândido Portinari, Katharina Strosnevska, Sarah Villela de Figueiredo, entre outros. *Diário da noite*. ano III. n. 520. 12 jun. 1931. p. 4. E: *O Jornal*. ano XL. n. 3.515. 10 set. 1929. p. 3.

²⁷⁷ O *Diário de notícias* estampa uma imagem da tela *Morangos*, de Henrique Bernardelli, apresentada no salão de 1933, mas não informa se a natureza morta é a única obra do pintor nessa mostra. *Diário de Notícias*. ano IV. n. 2048. 22 ago. 1933. p. 7.

²⁷⁸ *A Noite*: suplemento – secção de retrogavura. ano IV. n. 168. 21 jun. 1933. p. 24.

Na reportagem da *Revista da Semana* (fig. 82) de 1933, o escritor sustenta a relevância de Henrique Bernardelli e de seu irmão Rodolfo como professores e artistas com o legado de suas obras e o ensino dedicado a inúmeros alunos. Ao tratar da casa ateliê dos dois irmãos, o jornalista apresenta a importância dela como centro aglutinador do desenvolvimento e formação de capacidades profissionais e de proeminência histórica para a arte brasileira, uma indignação contra a venda e demolição do prédio, em curso.



FIGURA 82 - A casa dos Bernardelli. *Revista da Semana*, ano XXXIV, n. 25, 03 jun. 1933, p. 16 e 17. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.



Figura 82a: à esquerda, detalhe de uma das imagens da sala da Exposição individual de Henrique Bernardelli em 1933.



Figura 82b: à direita: detalhe da imagem de Henrique, Ubirajara Azeredo Coutinho e Jurandyr Paes Leme.

Algumas imagens de cômodos da casa e da área externa acompanham a reportagem, contudo apenas uma fotografia com a presença de Henrique Bernardelli é exibida (fig. 82b). Nela, o artista é mostrado em sua sala com algumas de suas obras e de Rodolfo, acompanhado de Paes Leme e Ubirajara, que, flagrados num encontro, parecem não ter consciência de serem visualizados por outra pessoa; o enquadramento aberto privilegia as muitas obras espalhadas pela sala, enquanto num canto eles estão envolvidos numa conversa. A imagem parece despreziosa, sem poses, atitudes ou ações de pintor, e Henrique, trajado de vestimentas escuras, aparece como um senhorzinho calmo e tímido.

O observador é encarado pelos autorretratos de Henrique, o retrato de Rodolfo e os bustos sobre um móvel encostado na parede, como se apenas eles soubessem da presença da lente. O espectador não precisa de muita informação para identificar o artista com seus autorretratos, a cena capturada sugere a força profissional de Bernardelli, mas ela é auxiliada por uma descrição afirmando estar Henrique Bernardelli em sua sala, mais ainda, ela está inserida na reportagem sobre o pintor.

A imagem de Henrique Bernardelli é exibida pelo discurso do velho artista com muita experiência, saber, prática e dedicação emaranhada e contribuidora do desenvolvimento e das ramificações nas artes no Rio de Janeiro, nisso colabora a trajetória do pintor e seus vínculos de aprendizagem com as diretrizes vigentes da época, notadamente, com a AIBA, ENBA e a formação estrangeira, embora não fosse uma relação amistosa, acatada e inquestionável²⁷⁹. Nesse sentido, a imagem afixada na reportagem do homem sossegado e encolhido em sua poltrona reforça a mensagem ao exibi-lo singelamente com suas telas, insistindo na sua capacidade principal de criatividade produtiva.

A reportagem da *Revista da Semana* foi realizada no período da exposição individual de Henrique, de acordo com a data, 03 de junho de 1933, e as descrições das imagens (fig. 82a). Dessa maneira, é possível compreender a figura do artista com seus trajes formais, sem desenvolver, nesse momento, a função de pintor, e sim de negociante de suas obras. Ademais, a presença de Paes Leme e Ubirajara fortificam uma pretensa discussão sobre o futuro do legado dos Bernardelli.

A hipótese pode ser arriscada e desmedida, todavia o artigo já sustenta essa ideia ao fortificar a imagem de Henrique Bernardelli e Rodolfo como mestres artistas. Ao apresentar a

²⁷⁹ Entre alguns tipos de discursos, Foucault aponta os discursos ditados pelos estudos das disciplinas e ciências como discursos com credibilidade e com força de expansão devido ao método científico tido como revelador de verdade, especialmente a partir do século XVIII e XIX quando a ciência e a razão ganharam mais relevância. FOUCAULT, 1970. p. 19.

venda e demolição da casa dos irmãos, o escritor evidencia o desinteresse e inércia do governo em não adquirir e transformar o prédio em museu, insistindo no pensamento de resistência contra o obscurecimento do trabalho artístico e histórico dos Bernardelli.

A ideia dada pela revista de lembrar à sociedade quem são os artistas não se distancia da função social destinada aos envelhecidos enquanto pessoas com a incumbência de ser memória de trabalho, de grupo, de família, de instituições, de ideologias, entre outras²⁸⁰. Dessa maneira, o nome dos irmãos Bernardelli é entendido e defendido como propulsor de saberes e práticas profissionais que contribuem para um enriquecimento no cenário das artes:

Duma estirpe refinada de artistas – o pai chefe de orquestra, o irmão Félix, pintor, violinista célebre – Rodolfo e Henrique Bernardelli tinham no sangue, nos nervos, na alma excelsa a missão a cumprir. E, quando chegou o momento a ela se entregaram apaixonada, inspiradamente. Henrique tornou-se um mestre e precursor. Gerações de discípulos haviam de passar pela sua aula e pelo seu ateliê, para receber as lições e os conselhos em que transmitia uma espécie de paternidade. E assim começava logo a distribuir-se pela cidade e pelo país a família amada do seu espírito. [...] (REVISTA DA SEMANA, 1933, p. 16)

A avaliação dada pelo jornalista a Henrique Bernardelli adensa a opinião de Nelson do Nascimento sobre o artista como um mestre detentor de conhecimento. O respeito pela figura de Henrique e sua trajetória é firmado especialmente por sua postura de homem envelhecido com um cabedal profissional solidificado, de todo modo, sua personalidade, seja na velhice ou na fase adulta, é exibida como sendo de uma pessoa séria, tranquila e equilibrada, qualidades apontadas como adquiridas desde a infância com seus pais e irmãos artistas.

A crítica de Nascimento lança elogios ao pintor e seu texto é realizado a partir da análise de uma obra de Henrique. Ao comparar *Fazendo contas das compras* com a tela de Joubert o crítico opõe as duas obras e os dois artistas, lembrando a finitude próxima de Bernardelli. Por outro lado, na *Revista da Semana*, o artigo e as imagens são todas dedicadas à imagem dos Bernardelli, à casa ateliê da Avenida Atlântica, à exposição exibida por Henrique e à história dos irmãos artistas e professores, uma tentativa de solapar qualquer dúvida sobre a relevância do pintor e seu irmão escultor.

De todo modo, a ideia de artista precursor e orientador de gerações nas artes, atribuída a Henrique Bernardelli pela *Revista da Semana*, não era uma novidade, mas foi fortalecida com a criação do Núcleo Bernardelli. Em 1932, o periódico *Fon fon* apresentava o artista como patrono de novos pintores, especialmente pela escolha nominal do grupo como Núcleo Bernardelli, lembrando a figura dos dois irmãos, Henrique e Rodolfo Bernardelli (fig. 83), a

²⁸⁰ BOSI, 1979. p. 23.

informação acompanha uma fotografia do pintor posando com um grupo de artistas e convidados no Primeiro Salão do Núcleo Bernardelli.



FIGURA 83 - *Fon-Fon: semanário alegre, político, crítico e espusiante*. ano XXVI, n. 25. 18 jun. 1932. p. 29. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

Na imagem, Bernardelli aparece vestido com um conjunto de terno em tom escuro e bem abotoado, fita a câmera com os óculos posicionados em sua face e segura em sua mão esquerda um papel, possivelmente o folheto da exposição, sua fisionomia madura se destaca em meio a rostos mais jovens. Ele está no centro da fotografia e é rodeado por muitas pessoas, num ambiente com telas expostas, a reunião celebra a presença do artista, inspiração para seus alunos e novos artistas pertencentes ao grupo que leva seu sobrenome.

A mensagem escrita e fotográfica expressa no *Fon fon* aflui ao pensamento descendente da mesma substância discursiva do mestre arguto, adensada pela entrevista realizada com Henrique, no periódico *A Noite* (fig. 85). A reportagem decorre da opinião requerida ao artista sobre o roubo ocorrido na Escola Nacional de Belas Artes e de maneira decorosa o repórter persiste na imponência do pintor ao informar sobre sua acurada dedicação ao ofício em idade madura.

[...] O velho mestre, trabalhador infatigável, estava curvado sobre o esboço dum pequeno e comovente motivo *a morte do garimpeiro*. [...] Um olhar rápido e as paredes dos corredores e aposentos da habitação, à rua da passagem, repletas de obras de todo tamanho e feitio atestam a capacidade produtora do grande artista que ali passa o outono da vida. A quietude desse santuário da arte é às vezes perturbada pelo som do estridente da campainha e

a governanta do mestre introduz o visitante que vem adquirir uma das obras primas para a sua coleção. (A NOITE, 1935, p. 19 e 20)

O “trabalhador infatigável” produz potência e vitalidade ao “velho mestre”, não há incoerência entre trabalho e velhice, o redator não alude a Henrique como um profissional do passado, pois seu ofício ocorre no presente e não está apenas nos momentos pretéritos, não é unicamente memória, mas percepção advinda da realidade da ação do presente. A fase idosa do pintor é repetidamente evocada, inclusive pela referência dele experienciar o “outono da vida”, expressão que suscita um diagrama tradicional sobre as faixas etárias do homem conhecida como *Ages of Man*.

No século XIX, o artista Thomas Cole fez uma série de pinturas denominada *A viagem da vida* a partir do diagrama da *Ages of Man*. Nelas, Cole apresenta os estágios da vida humana e de modo simbólico associa essas fases às estações do ano e aos momentos de um dia. Assim, as divisões e aproximações se dão na infância pelos elementos da primavera e do amanhecer, a juventude é exprimida pelo verão e o meio-dia, a fase viril, entre o adulto e a meia-idade, é comparada com o outono e o entardecer, e finalmente a velhice é expressa pelo inverno e a noite²⁸¹.

Na tela *A viagem da vida: fase viril - do adulto à meia-idade*²⁸² (fig. 84), Thomas exhibe um homem adulto num barco sozinho seguindo o rio em direção a uma correnteza, a vida é simbolizada pelo rio, não mais calmo e tranquilo como no início da viagem e quando era uma criança. Nessa fase humana as águas são agitadas e com as mãos unidas o navegante parece clamar aos céus ajuda para enfrentar os momentos difíceis que incidem sobre ele. A condição da pequena embarcação é perfeita, sem rachaduras ou quebras, situação oposta ao fim da viagem, quando a velhice se impõe e o anjo retorna para buscar o idoso prostrado no bote faltando pedaços. A paisagem é exibida pelo findar do dia, o crepúsculo depois do pôr do sol com uma orla pedregosa e áspera.

Desse modo, ao afirmar que Henrique Bernardelli vivia o “outono da vida”, o escritor de *A Noite* negava uma velhice no pintor, ao menos de senilidade ou de uma fase decrépita, sem forças ou capacidades para desenvolver um trabalho. O artigo se substancia do trabalho do artista para afirmar suas competências e habilidades, afinal sua profissão não estava apenas no passado e na memória, ela existia no tempo presente, era movimento, transmutação e estabilidade, enfim, a prática de seu ofício exibia um Bernardelli não concluído.

²⁸¹ THANE, 2005, p. 256.

²⁸² Título original: the Voyage of life: manhood; tradução da autora.



FIGURA 84 - COLE, Thomas. *A viagem da vida: fase viril - do adulto à meia-idade*. 1842. Óleo s/tela. 134.3 x 202.6 cm. National Gallery of Art. Imagem: nga.gov

A opinião requerida a Henrique Bernardelli sobre o roubo na ENBA do *A Noite* demonstra ainda o prestígio do pensamento do artista, sobretudo porque sua figura é mostrada como trabalhador assíduo, com vínculos sociais ativos no cenário profissional. Seu ofício não era unicamente uma maneira de receber proventos a fim de sanar as necessidades econômicas e de existência, ela foi propiciadora da sua inserção em hierarquias sociais regidas por grupos e status²⁸³, assim, o artista estendeu e movimentou sua posição e profissão conquistadas ao longo da vida até o limite de sua existência.

A imagem descritiva sobre Henrique é reforçada pela imagem dele com um repórter do *A Noite* (fig. 85). Na reprodução o pintor é mostrado em conversa com um jornalista e, utilizando vestimentas claras e um avental preso ao corpo, segura entre os dedos e o colo um tecido, provavelmente o gorro branco, e com a mão esquerda apoiada no queixo encara o entrevistador, ambos concentrados no diálogo, ignorando a presença da câmera. De fato, o artista parece ter pausado sua pintura para se dedicar à visita, é o que seus trajes atestam, bem como uma obra compondo o fundo da fotografia.

A fotografia e a mensagem textual são regidas pelo trabalho do pintor, mas o “velho mestre”, apontado pelo redator, se materializa na representação de um homem idoso despreocupado e simplório. Semelhante a imagem da *Revista da Semana* (fig. 82b), Henrique

²⁸³ BOSI, 1979. p. 390.

Bernardelli não posa, embora suas vestimentas indiquem a atividade pausada, ele parece se inclinar para uma reprodução mais natural, sem imposição explícita da intenção de propagar uma imagem suntuosa de artista, pintor e professor, sugerindo mais atenção na conversa que em sua figura.

Não é sabido se o flagrante foi ensaiado, mas, independentemente disso, o pintor tinha conhecimento e experiência com as lentes. Desse modo, mesmo sendo uma captura com intenção de naturalidade, portanto, dissimulando a ação de posar, Henrique tinha consciência de sua imagem representada, haja vista já ter posado em inúmeras ocasiões como pintor, em diferentes fases de sua vida e carreira, com telas, alunos, amigos artistas, entre outros (fig. 3, 6, 23, 26, 27, 48).



FIGURA 85 - *A Noite*. ano XXIV. n. 8.532. 07 set. 1935. p. 19 e 20.
 Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

Seja como for, as fotografias (fig. 82b e 85) apresentando Henrique Bernardelli como um senhor de temperamento discreto e indulgente aparentemente conflituam com a nomeação exitosa dada ao artista de “velho mestre”. E, como é sabido, a palavra *velho* representa ideias contraditórias, como o pensamento corrente e fortificado desde outrora sobre o homem idoso enquanto detentor de conhecimento e experiência em oposição à sua imagem física, explicitando uma fragilidade e brandura advinda do confronto com a finitude da vida. Nesse sentido, a caracterização emanada por “velho mestre” somada à exposição de uma bonomia do pintor nas figuras acentuam a imagem do artista pródigo no saber do seu ofício e consciencioso sobre a existência.

O epíteto é um qualificativo frequente nessa fase da vida de Henrique, todavia, a classificação mestre já se insinuava em alguns trabalhos dele no início de sua carreira, na juventude²⁸⁴, e com o passar dos anos a nomeação acoplou-se a sua maturidade. Assim, a imagem do “velho mestre” foi se adensando, embora seu uso não fosse uma regra, como é possível conferir numa reportagem realizada por Tapajós Gomes intitulada *Os nomes gloriosos da arte brasileira*, exibida em 1935, no *Correio da Manhã*²⁸⁵. O escritor, acompanhado de Jurandyr Paes Leme em visita a residência de Henrique, descreve como o encontrou:

O ambiente do mestre Henrique Bernardelli é estonteante. Dentro dele, o vulto pequenino do artista, com o seu gorro branco calcado na cabeça e o seu sorriso bom sempre pendurado nos lábios, vale para a figura de um sacerdote que percorre a sua capela ou pela de um soberano que se orgulha pelos seus domínios. Henrique Bernardelli enche sozinho aquelas salas que se sucedem, apinhadas de mil coisas e que o ajudam a viver e a trabalhar com o mesmo entusiasmo de todos os tempos. (CORREIO DA MANHÃ, 1935, p. 23)

Tapajós Gomes foge do substantivo velho na escrita de sua entrevista e atém-se unicamente ao uso do “mestre”, mas a imagem do homem de grande proficiência é, novamente, contraposta a características simpáticas da velhice, como o corpo franzino, sem imposição e o sorriso benevolente. O escritor amalha o leitor na crença da agradabilidade de Bernardelli ao compará-lo a um sacerdote e a um soberano, cujos significados oscilantes contribuem para a figura do artista confiável e competente.

O entrevistador é enfático ao demonstrar a contínua e extensiva atividade de Henrique, comprovada pelas inúmeras obras alocadas em toda a sua casa, pinturas realizadas no passado, outras atuais. Tapajós rememora o passado do pintor ao revelar alguma recordação de Henrique, como a história da união de seus pais e a saudade de seu irmão Rodolfo, bem como a narração do surgimento de um motivo pictórico, como da obra *Tarantela*. A reportagem empenha-se em exhibir a importância do trabalho do pintor e investe na curiosidade do leitor, apresentando características particulares dele, como lembranças da sua história pessoal e profissional.

O artigo é dedicado exclusivamente ao artista Henrique Bernardelli, contudo não é exposta nenhuma fotografia dele, vê-se apenas alguns de seus desenhos. Poucos anos antes dessa entrevista, em 1932, no periódico *O Radical* (fig. 86), uma instantânea do pintor é impressa e ele é mostrado em posição frontal, num enquadramento fechado entre seu rosto e o peito. Com a face em evidência, o observador pode visualizar o sinal no canto esquerdo da boca de Henrique, o uso dos óculos de coloração e formato marcante e a cabeça calva no topo e com fios nas laterais. Desse modo, o pintor fita o espectador de perto, em sua velhice rija.

²⁸⁴ *Revista Ilustrada*. ano 14. n. 557. 20 jul. 1889. p. 3.

²⁸⁵ *Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.

Assim como na reportagem *A Noite*, a entrevista n' *O Radical* decorre da opinião requerida a Henrique sobre as artes plásticas no Brasil. As apresentações imagéticas de sua figura são distintas, pois na primeira (fig. 85) ele é exposto distraído com a câmera e completamente envolvido na conversa com o jornalista, portanto, sem preocupação em posar, e na outra (fig. 86) ele se mostra como em alguns de seus autorretratos, confrontando seu olhar ao do espectador, num enquadramento fechado que impossibilita qualquer visão do cenário ocupado, como sua residência, suas obras ou de seu irmão.



FIGURA 86 - *O Radical*, ano I, n. 196, 23 dez. 1932, p. 2. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

A figura do pintor a encarar o observador é acompanhada, no artigo d’*O Radical*, pelo antagonismo metafórico do jornalista expressado pela jovialidade de Bernardelli em dissenso com seus mais de 50 anos de ofício. Ao ser recebido por Henrique o repórter informa:

[...] surgiu-nos de braços estendidos, jovial e sorridente, desmentindo os anos de labor intenso, o pintor Bernardelli que nos acolheu como a um velho amigo, perdido de vista a muito tempo. [...]
Silêncio em tudo. Naquele imenso casarão, de salas enormes, oficinas habitadas de estátuas e bustos imóveis, painéis e grandes quadros, mora sozinho, devotado de alma e carne a sua arte aquele velhinho, coberto de glórias e santificado pelo labor divino da beleza. (O RADICAL, 1932, p. 2 e 14)

A discordância das palavras e significados reforçam uma aprovação e elogio ao entusiasmo exposto pelo pintor ao persistir no seu trabalho em fase idosa, portanto, acreditada como menos propensa a atividade laboriosa devido às exigências físicas e mentais. O ambiente descrito pelo repórter apresenta um cotidiano ininterrupto vivenciado por Henrique em sua casa-ateliê permeado pelo desenvolvimento do seu trabalho, das suas relações com o irmão, os amigos e os alunos, tudo se comunicava com seu ofício. Henrique Bernardelli era sua profissão, mesmo quando era memória não deixava de ser ação, sua atividade não parava. Assim, a nota é inexorável em exortar qualidades no artista.

De modo repetido, o “velhinho” acompanha a bem-aventurança resguardada pelo trabalho, e antes mesmo de 1932 é possível observar algumas imagens dele, em fase madura, acompanhado por alunos, amigos e artistas, numa rede de sociabilidade possibilitada por seu ofício, característica que expõe um cotidiano de algum modo movimentado e compartilhado. É o que se vê numa fotografia exposta no jornal *Beira-mar* de 1929 (fig. 87), em homenagem ao seu aniversário.

Em sua residência, o pintor aparece em um dos cômodos num aglomerado de pessoas, sentado, em primeiro plano, numa poltrona com espaldar alto. Desviando o olhar da lente fotográfica, seu corpo está confortavelmente acomodado numa pose pensativa, ausente da animosidade de todos ao seu redor, mas com a cabeça erguida, sem esconder sua expressão facial. Sua mão esquerda está segurando amigavelmente o ombro de uma criança fixada a seu lado, entre ele e seu irmão.



FIGURA 87 - *Beira-mar*: Copacabana, Ipanema, leme. ano VII, nº176. 21 jul. 1929. p. 10. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

Em pose tímida, Rodolfo Bernardelli segue a divagação de seu irmão e se mostra distraído da presença da lente ou tentando fugir do confronto com a câmera. Contrário a Henrique, ele utiliza vestimentas claras e sustenta na cabeça o gorro, tão comum nas imagens do pintor, é possível uma confusão entre os dois irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli. A fotografia é instigante porque a maioria das pessoas encaram o observador enquanto os anfitriões escapam o olhar do instantâneo.

Numa exposição, também cercado por pessoas, Henrique Bernardelli é flagrado e exibido no periódico *Fon fon* de 1931 (fig. 88). A imagem é uma fotografia do terceiro Salão de Artistas Brasileiros, ocorrido no Palace Hotel, na qual o pintor está no centro da representação, próximo a um retrato de Rodolfo Bernardelli e da escultura de Santo Estevão, realizada por Rodolfo. Com trajés alinhados e escuros, arrematado por uma gravata, Henrique tem as mãos unidas à frente de seu corpo, seu olhar, em posição frontal, está fixado na lente da câmera, mas a cabeça tem uma leve inclinação à esquerda e sua fisionomia é séria e consternada, possivelmente pela recente perda do seu irmão²⁸⁶. Cercado por artistas, amigos e conhecidos, a imagem explicita a homenagem realizada à memória de Rodolfo Bernardelli.

²⁸⁶ Rodolfo Bernardelli faleceu em 07 de abril de 1931. *Jornal do Comércio*. ano 104. n. 83. 08 abr. 1931. p. 7.

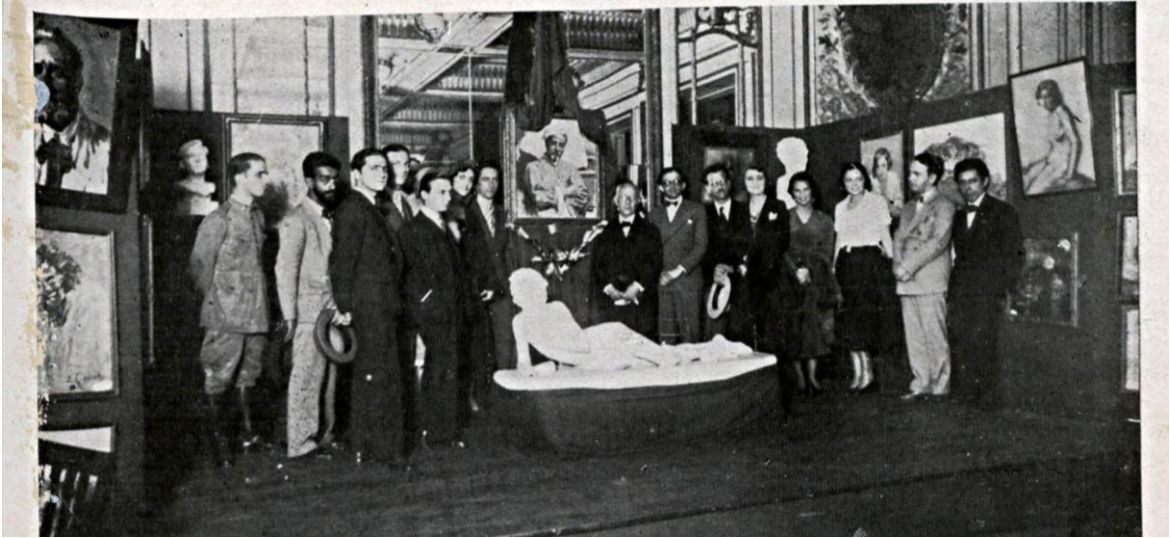


FIGURA 88 - *Fon-Fon: semanário alegre, político, crítico e espusiante*. ano XXV, n. 26. 27 jun. 1931. p. 36. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

Henrique é fotografado em alguns momentos envolto por amigos, por alunos e artistas, e por vezes sozinho. A necessidade de investir numa figura de pintor e artista deu-se outrora, na maturidade ele tinha sua profissão concretizada. Ainda assim, as reportagens e imagens expõem o pintor como um profissional incansável, sem a hipótese de existir sem ofício, e o próprio artista fortalece esse pensamento.

A insistência de Henrique em manter seu ofício com sua atividade cotidiana é encarada com alguma surpresa pelas reportagens, principalmente por sua velhice e, mais tarde, pela perda de seu irmão. Contudo, na velhice, ao cessar o esforço diário da profissão, o homem é obrigado a se arranjar numa nova existência, em que as relações sociais construídas no trabalho, bem como as práticas cotidianas, as afinidades afetivas, os gostos e ideias são encobertas por uma outra vida, distante dessa vivência tecida durante muitos anos. Nesse sentido, a palavra aposentadoria não tem significado para Henrique, pois ele não soube ser outro que não o artista. Sua vida e permanência como ser humano foi regida pela tarefa de pintar, seu ofício não era passado porque ele conseguiu ser presente/ação enquanto viveu.

Cabe esclarecer que a atividade profissional de Henrique Bernardelli era um trabalho liberal e independente, portanto, ele podia praticá-la de acordo com suas necessidades e interesses, sem uma regulamentação direta de contrato, portanto, sem estar subordinado a ações trabalhistas, como a aposentadoria por idade²⁸⁷. Desse modo, o artista tinha autonomia sobre o

²⁸⁷ No início do século XX, no Brasil, precisamente na década de 1920, apenas algumas repartições públicas ofereciam aposentadoria com alguma pensão ou ganho. As companhias ferroviárias foram obrigadas, em 1923, por meio da lei Eloy Chaves, a aposentar os ferroviários. Essa ação incentivou novas reivindicações pelos funcionários do setor privado aos direitos trabalhistas, como a aposentadoria. Ver: WESTIN, Ricardo. Primeira lei da previdência, de 1923, permitia aposentadoria

ofício, podendo exercer sua função enquanto lhe fosse vantajoso até a manifestação da senilidade, se assim lhe aprouvesse.

As reportagens e imagens se coadunam em apresentar um Henrique Bernardelli totalmente dedicado ao trabalho. A inexistência de filhos e esposa somada ao seu empenho profissional durante toda a vida contribuía para a percepção divulgada. Assim, em sua velhice, o artista não teve uma vida contemplativa, em que a ação realizada pelo ofício tinha existência apenas na memória, nos resquícios do passado. Por ter sido um profissional ativo, absorvido nas tarefas do presente, se afastava, portanto, da velhice social, da função única de lembrar²⁸⁸.

A ação realizada no presente preenche, dá substância à atividade mnêmica e comumente é um processo ocorrido na fase adulta, em que o indivíduo preso em sua função social advinda principalmente do trabalho não se ocupa do ato de lembrar e sim de produzir o que será memória. De modo distinto, esse sistema ocorre com o homem profissional em fase idosa, pois ao passo que permanece um indivíduo ativo na sociedade, diferente do jovem, o velho tem uma história social bem definida, já tendo experienciado conflitos, ideologias, “quadros de referências familiar e cultural igualmente reconhecíveis” (BOSI, 1979, p. 22), sua percepção sobre o presente é mais nítida, além disso, ele instiga sua memória, tem prazer pelas reminiscências.

Pensando nisso, as entrevistas realizadas com Henrique não insistem na obrigatoriedade de o pintor rememorar o que viveu, em alguns casos ele é procurado para opinar sobre o presente e mostrar suas obras recentes. Entretanto, os textos não rejeitam uma breve explanação sobre a história e trajetória do artista, nesse sentido, o relato sobre as conquistas do pintor dá credibilidade à sua opinião e delinea com alguma clareza e conhecimento o cenário artístico brasileiro, campo de atuação de Henrique.

Dessa maneira, as perspectivas sobre Henrique apresentam um homem em fase idosa ativa, sem o afastamento do trabalho, sustentando suas capacidades profissionais com aptidão física, mental e intelectual, repelindo a ideia de impossibilidade comumente associada à velhice. De outro modo, há uma surpresa pela agilidade do pintor, fortalecida e difundida no pensamento dele enquanto velho aureolado, dotado de dedicação exclusiva à profissão, de extenso conhecimento, de presença amigável e acessível.

Não foi possível identificar todos os escritores e fotógrafos das reportagens, mas eles seguem uma coerência sobre quem foi Henrique Bernardelli, especialmente em se tratando das

aos 50 anos – arquivo s. Senado Federal. 03 jun. 2019. E: *O Imparcial*. ano XI. n. 1.510. 06 fev. 1923. p. 2.

²⁸⁸ BOSI, 1979. p. 397.

qualidades dele. Nesse sentido, são notáveis as notas de Tapajós Gomes e da *Revista Ilustrada*, ambas reportagens com a presença de Jurandyr Paes Leme, crítico de arte e aluno do pintor²⁸⁹. Outro artigo cuidadoso é o exposto no *Correio da Manhã*, no qual uma entrevista com o pintor transpassa ao leitor alguma intimidade ou amizade entre o jornalista e Henrique, pois o arguidor evita o tema da velhice e prefere questionar o artista sobre assuntos pessoais, como algum envolvimento com modelo, uma ousadia pouco percebida em suas entrevistas. A relação dos jornalistas com Bernardelli, em alguns casos, apresenta alguma convivência ou respeito pelo artista, situação desfavorável para uma crítica ou opinião em desacordo com as que vigoravam sobre ele.

Assim, pode-se perceber um investimento do pintor na sua imagem divulgada em jornais, especialmente como profissional dedicado exclusivamente ao ofício, uma percepção fomentada desde o início de sua carreira ao lado do irmão. Contudo, na velhice, Bernardelli enfrentou uma série de dificuldades, como a ausência de Rodolfo, a mudança de casa, a vida sem parentes, sendo que essas situações, ainda assim, fortaleciam sua figura. Dessa maneira, Henrique Bernardelli encarregou-se durante a vida de fazer seu nome notável, e na velhice não esmoreceu em propagar suas obras e de seu irmão, recorrendo, tanto quanto possível, ao direito de ter sua memória e a do irmão gravadas na posteridade.

²⁸⁹ *Ilustração Brasileira*. ano XX. n. 86. jun. 1942. p. 21.

3.3 O trabalho na senescência: a imagem de Rodolfo Amoedo em alguns periódicos.

O aumento na expectativa de vida possibilitou uma crescente no número de idosos a viverem a terceira idade²⁹⁰ no decorrer do século XX, no entanto a situação resultou em novos desafios para as sociedades contemporâneas, como discussões acerca do que é ser velho e em qual momento de vida a fase se manifesta. O conflito se intensificou com o contraste das percepções oficiais e populares sobre a velhice, como, por exemplo, a idade cronológica entendida como definidora da vida idosa em oposição à existência de uma senectude sem afetação das capacidades físicas e mentais, diferente em cada pessoa²⁹¹.

Diante dessas questões, pretende-se entender como o artista Rodolfo Amoedo, no início do século XX, mais precisamente a partir de 1929, enfrentou a dualidade na senectude advinda com a aposentadoria, marcada por uma tentativa de dar continuidade à sua atividade profissional e por um acentuado distanciamento do seu ofício de pintor e professor. Desse modo, de acordo com algumas reportagens sobre o pintor, numa associação inelutável de sua figura e ofício, a reflexão enfatizará como a velhice de Amoedo foi exibida, tanto por uma representação discursiva e descritiva quanto pelas fotografias expostas.

No século XIX, as transformações nas áreas profissionais e de crescente emprego, dadas com as construções de fábricas e os serviços com mineração, acarretaram numa mudança gradual de áreas rurais para locais urbanos, haja vista a necessidade de força de trabalho proletária com o avanço dos desenvolvimentos industriais. No entanto, esses trabalhos requeriam das pessoas força, agilidade, rápida adaptação e aceitação de novos hábitos profissionais e, por consequência, eram empregos que tendiam a afastar os envelhecidos, restando ao idoso, sem recursos econômicos, desenvolver atividades subalternas ou a recorrer a auxílios de instituições de caridade religiosas ou locais de apoios com uma atividade de suporte ainda não claramente definida e direcionada, como asilos ou hospícios²⁹².

De todo modo, a expansão industrial, com aquecimento econômico, contribuiu para um alargamento do número de pessoas vivendo na velhice, fosse nas cidades ou nas localidades interioranas. Todavia, o homem empregado durante toda sua vida podia enfrentar na velhice a

²⁹⁰ O termo terceira idade foi originado na França, no século XX, e refere-se à velhice ativa anterior à quarta idade, em que a senectude afeta mais o homem com a decrepitude. As fases iniciais são a primeira idade, período entre a infância e a juventude, e a segunda idade, a maturidade adulta. THANE, 2005, p. 264.

²⁹¹ Ibid., p. 267.

²⁹² THANE, op. cit., p. 238.

situação de afastamento do trabalho mesmo contra sua vontade e com as capacidades inalteradas, resultando na dependência de alguma ajuda familiar, de caridade religiosa, doações sociais, pequenas retribuições de atividade prestada ou da combinação de todas essas ações. Contrário a isso, para o trabalhador artesão ou liberal era mais flexível manter seu ofício o quanto quisesse e fosse possível, podendo ter na velhice alguma garantia de recurso.

O trabalho autônomo não excluía completamente a adesão a uma atividade subordinada, como foi o caso do pintor Rodolfo Amoedo, que continuou a exercer sua profissão liberal paralelamente ao trabalho de catedrático na ENBA, realizado durante um longo período intermitente até sua aposentadoria. Nos séculos XIX e primeiros anos do XX, o ofício efetuado sem vínculos empregatícios fornecia algumas vantagens, como uma independência profissional com uma importância atribuída às habilidades e capacidades exigidas e empregadas por determinada profissão, além do poder de barganha com sua produção, entendida como matéria de valor pela sociedade.

Rodolfo Amoedo tentou estabelecer seu ofício e rendimentos por meios das duas formas de empregos, autônomo e com vínculos contratuais. Pensando nisso, a exposição da sua imagem estava intrinsicamente atrelada a sua profissão, portanto, o ofício de pintar e o cargo de professor na Escola de Belas Artes eram os constituidores da figura do pintor. Uma reportagem exibida pela *Vida Doméstica* de 1929 (fig. 89), sem assinatura, apresenta o artista com essa dupla função profissional, a de pintor autônomo, com um ateliê em sua residência, e a de professor da ENBA. Assim, aos 72 anos de idade Rodolfo é mostrado com uma vida laboriosa.

No seu ateliê é a vida introspectiva do fixador plástico de emoções. No instituto decorre instante de mocidade, no meio de moços, ele que não envelhece por força de seu espírito perpetuamente florescente. [...]

Rodolfo Amoedo é um beneditino da sua arte. Pouco fala. Trabalha muito. Raros pintores, apresentam, como ele, uma tão vasta soma de obras primas que de maneira singular realçam a cultura brasileira. A sua nomeação para diretor do Instituto de Belas Artes foi saudada com verdadeiro júbilo nos círculos artísticos do Rio de Janeiro. (VIDA DOMÉSTICA, 1929, p. 49)

A notícia é hesitante sobre a identificação do artista como homem envelhecido, haja vista a constante afirmação da capacidade de Amoedo em desenvolver produtivamente seu ofício, como se o trabalho afastasse a fase idosa. A velhice do artista é suplantada pelo seu vigor e pela dedicação profissional, mas ao compará-lo a um beneditino o escritor sutilmente recorda a inexorável fase vivida pelo artista, principalmente por conta de a imagem do frade ser comumente relacionada a um sábio laborioso e, em alguns casos, idoso.

O suporte imagético acompanhado pela descrição de Rodolfo Amoedo expõe três fotografias justapostas certificando o afínco do pintor com seu trabalho. Nessas figuras (fig.

89a, 89b e 89c), o artista é mostrado em pose circundado por uma quantidade razoável de telas. Na primeira (fig. 89a), ele aparece em pé diante de um quadro grande e, na mão esquerda, segura um objeto não identificado, sua face e olhar estão direcionados ao observador.



FIGURA 89 - *Vida Doméstica: revista do lar e da mulher*. jan. 1929. p. 49. Edição 00130. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.



Figura 89a: Detalhe da fotografia de Rodolfo Amoedo em sua residência.



Figura 89b: Detalhe de Rodolfo Amoedo sentado em um dos cômodos de sua casa.



Figura 89c: Detalhe de Rodolfo Amoedo posando para um ato de pintura.

Na segunda imagem (fig. 89b), ele sustenta uma atitude semelhante a da primeira fotografia. Ao encarar o espectador e mostrar a mão pausada com uma caneta diante do papel, como se estivesse sido surpreendido por alguém e assim cessado brevemente a atividade de desenhar ele apresenta suas habilidades de pintor e desenhista. Por fim, na última figura (fig. 89c), Amoedo é flagrado em pose disfarçada, não fita a câmera, entretanto sustenta em sua mão esquerda paleta e pincéis e simula um intervalo na pintura de um retrato de criança, aparentemente acabado. A reportagem é coerente ao mostrar o artista tanto no texto como nas imagens numa velhice ativa e vigorosa.

No início do século XX, uma velhice vigorosa não era uma surpresa, pois seguindo uma tendência lentamente crescente no decorrer do século XIX, o número de envelhecidos estava se avolumando, principalmente na Europa ocidental e nos Estados Unidos, resultado de uma mudança na proporção quantitativa entre crianças, jovens, adultos e idosos advinda da combinação no aumento da expectativa de vida e de uma queda da natalidade. No entanto, com a Primeira e Segunda Guerra mundial esse processo retrocedeu, retornando com a ajuda de políticas sociais depois da grande guerra²⁹³.

No Brasil, a situação foi diferente. Entre o fim do século XIX e início do XX o país era uma nação de população majoritariamente jovem, com taxa de mortalidade alta e sem expressão no número de envelhecidos, em partes devido a uma baixa qualidade de vida das pessoas pobres, que experimentavam a subalimentação, a ineficiência nas condições materiais, a insuficiência médica, entre outros²⁹⁴. Assim, embora houvesse um aumento no número de idosos no entre séculos, ele era muito tímido, tendo se tornado um processo mais fluido a partir da segunda metade do século XX, com destaque no último quarto do século.



FIGURA 90 - *Careta*. ano XXII. n. 1104. 17 ago. 1929. p. 37. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

²⁹³ THANE, 2005, p. 264.

²⁹⁴ BEAUVOIR, 2018. p. 233.

Rodolfo Amoedo viveu uma velhice ativa e, em partes devido à função de sua profissão, com uma exigência de conhecimento específico e de atividade física cotidiana menos laboriosa, ao menos em comparação com os trabalhos subalternos e de grupos mais pobres. Assim, vivendo a fase idosa com vigor, Rodolfo Amoedo foi mostrado em outros periódicos, como no *Careta* (fig. 90) de 1929. A fotografia ali apresentada foi executada no salão de Belas Artes daquele ano e sua legenda se detém na presença do presidente da república, mas é possível conferir Amoedo posicionado no primeiro plano, ao lado direito da imagem. O artista posou utilizando uma vestimenta formal, um conjunto de paletó, calças e sapatos em cor escura, camisa branca cerrada ao pescoço por uma gravata, com uma fisionomia que esboça simpatia por meio das bochechas evidenciadas por um sutil alargamento muscular dos lábios. O evento se difere do apresentado na *Vida Doméstica* (fig. 89), entretanto, ele continuava a ser o homem dedicado ao trabalho, pois pertencia ao grupo de organização do salão e, simultaneamente, exibia algumas de suas telas.

O discurso sobre Rodolfo Amoedo, enfatizando-o como profissional dedicado ao trabalho e de realizações incontestáveis, não foi alterado em 1935. Nesse ano, Gelabert de Simas assinou um artigo publicado na *Revista da Semana* (fig. 4) em que afirmava a importância do pintor para a cultura do Brasil:

Rodolfo Amoedo entra na pintura como um técnico dessa arte. Ninguém disse coisas mais técnicas sobre a pintura. É um mestre para os mestres. Por sua inteligência e alta cultura, suas aspirações estéticas, seu senso crítico e a plêiade de artistas que formou. Amoedo possui na história de nossa cultura um lugar que as suas obras, por si só, lhe teriam feito merecer. (REVISTA DA SEMANA, 1935, p. 31)

Como se vê, Simas lança elogios à pintura trabalhosa de Rodolfo, com formas e detalhes bem-acabados, exercício possível apenas para quem detém uma especialidade de conhecimento. Aponta ainda para a contribuição do cargo de professor, tarefa propiciadora para o aprendizado de muitos artistas, contudo o escritor não menciona a aposentadoria de Amoedo pela ENBA, sancionada em setembro de 1934²⁹⁵, quase um ano antes da publicação dessa reportagem.

A velhice de Amoedo é discretamente sugerida por Gelabert Simas ao notar as quantidades de obras realizadas pelo pintor, por algumas conquistas profissionais e pelo ensino a uma geração de artistas, e em concordância está a fotografia de Rodolfo idoso, mas centralizada na sua firmeza e labor, posando em atividade com o retrato de Pinto do Couto (fig.

²⁹⁵ *O Paiz*. ano XLVIII. 17.060. n. 22 ago. 1934. p. 2.

4a). A profissão, o objetivo da matéria, distancia o artista de uma perspectiva de velhice, algumas vezes confundida com incapacidade.

Apesar disso, a aposentadoria de Rodolfo Amoedo não foi um acontecimento ignorado por seus amigos e colegas de trabalho. Em setembro de 1934, numa reunião na Escola Nacional de Belas Artes, Fléxa Ribeiro lançava uma proposta de exposição retrospectiva do artista com suas obras e um catálogo com a trajetória e personalidade do artista²⁹⁶. Catedrático da ENBA, Fléxa Ribeiro escreveu alguns artigos sobre Amoedo, dentre eles um texto sobre a pintura religiosa brasileira, de 1937²⁹⁷, comparando as técnicas e algumas obras de Rodolfo e Pedro Américo.

Rodolfo Amoedo deve ser tomado como o mestre exemplar da arte de compor na pintura brasileira. Não sendo um óptico, isto é, um artista que não vê primeiro a cor, como Pedro Américo, e sim a linha, é bem de compreender-se que antes da realização significativa do quadro, deveria empolgá-lo a unidade e harmonia da composição, por ela mesma, como linguagem da beleza plástica própria, fora do assunto. [...]

É que Rodolfo Amoedo possui poder de meditação: seus quadros possuem aquele estado de subjetivismo, onde, unicamente, os objetos passam a ter uma existência real...(ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1937, p. 21)

O crítico rememora algumas das telas mais conhecidas de Rodolfo Amoedo e Pedro Américo, examina as escolhas e personalidade de cada artista, como o uso das cores e a construção das formas, e não esconde sua admiração ao trabalho de Amoedo. Fléxa Ribeiro não alude à fase vivenciada por Amoedo depois de sua aposentadoria, obviamente o artigo não se trata unicamente do pintor e, menos ainda, de sua vida privada, contudo, Rodolfo é lembrado por seu ofício e obras realizadas no passado e não há menção ao artista em atividade no presente.

Em seus artigos, Gelabert Simas e Fléxa Ribeiro desviaram o assunto sobre a existência de Amoedo sem o trabalho na ENBA e, por conseguinte, sobre a existência da atividade particular de pintor depois de seu afastamento da Escola. Nesse sentido, percebe-se que os autores evitaram um confronto com a figura de Rodolfo aposentado. Em oposição, um texto de Nini Miranda, de 1936²⁹⁸, noticia o trabalho do pintor após a aposentadoria compulsória, mas sua principal ênfase recai na história de vida do artista e suas memórias, ao concluir que:

Rodolfo Amoedo é um artista que sempre se distinguiu pelas suas maneiras distintas, pela sua sólida cultura, além de uma elegância sóbria e um espírito jovem.

Com a idade de 79 anos, escreve e lê sem o auxílio dos óculos, tem uma memória prodigiosa, sobe escadas com facilidade e caminha ágil.

²⁹⁶ *O Paiz*. ano XLVIII. n. 17.070. 02 set. 1934. p. 2.

²⁹⁷ *Ilustração Brasileira*. ano XV. n. 27. jul. 1937. p. 21.

²⁹⁸ *Correio da Manhã*. ano XXXVI. n. 12.922. 25 dez. 1936. p. 36.

Está sempre disposto para uma conversa que repassa com ditos de espírito e envolve de cativante ironia. É professor aposentado da Escola de Belas Artes, mas ainda leciona particularmente. (CORREIO DA MANHÃ, 1936, p. 36)

A escritora é direta sobre a velhice de Rodolfo Amoedo, inclusive ela parece surpresa por ele, aos 79 anos, ler e escrever sem óculos, não ter esquecimentos, fraqueza ou dificuldades de movimentação física. Somado a isso, ela enfatiza o trabalho do artista como professor particular de pintura em paralelo à aposentadoria, reforçando a afirmação das suas capacidades inalteradas.

O pintor é mostrado numa perspectiva de vida narrada e lembrada por ele, com reminiscência variadas, da infância à fase adulta, de construção profissional e de carreira estabilizada. Desse modo, Nina Miranda expunha a história de Rodolfo contada a partir da memória de existência dele e balizada por uma busca de sucesso profissional mesclada ao esforço empenhado ao ofício. O texto era um reforço, portanto, sobre a imagem de quem era o artista Rodolfo Amoedo.

Depois de aposentado, o artista recebeu algumas homenagens, como a realizada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, que organizou a fixação de um busto de Rodolfo Amoedo na praia do Russel, no Rio de Janeiro, em 1940. N' *O Malho* (fig. 91), a notícia celebrava a herma como símbolo do reconhecimento e relevância do pintor para a arte brasileira.

aposentadoria. Essa informação indica a ausência do artista, ao menos em algum período, do meio artístico carioca.

De fato, algumas pessoas da sociedade artística tentaram lembrar a relevância de Amoedo, como se viu na nota de Nini Miranda, Gelaber Simas, Fléxa Ribeiro e outra homenagem realizada pela Associação de Artistas Brasileiros com uma exposição dedicada à Rodolfo, em 1941²⁹⁹. Todavia, no texto d’*O Malho* Amoedo não faz parte da organização para a construção da herma e isso sugere implicitamente uma impossibilidade de Rodolfo negociar ou organizar uma homenagem a si próprio. Desse modo, é suscitada pela reportagem d’*O Malho* uma percepção de Rodolfo Amoedo como artista em velhice contemplativa, recluso da sociedade, das ações e atitudes contemporâneas, mais ainda, num estado de vulnerabilidade, gerando uma incapacidade de articular sobre sua imagem de artista, tão perseguida durante sua vida, por meio da prática do ofício.

De todo modo, a notícia sobre a herma de Rodolfo Amoedo n’*O Malho* está acompanhada de uma fotografia com sua imagem polida. Na figura (fig. 91a), ele está em posição frontal encarando a lente fotográfica com uma fisionomia séria, bigodes escuros e cabeça de fios brancos ralos, sustenta um paletó escuro sobre a camisa branca, cerrada pela gravata. O pintor está com trajés e posição semelhantes à imagem do periódico *Careta* (fig. 90), com exceção de sua fisionomia, num esboço de felicidade ou contentamento.

A fotografia no *Careta* foi exibida em 1929, período em que o artista exercia o cargo de professor na ENBA, juntamente à atividade de pintor. De outro modo, a figura exposta de Amoedo n’*O Malho* não apresenta informações sobre sua procedência, sendo impossível identificá-la na fase antes ou depois da aposentadoria. Seja como for, no ano da reportagem, em 1940, Rodolfo Amoedo foi mostrado em sua pequena casa, nas proximidades do Jardim Botânico.

Amoedo ainda conserva a mocidade de sempre. Velho com espírito moço. Velho, sim; por que não dizer? É ele próprio que positiva a idade. À bem carioca rua dos Andradas ainda se denominava rua do Fogo. Foi ali que ele viu a luz do dia em 11 de dezembro de 1857. [...]

Amoedo rememora tudo isso como se estivesse virando as páginas de um livro ou revendo numa tela os episódios marcantes de sua vida. Sua vida! Como vive ele?

De olhos voltados para o passado. Na modéstia de uma jubilação, se o põe a coberto da miséria, não representa, nem por sombras, o que mereceria. Vive rememorando de longe os dias de labor, dando traços e pinceladas no ateliê oficial do Rio de Janeiro. Vive aureolado pelo que já fez e, talvez, com a ânsia de produzir mais. Vive sentindo, como quase todos os artistas, a ingratidão ambiente, a indiferença que recai sobre os iluminados. Mas vive cheio de

²⁹⁹ *Jornal do Comércio*. ano. 114. n. 127. 01 mar. 1941. p. 7.

orgulho quando sente que foi a sua arte que improvisou numa tela rude a grandeza imortal de *O último tamoio* de *A partida de Jacó*, de *Jesus em Cafarnaum* e de tantos e tantos outros quadros de vulto que caracterizaram o esplendor de uma geração. E vive também, mais orgulhoso ainda, por haver guiado os passos de um número enorme de artistas, entre os quais figuraram, como seus grandes discípulos, Batista da Costa e Visconti. (REVISTA DA SEMANA, 1940, p. 22 e 23)

A reportagem é incisiva sobre a velhice de Amoedo e sua situação de dificuldade financeira. A justificativa para o termo velho, de acordo com o repórter, é assentida pelo artista, mas a palavra, utilizada quase como sinônimo da condição de Rodolfo, não foi utilizada anteriormente nas notas de Gelabert Simas, Fléxa Ribeiro e Nini Miranda.

O autor encerra o artista na imagem do velho que vive preso às suas memórias, num passado de alegrias e feitos, assim o presente parece perder seu valor, pois o importante é o artista do pretérito e do futuro, o da construção profissional e o da posteridade. Entretanto, é no tempo presente que Rodolfo Amoedo rememora sua vida, resgata lembranças, fortifica recordações muitas vezes ditas pelo peso de sua ação em outrora, enfim, é uma evocação do vivido, da história e do passado, uma tentativa de reconstituição realizada no presente narrado³⁰⁰.

O trabalho de realizar pinturas ou o exercício de ensinar de Rodolfo Amoedo estavam ligados ao seu passado e não há na reportagem a informação sobre qualquer atividade praticada pelo pintor em 1940, embora o escritor seja enfático sobre uma ânsia de pintura no artista. O texto opõe o pintor em duas imagens a partir da perspectiva profissional, sendo a mocidade, na qual perseguiu e alcançou fama artística, e a velhice, que marca o fim das realizações práticas reforçadas pelo distanciamento da atividade de pintura e de ensino, cabendo ao artista a memória do vivido.

Contudo, o jornal, ao publicar uma reportagem sobre a vida de Rodolfo Amoedo baseada em suas memórias do vivido, apresenta uma possibilidade de expandir o conhecimento sobre o artista, o professor e suas obras, ainda que de modo ríspido, contribuindo para que ele não fosse esquecido. Nesse sentido, os artigos de Nini Miranda, de 1936, e de *O Malho*, de 1940, seguem o mesmo objetivo ao investirem na história e imagem do pintor, inclusive com pretensões claramente declaradas sobre ter o nome de Rodolfo na posteridade.

A tarefa de recordar a vida de Amoedo é, ainda, exprimida pelas imagens justapostas no texto da *Revista da Semana* (fig. 92). Nela são expostas algumas obras do artista, como *O Último Tamoio*, seu *autorretrato*, *Cristo*, *A partida de Jacó* e *A narração de Filetas*. Vê-se

³⁰⁰ BOSI, 1979. p. 39.

ainda uma fotografia do artista muito jovem, antes de desfrutar do seu prêmio de viagem, em 1879, e outra, em fase adulta, acompanhado de sua esposa e do tenente Tancredo Castro Jauffret.



FIGURA 92 - Revista da Semana. ano XLI. n. 27. 06 jul. 1940. p. 22 e 23. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.



Figura 92a: Detalhe da imagem de Rodolfo Amoedo recebendo os repórteres.

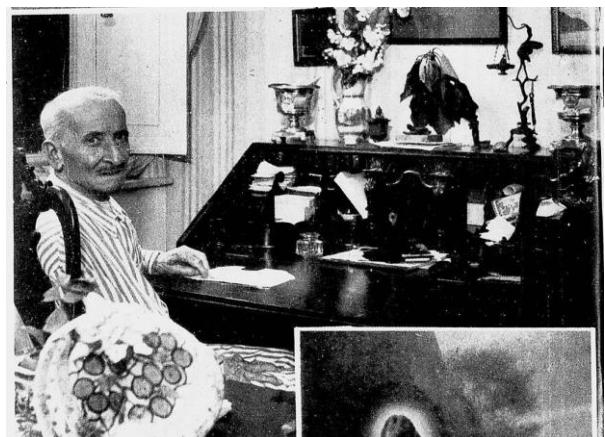


Figura 92b: Detalhe de Rodolfo Amoedo posando para um fotógrafo.



Figura 92c: Detalhe de Rodolfo Amoedo despedindo-se do repórter Octávio Tavares, do pintor Funchal Garcia e do desenhista Alberto Lima.

Mais interessantes são as fotografias capturadas durante a entrevista com o pintor, nas quais o artista é mostrado fragilizado. A primeira figura o exhibe em perfil (fig. 92a), numa posição curvada e de cabeça baixa encarando um dos repórteres, sua vestimenta é informal, semelhante a um pijama e a perspectiva da imagem apresenta Rodolfo Amoedo como um homem sofrido e afetado pela velhice, em certo sentido coerente com o discurso da reportagem.

Na segunda imagem (fig. 92b), o artista, sentado, apoia a mão esquerda sobre papéis e a captura recorda a pose na fotografia exibida na *Vida Doméstica* de 1929 (fig. 89b), a mesa é a mesma, mas a decoração e os quadros são outros. Amoedo, aos 83 anos é apresentado encarando o observador e com sua fisionomia séria mostra vivacidade.

Rodolfo Amoedo em 1940 não era o artista atarefado com os compromissos da sua profissão, sua vida cotidiana era outra, diferente daquela de 1929, e até mesmo a representação e exposição de sua imagem tinha mudado, haja vista a ausência de instantâneo dele posando como pintor. Embora as atitudes posadas fossem, em alguns aspectos, semelhantes (fig. 89b e 92b), o pintor era outro, ele estava noutra fase. Pensando nisso, a última fotografia (fig. 92c), ocasião da despedida entre Rodolfo e as visitas, mostra o artista com o corpo parcialmente flagrado em perfil, sua idade avançada expõe uma resistência física, mas a imagem do artista desalinhado reforça uma associação, insensível, entre decadência e velhice.

Rodolfo Amoedo, nos seus últimos anos de vida, foi constantemente mostrado numa situação dramática, apesar de velada, pois a aposentadoria marcou, de modo não preciso, seu afastamento do trabalho, e essa fase ocorreu, coincidentemente ou não, poucos meses antes dele ficar enfermo³⁰¹. Desse modo, a aposentadoria poderia contribuir para um descanso do labor,

³⁰¹ *A Noite*. ano XXIV. n. 8.290. 21 dez. 1934. p. 2.

contudo a diminuição dos recursos econômicos, intrínseca à situação de aposentado, gerava mais vulnerabilidade e dificultava a vida do artista na velhice.

A questão do trabalho e da aposentadoria é problemática para o idoso e é variável para cada um, especialmente considerando a situação social e econômica desse indivíduo, pois o descanso desejado pode entrar em conflito com a necessidade financeira, causada pela baixa remuneração do aposentado. A profissão, de fato, pode ser um fardo, especialmente em trabalhos que exigem força, velocidade e repetição.

A existência da velhice vigorosa e ativa são inegáveis, mas não se pode ignorar uma mudança física do homem na senescência, a qual exige dele uma adaptação, especialmente na fase de abalo físico mais acentuado. Por outro lado, a falta de uma atividade profissional pode afetar muito o idoso, isso porque sua inatividade causa uma falta de significado de vida, sua posição social é relegada e o indivíduo é consumido pelo pensamento de incapacidade, sem importância e com peso para a família e grupo social³⁰².

Apesar das dificuldades enfrentadas por Rodolfo Amoedo na velhice, ele viveu muito, morrendo próximo dos 84 anos³⁰³. No entanto, a instabilidade na saúde e nas finanças concorreram para uma exposição do artista em decadência, principalmente por seus dissabores serem associados diretamente com a fase idosa, como se viu na reportagem da *Revista da Semana*. Outro artigo, publicado na *Gazeta de Notícias* de 1941, reiterava ao leitor as agruras enfrentadas pelo artista na senectude.

Passa as noites e os dias últimos de sua vida sofrendo angústias, dores, necessidades o doutíssimo artista, doutíssimo professor de Belas Artes, laureado pintor brasileiro.

Só com a esposa dedicada, em estreita casota de uma avenida, na Gávea; entre poucas lembranças da arte que magistralmente cultivou e ensinou, última a vida num sofrimento atroz que a idade agrava.

O governo ignora-o. O tesouro dá, mensalmente ao professor jubilado, para alimentos, uma mesquinaria. Visitam-no um ou outro discípulo, um ou outro colega, um ou outro admirador do seu merecimento altíssimo. Os grandes amigos da arte, as grandes coletividades artísticas reservam-se para as manifestações de pesar, na hora do funeral.

E assim se passa pelo mundo! Passagem rápida, afanosa; e, quando honesta, sujeita ao olvido, à ingratidão. Foi lá vê-lo há dias um jornal; e fotografou a tristeza para, estampando-a, dá-la em triste espetáculo aos seus leitores. Para quê? Até parece maldade. Os leitores terão dado mais atenção ao labirinto da guerra do que a cruel e desoladora penúria sofrida por quem tanto merece o amor público; [...] (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1941, p. 3)

³⁰² BEAUVOIR, 2018. p. 282.

³⁰³ *Jornal do Comércio*. ano 114. n. 204. 01 jun. 1941. p. 9.

A reportagem se concentra na imagem quase a se esvaír de Rodolfo Amoedo, o escritor não recorda a trajetória, as memórias ou os trabalhos mais destacados do artista, sua profissão fica muito distante e o interesse recai sobre a velhice sofrida. Definitivamente, a nota explora uma nova imagem do artista, a de alguém com passado longo e futuro diminuto, não é a velhice ativa e vigorosa exibida no *Vida Doméstica* de 1929 (fig. 89), é sim a última instância da senectude.

A derradeira fase da vida humana, a velhice decrépita, é envolvida por muito mistério devido a sua aproximação com a morte e o imbricamento entre a fraqueza sofrida pelo corpo e a suscetibilidade a doenças, intensa no idoso, o que contribui para adensar o pensamento sobre a finitude do homem. Seja um processo acelerado pela doença ou, em alguns casos, apenas inexorável à vida, a morte está em parilha com a senectude e se intensifica com os anos prolongados do vetusto³⁰⁴.

A velhice pode gerar um desconforto entre o idoso e uma parcela da sociedade, pois o homem envelhecido enfrenta um conflito existencial consigo mesmo, com sua condição inevitável, sendo que algumas questões advêm da posição social destinada ao velho, entendida como uma fase contemplativa, distante das preocupações dos centros empregatícios, dos interesses profissionais e cada vez mais introspectiva. Nesse sentido, a reportagem na *Gazeta de Notícias* de 1941 aponta para a morte esperada de Rodolfo Amoedo por algumas pessoas, especialmente aguardando o momento para declarar discursos sobre a vida do artista e os pêsames a seu falecimento, o comentário expressa a dureza com que a velhice é encarada, especialmente pelos indivíduos não envelhecidos ainda.

A nota da *Gazeta de Notícias* é crítica sobre a insensibilidade na exposição de Rodolfo Amoedo por alguns jornais, e não se sabe se o redator se refere a reportagem da *Revista da Semana* (fig. 92), mas ela é uma imagem controversa por apresentar o artista, no seu último ano de vida, desalinhado, abatido pela velhice e aparentemente despreocupado com sua aparência, é provável o assentimento do pintor em mostrar essa figura, apesar de não se saber as circunstâncias. Seja como for, a velhice em decrepitude, afetada pelas implicações árduas, como doença e pobreza, pode diminuir a autonomia do homem sobre a própria vida. Em alguns casos o idoso se desapega das inquietudes de sua imagem, invadido por um futuro cada vez mais reduzido.

De fato, o pintor faleceu algumas semanas depois da nota no *Gazeta de Notícias*, todavia um artigo de Fléxa Ribeiro sobre a morte do pintor, em 1941, acompanhava algumas fotografias

³⁰⁴ BEAUVOIR, 2018. p. 32.

de Rodolfo Amoedo, apresentando-o numa imagem cuidadosa e organizada por meio de vestimentas alinhadas e postura sólida. Na primeira imagem (fig. 93) vê-se o artista sentado num banco ao ar livre, com as pernas cruzadas e trajando um terno e sapatos escuros, sua camisa branca está de acordo com o lenço posicionado em seu bolso, assim ele posa com atitude firme num tronco ereto e encarando o observador.

A outra fotografia (fig. 94) mostra o pintor numa perspectiva mais fechada, limitada entre sua cabeça e tronco, lançando a atenção aos papéis numa mesa, a cabeça e olhar de Amoedo estão inclinados para baixo e ao seu lado outro homem divide a concentração sobre as folhas. A captura não tem data precisa, mas foi exibida em outra nota da *Ilustração Brasileira* de 1940³⁰⁵, acompanhada da notícia sobre a homenagem realizada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes com uma herma do pintor na praia do Russel.



FIGURA 93 - Fotografia de Rodolfo Amoedo. *Ilustração Brasileira*. ano XIX. n. 75. jul. 1941. p. 21. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.



FIGURA 94 - Figura 91a: Fotografia de Rodolfo Amoedo em visita a Ilustração Brasileira. *Ilustração Brasileira*. ano XIX. n. 75. jul. 1941. p. 21. Imagem: Biblioteca Nacional – Hemeroteca.

A vestimenta de Amoedo, com paletó escuro, camisa branca e lenço no bolso é semelhante à fotografia da mesma reportagem, mas as gravatas são diferentes, pois na primeira

³⁰⁵ *Ilustração Brasileira*. ano XVIII. n. 68. dez. 1940. p. 34.

imagem (fig. 93) ele utiliza uma de modelo borboleta, enquanto na outra (fig. 94) uma com as pontas alongadas. O detalhe, assim como a descrição das figuras, indica situações e momentos diversos.

Notadamente, o pintor tinha cuidado com o modo de se apresentar nas fotografias, fosse em eventos ou em entrevistas, ele dava atenção ao modo de posar e ao uso de vestimentas formais (fig. 90, 91a, 93 e 94), mas o traje informal, aludindo a um momento de trabalho, não era descartado para o instantâneo, exibindo ao espectador uma parte da vida cotidiana do profissional (fig. 89). Nesse sentido, a imagem despreocupada e desalinhada de Amoedo (fig. 92) é emblemática por expor o enfraquecimento do pintor, seu distanciamento do trabalho, sua velhice acarretada pela doença e pobreza, situação antagônica ao artista dedicado e envolvido com o ofício na maturidade adulta.

Enquanto as reportagens do *Vida Doméstica* de 1929 e da *Revista da Semana* de 1935 reforçaram a imagem do pintor afugentando a velhice por meio de sua vivacidade profissional, a *Revista da Semana* de 1940 apontou para uma velhice sofrida e decrépita. Os momentos apresentados são distintos: antes de sua aposentadoria, alguns meses depois do afastamento do trabalho e próximo de sua morte. De acordo com as imagens e informações, esses artigos foram realizados por repórteres que concomitantemente entrevistavam e fotografavam Rodolfo Amoedo, portanto, havia uma unidade no propósito da imagem e da mensagem textual, com alguma participação do artista.

Outras notas não seguiram o mesmo padrão, como é caso d'*O Malho* de 1940, e a *Ilustração Brasileira* de 1941. Ambas apresentam fotografias de Rodolfo Amoedo em momentos não identificados e elas acompanham informações pontuais sobre o pintor, como uma homenagem dedicada a ele ou a notícia de seu falecimento, portanto, sem a necessidade da presença do artista para a construção da reportagem.

Em alguns casos, Rodolfo Amoedo é apresentado apenas por imagens seguidas de descrição, como a fotografia do *Careta* de 1929, ou ainda em entrevista sem imagens, como a reportagem de Nini Miranda, do *Correio da Manhã* de 1936. Nessa mesma perspectiva, mas com suas particularidades, está o artigo de Fléxa Ribeiro comparando as obras de Amoedo com Pedro Américo exibido na *Ilustração Brasileira* de 1937, e ainda sem fotografias, vê-se a nota do *Gazeta de Notícias* de 1941 informando sobre o sofrimento dos últimos dias do pintor.

Como se vê, Rodolfo Amoedo é exposto de modos distintos, tanto em discursos quanto em imagens, contudo, a partir da data de sua aposentadoria algumas notícias e informações sobre ele apresentam certa autonomia, sem possibilidade de controle do artista ou, pelo menos, sem uma manifestação expressiva dele na tentativa de impedir a propagação da imagem do seu

sofrimento, considerando principalmente sua situação dramática provocada pela doença e dificuldade financeira.

Apesar disso, o artista se preocupou, tanto quanto pôde, em mostrar uma imagem altiva e com orgulho profissional, principalmente por meio da evocação de suas memórias narradas nas entrevistas ou na prudência despendida no modo de ser fotografado. Em sua velhice e distante da profissão de professor da ENBA, Rodolfo Amoedo se expôs, na maioria das vezes, preparado para ser fotografado e persistindo numa imagem sua coerente com o início de sua carreira e trajetória de artista.

Assim, a imagem do artista Rodolfo Amoedo é exposta numa sequência imagética de sua posição social, atitude que se mantém na velhice com a apresentação do pintor dedicado ao ofício, sem sucumbir à fraqueza física. Entretanto, a fase de velhice vigorosa inicia seu esgotamento com a aposentadoria do pintor. Ainda assim, há uma conservação firme sobre a imagem de Amoedo, de sua história e relevância para a sociedade, percepção essa que é contraposta com algumas notícias de sua doença e os escassos rendimentos somados à decrepitude anciã, desse modo, Rodolfo é mostrado com seu sofrimento e com o advento da finitude.

Considerações finais

É inegável uma intenção de posteridade tanto nos autorretratos como nos demais documentos, como retratos, fotografias, entrevistas e reportagens sobre os pintores. Em outras palavras, a imagem exibida de ambos, por eles e por outros, é um testemunho ou vestígio voluntário³⁰⁶, organizado de modo a levar o leitor/espectador a acreditar na intenção do autor, portanto, o propósito desses documentos prefigura uma determinada recepção imagética³⁰⁷ deles naquela sociedade.

Nesse sentido, as fontes apresentam Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo como artistas notáveis na sociedade brasileira do início do século XX, mas discretamente exibem outra faceta, a saber, um movimento programado e articulado no modo como os pintores se mostravam, tendo respaldo na maneira em que eram apresentados por outros artistas, fotógrafos ou jornalistas. Ainda assim, não é uma situação regular, pois, no caso dos últimos anos de vida de Rodolfo Amoedo, vê-se uma mudança de discurso em relação a ele, pois o próprio artista parece ter se afastado da direção de um propósito imagético seu devido às circunstâncias enfrentadas em sua velhice.

Desse modo, a comparação entre os testemunhos documentais desvelou uma determinação dos pintores sobre a exposição e construção de sua figura social. O emparelhamento de alguns autorretratos, de cada um dos artistas, no segundo capítulo, explicita uma maneira particular do pintor elaborar sua imagem para a sociedade, por exemplo. Henrique Bernardelli investiu, entre outras coisas, na autorrepresentação do artista em momento de trabalho, exibindo uma parte do cotidiano de seu ofício, enquanto Rodolfo Amoedo aproximava sua imagem à de intelectual e homem destacado na sociedade.

A reflexão apresentada no primeiro capítulo sobre os autorretratos doados a Alfredo Ferreira Lage por Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, juntamente com a análise de outros autorretratos pertencentes ao acervo do museu e a relação de proximidade ou de trabalho entre os artistas e o colecionador, foi uma tentativa de compreender as relações pessoais, sociais e comerciais em torno do autorretrato, uma vez que esse gênero expõe vestígios sobre interesses diversos e convergentes de uma rede de troca, venda ou doação, acrescido a um valor atribuído ou nutrido pela sociedade ao artista, e ainda, uma percepção voluntária do pintor sobre si.

³⁰⁶ BLOCH, 2001. p. 76.

³⁰⁷ KEMP, Wolfgang. The Work of Art and Its Beholder: The methodology of the aesthetic o reception. In: Cheetham, Mark A. (Hrsg.): *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge 1998. p. 183.

O cotejamento dos jornais (fotografias, reportagens e entrevistas), no terceiro capítulo, sobre os pintores em velhice demonstra Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo com vidas diferentes e experiências particulares, apesar de o ofício e a carreira muitas vezes os colocarem em situações análogas ou convergindo numa mesma direção. A velhice de ambos, tão rija em seus autorretratos, teve para cada um suas próprias dificuldades e circunstâncias, mas ainda assim eles tiveram o mesmo objetivo de persistência na imagem do artista dedicado e incansável.

A fase idosa de ambos é apresentada nos autorretratos de modo vigoroso e ativo, afinal em 1929 eles permaneciam na posição social outorgada pela profissão e por seus esforços. O ofício dominava uma parte do cotidiano e regulava suas existências. Henrique Bernardelli, mesmo depois da perda do irmão, continuou a se dedicar em tornar pública a memória de Rodolfo Bernardelli e a sua própria, com doações, vendas, participações em exposições e com uma mostra individual, enfim, vê-se o artista obstinado a não ter suas obras esquecidas, tampouco sua memória.

A situação não é completamente diferente para Rodolfo Amoedo, pois sua imagem é mostrada nos jornais com muita lisura, notadamente com vestimentas organizadas, preparadas para a ocasião de se mostrar. Seu vínculo com o ofício foi se esgarçando depois da aposentadoria, aos 77 anos de idade, mas ainda assim persistiu, enquanto pôde, a figura do artista alinhado e dedicado ao trabalho. Uma pesquisa sobre os pintores depois do falecimento deles certamente contribuiria para entender as compatibilidades e as contradições entre profissão, memória, velhice e morte, sobretudo para a imagem de artista.

O estudo com a velhice dos pintores mostrou muitas questões difíceis de serem tratadas, pois a senectude, embora tenha características generalizadoras e de grupo, é um processo muito individual e complexo, antes de tudo porque a fase idosa pode apresentar um abalo na identidade imagética que o sujeito tem de si, podendo haver recusa na aceitação inevitável de um corpo em modificação e, em certo sentido, em desacordo com os desejos e as capacidades morais e psíquicas.

Ao mesmo tempo, a velhice é encarada como uma situação vivida e perceptível fisicamente apenas no outro, ela é uma experiência evitada e mesmo negada no pensamento do homem jovem ou adulto, como se seu corpo nunca fosse envelhecer. Nesse sentido, a senescência é, em muitos casos, reconhecida como uma ameaça à posição social, impelindo o velho da atividade de labor e de seu valor na sociedade.

Pensando nisso, as imagens de Henrique e Amoedo em velhice apresentam um afastamento da senectude como incapacidade ao mostrá-los numa vida contínua com a fase

adulta, portanto, dedicados ao trabalho, presentes em salões, exposições e em atividades particulares de pintura. Apesar disso, a imagem de decadência conectada à finitude é acionada quando o idoso se depara com as dificuldades e circunstâncias impostas aos que vivem por muito tempo.

Obviamente não é uma situação igual para todos, Henrique Bernardelli, apesar de ter ficado enfermo brevemente em alguns períodos, não teve sua imagem ligada a uma decadência na velhice. Além disso, ele não enfrentou necessidades financeiras, ao menos não de modo declarado, mas faleceu aos 79 anos, quatro anos antes de Amoedo. Não há um modo coerente ou uma cartilha sobre como viver adequadamente a velhice e prolongá-la, desviando-se das dificuldades e doenças. No entanto, ainda que mostrado em decrepitude, adversidades econômicas e de saúde, Rodolfo Amoedo viveu até os 83 anos.

Seja como for, a velhice vigorosa e trabalhadora dos artistas se mesclava ao idoso com sua carga de memórias, experiências e saber. Ambos, em entrevistas, selecionaram momentos de suas vidas, recontando as lembranças de suas trajetórias profissionais, dos laços familiares, de obras marcantes com suas minúcias de feitura, enfim, eles compreendiam a extensão dessas informações para suas imagens, carregadas do desejo de deixar suas memórias para a posteridade.

Imagens acessadas via internet

AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. s/d. Óleo sobre cartão. 62,6 x 41,5 cm. Museu Histórico. Disponível em: < <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-9/> >.

Acesso em: 06 abr. 2020.

AMOEDO, Rodolfo. *A Partida de Jacob*. 1884. Óleo sobre tela. 109,2 x 135,7 cm. MNBA. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_A_Partida_de_Jac%C3%B3_,_1884.JPG >. Acesso em: 20 jun. 2020.

ANGUISSOLA, Sofonisba. *Self-portrait*. Oil. c. 1610. Gottfried Keller Foundation. Imagem disponível em: OLIVEIRA, Maria Teresa. Famílias de artistas: as irmãs Anguissola. *Grupo informal de estudos em História da Arte*. Instituto de História da arte, Faculdade de letras, Universidade de Lisboa. 04 jun. 2017. <https://grupodeestudosemhistoriadaarte.wordpress.com/2017/07/04/familias-de-artistas-as-irmas-anguissola-i/>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1898. 58cm x 33cm. Pinacoteca - SP. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henrique_Bernardelli_-_Auto-retrato,_1898.JPG >. Acesso em: 19 jul. 2020.

BERNARDELLI, Henrique. *Retirada do Cabo de São Roque*. 1927. Óleo s/ tela. 2,930 x 1,815m. Museu Paulista. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Retirada_do_Cabo_de_S%C3%A3o_Roque >. Acesso em: 10 maio 2020.

CALIXTO, Benedito. *Autorretrato*. 1923. Óleo sobre tela. 40 x 50 cm. MASP. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_de_Jesus_-_Auto-retrato.jpg >. Acesso em: 03 jul. 2020.

CHAPLIN, Charles Spencer. *The idle class*. EUA: First National Picture. 1921. 31m. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Idle_Class >. Acesso em: 14 abr. 2020.

COLE, Thomas. *A viagem da vida: fase viril - do adulto à meia-idade*. 1842. Óleo s/tela. 134.3 x 202.6 cm. National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52452.html>. Acesso em: 25 fev. 2021.

GIJSBBRECHTS, Cornelius Norbertus. *Trompe-l'oeil*. c. 1670. Oil on canvas. 132 x 199 cm. States Museum for Kunst. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelius_Norbertus_Gijsbrechts_-_Trompe_l%27oeil._A_Cabinet_in_the_Artist%27s_Studio_-_Google_Art_Project.jpg >. Acesso em 09 jul. 2020.

GIROLAMO, Francesco Maria Mazzola. *Autorretrato em espelho convexo*. c. 1524. Óleo sobre madeira. 24,4 cm de diâmetro. Kunsthistorisches Museum. Disponível em: Warburg: Banco comparativo de imagens. CHAA - Centro de História da arte e arqueologia. 1994 – 2020. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

GRIEN, Hans Baldung. *Autorretrato*. c. 1502. Lápis e pincel sobre papel. 22 x 16 cm. Kunstmuseum Basel. Disponível em: <<https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/meisterwerke#&gid=1&pid=43>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

Fotografia de Rodolfo Amoedo de Agosto de 1879. *Acervo do Museu Paulista da USP*. Coleção Militão Augusto de Azevedo. 9 x 5,5 cm. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:9994_-_Rodolpho_Amoedo_-_01,_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg. Acesso em: 12 nov. 2019.

MARTÍNEZ, Gonzalo Bilbao. *Uma garota com um xale*. c. 1910. Óleo sobre tela. 100 x 45 cm. Coleção Thyssen-Bornemisza. Disponível em: <<https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/una-muchacha-con-manton>>. Acesso em: 07 jul. 2020.

PIGALLE, Jean-Baptiste. *Voltaire nu*. 1776. 1,5 m x 0,89 m x 0,77 m. Imagem disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010090767>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

REMBRANDT, Van Rijn. *O artista em seu estúdio*. c. 1627—1628. Oil on wood. 24,8 x 31,7 cm. Museum of Fine Arts. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rembrandt_The_Artist_in_his_studio.jpg>. Acesso em: 08 jul. 2020.

ZELENTZEFF, Katharina Serenewska. *Autorretrato*. 1970. Óleo sobre tela. 79 x 73 cm. Museu Mariano Procópio. In: FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online. Artes visuais/pinturas. Imagem disponível em: <http://mapro.inwebonline.net/resultado.aspx#tabs-5>

VALADON, Suzanne. *Le chambre bleue*. 1923. Huile sur toile. 90 x 116 cm. Centre Georges Pompidou; Musée national d'art moderne. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Blue_Room_by_Suzanne_Valadon.jpg>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Informações e documentos acessados via internet

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e culturas brasileiras. Pietro Campofiorito. São Paulo: Itaú cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24458/pedro-campofiorito>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e culturas brasileiras. Quirino Campofiorito. São Paulo: Itaú cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

UNIVERSIDADE DO PORTO. Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto: Rodolfo Pinto do Couto. *Sigarra U. Porto*. 2014. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustr es%20-%20rodolfo%20pinto%20do%20couto>. Acesso em: 12 nov. 2019.

WANDERLEY, A. C. T. O pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941) no álbum de artistas, doado à biblioteca nacional por M. Nogueira da Silva. *BN: Brasileira Fotográfica*. 11 dez. 2017. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=10169>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

WESTIN, Ricardo. Primeira lei da previdência, de 1923, permitia aposentadoria aos 50 anos – arquivo s. *Senado Federal*. 03 jun. 2019. Disponível em: <

Catálogos consultados e outros documentos

CONSELHO SUPERIOR DE BELAS ARTES. *Catálogo da XXXVI Exposição Geral de Belas Artes*. Palácio das Belas Artes. Rio de Janeiro, 1929.

CLUB BEETHOVEN. *Programma: 3º Grande Concerto Symphonico*. Tipografia G. Leuzinger e filhos: Rio de Janeiro. 1884. Biblioteca do Museu Mariano Procópio.

HERMES, Djalma da Fonseca. *Catálogo: leilão da mais preciosa coleção de objetos históricos e de arte*. Rio de Janeiro. Jul. 1941.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período Republicano*. Catálogo de Artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Publicação ArteData. 2003.

_____. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período Monárquico*. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Publicação Arte Data. 2003.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Primeira Exposição de Autorretratos*. Catálogo. Rio de Janeiro. fev. 1944. Biblioteca do MNBA.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Exposição Rodolfo Amoedo: comemorativa do centenário do seu nascimento*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. dez. 1957. 33p. Biblioteca do MNBA.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Galeria irmãos Bernardelli*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1959.

MMP/AFL. Relatório do Museu Mariano Procópio: doações (1936-1937). Sem número de páginas. Arquivo do Museu Mariano Procópio.

Periódicos da hemeroteca da Biblioteca Nacional via online

Almanak Laemmert: administrativo, mercantil e industrial. Anuário comercial, industrial, agrícola, profissional e administrativo da capital federal e dos estados unidos do Brasil. ano 87. 1931. p. 461.

A Federação. Ano. LI. n. 291. 21 dez. 1934.

A Manhã. ano IV. n. 819. 14 ago. 1928. p. 3.

A Manhã. ano IV. n. 981. 16 fev. 1929. p. 5.

A Nação. ano I. n. 128. 11 jun. 1933. p. 21

A Noite. ano VI. n. 1635. 09 jul. 1916. p. 4

A Noite. ano. XXIV. n. 8.292. 24 dez. 1934. p. 4.

A Noite: suplemento – secção de retrogravura. ano IV. n. 168. 21 jun. 1933. p. 24.

A Noite: suplemento – secção de rotogravura: A Noite Ilustrada. n. 291. maio 1935. p. 10. ano ilegível.

A Noite. ano XXIII. n. 7.732. 05 jun. 1933. p. 7.

A Noite. ano XXIV. n. 8.290. 21 dez. 1934. p. 2.

A Noite. ano XXX. n. 10.524. 31 maio 1941. p. 3.

A Notícia. ano XXII. n. 194. 15, 16 jul. 1916. p. 2.

A Notícia. ano VII. n. 204. 31 ago./01 set. 1900. p. 1.

A Notícia. ano XVII. n. 193. 16 e 17 ago. 1910. p. 3.

A Província. ano XXXVII. n. 304. 05 nov. 1914. p. 1.

Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme. ano 6, n. 142. 30 set. 1928. p. 1.

Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme. ano irreconhecível, n. 234. 31 ago. 1930. p. 8.

Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme. ano VII. n. 176. 21 jul. 1929. p. 10.

Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme. ano IV. n. 91. 5. set. 1926. p. 1.

Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme. ano XIII. n. 434. 27 out. 1934. p. 81.

Brasil - teatro: repertório dramático de autores nacionais e estrangeiros. 2º fascículo. 1903-1904. p. 290.

Boneca. ano I. n. 2. jul. 1928. p. 10.

Careta. ano V. n. 225. 21 set. 1912. p. 1.

Careta. ano V, n. 228. 12 out. 1912. p. 11.

Careta. ano XXII. n. 1104. 17 ago. 1929. p. 37.

Carioca. ano IX. n. 436. 12 fev. 1944. p. 29.

Correio da Manhã. ano LXX. n. 23.925. 14 abr. 1971. p. 4.

Correio da Manhã. ano XXX, n. 10.931. 10 ago. 1930. p. 22.

- Correio da Manhã*. ano XXXIII. n. 11.868. 10 ago. 1933. p. 5.
- Correio da Manhã*. ano XXXV. n. 12.493. 11 ago. 1935. p. 23.
- Correio da Manhã*. ano LXI. n. 21.042. 28 out. 1961. p. 10.
- Correio da Manhã*. ano. XV. n. 12.579. 20 nov. 1935. p. 9.
- Correio da Manhã*. ano. XXXIII. n. 11.823. 18 jun. 1933. p. 5.
- Correio da Manhã*. ano XXIX. n. 10.762. 26 jan. 1930. p. 8.
- Correio da Manhã*. ano XXI. n. 8.313. 06 dez. 1921. p. 6.
- Correio da Manhã*. ano XIX. n. 7.698. 28 mar. 1920. p. 4.
- Correio da Manhã*. ano XXXVI. n. 12.922. 25 dez. 1936. p. 36.
- Diário Carioca*. ano XXVIII, n. ilegível. 06 jun. 1956. p. 2.
- Diário Carioca*. ano XXIV, n. 7.083. 31 jul. 1951. 8.
- Diário da noite*. ano III. n. 520. 12 jun. 1931. p. 4.
- Diário de Notícias*. ano II. n. 385. 28 jun. 1886. p. 1.
- Diário de Notícias*. ano III. n. 727. 06 jun. 1887. p. 6.
- Diário de Notícias*. ano III. n. 657. 28 mar. 1887. p. 1.
- Diário de Notícias*. ano III. n. 656. 27 marc. 1887. p. 1.
- Diário de Notícias*. ano II. n. 427. 09 ago. 1886. p. 2.
- Diário de Notícias*. ano II. n. 335. 09 maio 1886. p. 5.
- Diário de Notícias*. ano IV. n. 2048. 22 ago. 1933. p. 7.
- Diário de Pernambuco*. ano 113, n. 240. 09 out. 1938. p. 18
- Diário do Rio de Janeiro*. ano 52. n. 289. 22 out. 1869. p. 3.
- D. Quixote*. ano 6. n. 271. 19 jul. 1922. p. 19.
- Fon-fon: semanário alegre, político, crítico e espusiente*. 28 ago. 1909. n. 35. ano, III. p. 23.
- Fon-fon: semanário alegre, político, crítico e espusiente*. ano XXV. n. 26. 27 jun. 1931. p. 36.
- Fon-fon: semanário alegre, político, crítico e espusiente*. ano X. n. 34. 19 ago. 1916. p. 34.
- Gazeta de Notícias*. ano XXVIII. n. 245. 02 set. 1901. p. 1.
- Gazeta de Notícias*. ano XXVII. n. 123. 03 mai. 1901. p. 2.
- Gazeta de Notícias*. ano XVI. n. 205. 24 jul. 1890. p. 5.
- Gazeta de Notícias*. ano. XXXIV. n. 5. 5 jan. 1908. p. 1.
- Gazeta de Notícias*. nº avulso 40. ano XVI. 20 de jul. 1890. p. 2.
- Gazeta de Notícias*. ano XXXVI. n. 94. 03 abr. 1910. p. 5.
- Gazeta de Notícias*. ano XIII, n. 40. 27 maio 1887. p. 1.
- Gazeta de Notícias*. ano. II. n. 46. 13 fev. 1876. p. 3.
- Gazeta de Notícias*. ano 67. n. 85. 16 abr. 1941. p. 3.

- Ilustração Brasileira*. Artes e artistas. ano XIX. n. 70. fev. 1941. p. 33
- Ilustração Brasileira*. ano IV. n. 36. 1923. p. 12.
- Ilustração Brasileira*. ano XXV. n. 145. maio 1947. p. 8 e 9.
- Ilustração Brasileira*. A escultura no Brasil – Corrêa Lima de Fléxa Ribeiro. ano XVI, n. 40. ago. 1938. p. 31.
- Ilustração Brasileira*. ano XX. n. 86. jun. 1942. p. 21.
- Ilustração Brasileira*. ano XIX. n. 75. jul. 1941. p. 21.
- Ilustração Brasileira*. ano XVIII. n. 68. dez. 1940. p. 34.
- Jornal do Brasil*. Escola Nacional de Belas Artes. 01 mai. 1938. p. 26. Exemplar sem capa.
- Jornal do Brasil*. Notas de Belas Artes, ano XLV. nº 187. 07 ago. 1935. p. 24.
- Jornal do Brasil*. ano XXVI. n. 159. 07 jun. 1916. p. 8
- Jornal do Brasil*. 01 maio 1938. p. 26. ano e nº ilegível.
- Jornal do Commercio*. Notas de Arte. ano 112. n 193. 18 maio 1939. p. 7
- Jornal do Commercio*. Notas de Arte. ano 112. n. 225. 24 jun. 1939. p. 7.
- Jornal do Commercio*. Museu Mariano Procópio. ano 104. n. 156. 02 jul. 1931. p. 5.
- Jornal do Commercio*. ano 69, nº 20. 20 jan. 1891. p. 1.
- Jornal do Commercio*: edição da tarde. ano X. n. 94. 22 abr. 1918. p. 5.
- Jornal do Comércio*. ano 107, n 207. 02 jun. 1934. p. 6.
- Jornal do Comércio*. ano 106, n. 125. 28 mai. 1933. p. 11.
- Jornal do Comércio*. ano. 134. n. 274. 27 ago. 1961. p. 23.
- Jornal do Comércio*. ano 90. n. 319. 18 nov. 1916. p. 5.
- Jornal do Comércio*. ano 88. n. 192. 12 jul. 1914. p. 7.
- Jornal do Comércio*. ano 111, n. 155. 03 abr. 1938. p. 10.
- Jornal do Comércio*. ano 111. n. 73. 25 dez. 1937. p. 15.
- Jornal do Comércio*. ano 109. n. 306. 24 set. 1936. p. 9.
- Jornal do Comércio*. ano. 109. n. 160. 6 e 7 abr. 1936. p. 3.
- Jornal do Comércio*. ano 114. n. 204. 01 jun. 1941. p. 9.
- Jornal do Comércio*. ano 105. n. 102. 30 abr. 1932. p. 3.
- Jornal do Comércio*. ano 105. n. 108. 07 maio 1932. p. 6.
- Jornal do Comércio*. ano 64. n. 131. 19 maio 1886. p. 5.
- Jornal do Comércio*. ano 104. n. 83. 08 abr. 1931. p. 7.
- Jornal do Comércio*. ano. 114. n. 127. 01 mar. 1941. p. 7.
- Jornal de Teatro e Esporte*. ano VI. n. 242. 28 jun. 1919. p. 15.
- O Álbum*. ano I. n. 8. fev. 1893. p. 3

- O Fluminense*. ano 34. n. 8.259. 9 nov. 1911. p. 4.
- O Fluminense*. ano 42. n. 10.823. 8 jan. 1919. p. 2.
- O Imparcial*. ano III. n. 709. 10 dez. 1914. p. 8.
- O Imparcial*. ano XI. n. 1.510. 06 fev. 1923. p. 2.
- O Jornal*. ano X. n. 2.988. 24 ago. 1928. p. 3.
- O Jornal*. ano X. n. 2.986. 22 ago. 1928. p. 3.
- O Jornal*. ano XL. n. 3.515. 10 set. 1929. p. 3.
- O Paiz*. ano XLV. n. 16.415. 29 set. 1929. p. 2.
- O Paiz*. ano XXXVII. n.13.459. 26 ago. 1921. p. 5.
- O Paiz*. ano XLVIII, n. 17.070. 2 set. 1934. p. 2.
- O Paiz*. ano XLVIII. 17.060. n. 22 ago. 1934. p. 2.
- O Paiz*. ano XXIV. n. 8.588. 8 abr. 1908. p. 2.
- O Paiz*. ano XXIV. n. 8.659. 18 jun. 1908. p. 4.
- Nação Brasileira*. ano XIII. n. 137. jan. 1935. p. 23.
- Pharol*. ano LIII. n. 37. 14 fev. 1918. p. 1.
- Revista Criminal*. ano II. n. 19. ago. 1928. p. 63.
- Revista do Livro: Órgão do Instituto Nacional do Livro*. ano III. dez. 1958. p. 176.
- Revista da Semana*. Grande arte em pequenos ateliers. ano XXXVI. n. 42. 28 set 1935. p. 31.
- Revista da Semana*. 10 jun. 1916. p. 28. Ano e número ilegíveis.
- Revista da Semana*. ano XV. n. 15. 23 maio 1914. p. 24 e 25.
- Revista da Semana*. ano XXXIV. n. 25. 03 jun. 1933. p. 17 e 18.
- Revista da Semana*. ano XLI. n. 27. 06 jul. 1940. p. 22 e 23
- Revista Ilustrada*. ano 14. n. 557. 20 jul. 1889. p. 3.
- Revista Teatral*. ano I. n. ilegível. 21 ago. 1879. p. 1 e 2.
- Vida Doméstica: Revista do lar e da mulher*. Professor Henrique Bernardelli. nº 105. nov. 1926. p. 74.
- Vida Doméstica: Revista do lar e da mulher*. ago. 1933. p. 53. Ano e número ilegíveis.
- Vida Doméstica: Revista do lar e da mulher*. n. 162. set 1931. p. 43. Ano ilegível.
- Vida Doméstica: revista do lar e da mulher*. jan. 1929. p. 49. Edição 00130. Ano e número ilegíveis.
- Vida Doméstica: revista do lar e da mulher*. Rodolfo Amoedo. jan. 1929. p. 49. Ano e número ilegíveis.

Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017. 410 p.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. 177 p.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1999. 427 p.
- ALVES, Caroline Farias. *Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque*. 2019. 207 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.
- AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: crônica da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições. 2004. 123p.
- AMBROSE. G.; HARRIS P. *Dicionário ilustrado da moda*. Trad. Márcia Longarço. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2012. 288 p.
- AQUINO GOMES, Natália Cristina de. *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*. 2019. 250 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.
- ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. Trad. Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019. 168 p.
- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 366p.
- BALDASARRE, María Isabel. *Mujer/artista: trayectorias y representaciones em la Argentina de comienzos del siglo XX*. *Separata*, Argentina, ano XI, n. 16, oct. 2011. p. 20-32.
- _____. El hábito hace al monje. *Indumentária, pose y auto-representación em las fotos de artistas*. In: ALTRUDI, Nora; CARRASCO, Carolina Vanegas. (Org.). *El taller de Collivadino*. San Martín: UNSAM EDITA. 2019. cap. 6, p. 70-87.
- _____. La imagen del artista: La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada. In: COSTA, Laura Malosetti; GENÉ, Marcela (Org.). *Impresiones porteñas: imagen e palabra em la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa. 2009. cap 3, primeira parte. p. 47-80.
- _____. Representación y autorrepresentación em el arte argentino: retratos de artistas em la primera mitad del siglo XX. In: *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. v. XXXIV, n. 100. 2012.

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011. 135 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autentica. 2010.
- _____. *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988.
- _____. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1966.
- BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. Trad. MARTINS, Maria Helena Franco. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 599 p.
- BERGER JR. Harry. Fictions of the pose: facing the gaze of early modern portraiture. In: *Representations*. n. 46. JSTOR. 1994.
- BERNARDELLI, Henrique. *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.
- BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Artur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. 2015. [s.n.]. TESE (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas. 2015.
- BOBBIO, Norberto. *O Tempo da memória: de senectude a outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- BONAFoux, Pascal. *Rembrandt by Rembrandt: the self-portraits*. New York: Abrams. 2019. 159p.
- BONNET, Alain.; JAGOT, Hélène. et. al. *L'artiste em représentation dans l'art du XIX siècle*. Fage editions. 2013. 271p.
- BONNET, Jacques. *A mulher entre as duas idades ou A miséria do velho apaixonado*. Trad. Jorge Coli. Campinas, SP: UNICAMP. 2017.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz. 1983.
- BOTELHO, Marília Braz. *Le peintre brésilien Rodolphe Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française: académisme ou innovation?* Art et Histoire de l'art. Paris: Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. 800p.
- _____. Rodolpho Amoêdo: um estudo de sua obra através do retrato feminino. In: *Anais Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Fundação Mariano Procópio. 2014, v. 1. p. 197-218.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosan Naify, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína.; FERREIRA, M. M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*: São Paulo Editora. 1942.
- BRANCATTO, João Victor Rossetti. *Almeida Júnior, jamais caipira*. 2017.

- BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.
- _____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC. 2004.
- _____. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar. 2009. 262p.
- CALABRESE, Omar. *Artist's self-portraits*. Abbeville press: New York. 2006.
- CARDOSO, Rafael. Henrique Bernardelli (1857-1936). In: *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.
- CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/Dezenove e vinte, 2008.
- CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Almir Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1 e 2. 2016.
- CHAPMAN, H. Perry. Self-Portraiture, 1400 – 1700. In: BOHN, Babette; SASLOW, James M. (org.). *Blackwell Companion to Renaissance and Baroque Art*. 1ºed. John Wiley & Sons, Inc. 2013.
- CHARTIER Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: _____. *Á beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHIIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. 311p.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. *Estudos Históricos (Arte e História)*. n.30, 2002. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br
- _____. Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas. Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, CAIA*. n 3. 2013. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=129&vol=3. Acesso em: 02 ago. 2020.
- _____. A Pintura no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciência, pensamiento y cultura*. CLXXXV 740. Nov./Dez. 2009. p. 1147-1168. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/92528/1/2-s2.0-73949115256.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2020.

_____. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 24, ago. 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10624>>. Acesso em 13 ago. 2018.

_____. A instituição da ENBA e a coleção de autógrafos no leque da Viscondessa de Cavalcanti: escolhas pela renovação. In: Ana Cavalcanti; Marize Malta; Sônia Gomes Pereira. (Org.). *Modelos na arte. Ensino, práticas e crítica: 200 anos da Escola de Belas artes do Rio de Janeiro*. 1ed. Rio de Janeiro: Nau editora, 2017. p. 241-260.

_____. Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi. *MODOS: Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2. p. 103-124.

CIPINIUK, Alberto. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4192>>. Acesso em: 25 maio 2020.

CLAIR, Jean. *Autoportrait au visage absent: écrits sur l'art, 1981-2007*. [Paris]: Gallimard, 2008.

CLARK, T. J. Grotesco David com a bochecha inchada: um ensaio sobre o autorretrato. In: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. (org.). SALZSTEIN, Sonia. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 159-239.

COLI, Jorge. *O Corpo da Liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. Consciência e heroísmo no mundo moderno. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Mulheres maduras e jovens amantes. *Amável Leitor*. 24 maio 2020. Disponível em: <<https://amavelleitor.blogspot.com/2020/05/mulheres-maduras-e-jovens-amantes.html>>.

Acesso em: 10 jan. 2021.

COSTA, Angelita Maria Rocha Ferrari da. *A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*. 2010. 231 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro. Pimenta de Melo e Cia. 1927.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: EDUSP. 2009.

COSTA JÚNIOR, Martinho Alves. El comparatismo y sus desafíos. *Revista Colombiana de pensamiento estético e história del arte*. Edición 8 e 9 julio - diciembre 2018.

COSTA, Naiany de Araújo Santos. A identidade do artista no autorretrato de idoso. *Anais da XXXV Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Usos públicos da História e a construção da memória popular: Disputa, narrativa e resistência em tempos sombrios. Gabrielle Barra Tarocco; Júlia Machado de Souza Freitas; Marco Antônio Campos e Souza (Org.). Juiz de Fora, 2019. p. 200-209. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/semanadehistoria/files/2020/04/Anais-da-XXXV-Semana-de-Hist%c3%b3ria-da-Universidade-Federal-de-Juiz-de-Fora.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

CRIVILIN, Tânia Maria. A produção de retratos na pintura de Almeida Júnior. *Revista do Colóquio de Arte e pesquisa do PPGA-UFES*, Vitória. 2012, v. 1, n. 2. p. 428-442. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/viewFile/7758/5459>>. Acesso em 25 jan. 2020.

D'ALLEVA, Anne. *Methods and theories of art history*. London, United Kingdom: Laurence King Publishing. 2012. 186p.

DAVIS, Natalie Zemon. *O Retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

DAZZI, Camila. *Relações Brasil Itália na arte do segundo oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli. (1880 a 1890)*. 307 f. Dissertação (mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, S.P. 2006. In: Biblioteca Digital da Unicamp. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

_____. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista esboços*. Florianópolis, v. 19, n. 28. dez. 2012. p. 169-191. Disponível em:<[file:///C:/Users/nay/Downloads/22305-104095-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/nay/Downloads/22305-104095-1-PB%20(2).pdf)>. Acesso em: 02 ago. 2020.

DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança de Nicolas-Antoine Taunay. *Anais do Museu Paulista*. v.19, n. 2, jul/dez 2011. p. 11-43. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/273/27321415002.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2020.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução Natália Nines e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 743p.

DUBOIS, Philippe. Histórias de sombra e mitologias de espelho. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Papyrus. 2012. p. 109-157.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza, 1929. 255 p.

- _____. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três. 1973.
- ESNER, Rachel. In the artist's studio with l'illustration. *RIHA*. n. 0069. 18 mar. 2013.
- _____. Presence in absence> the empty studio as self-portrait. In: GRÜNEWALD, Maria Moog. et. al. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 2011.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Editora Mercado das Letras, 1994.
- FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2014.
- _____. *A catalogação da pintura de Maria Pardos*. 2020. Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2020.
- FASOLATO, Valéria Mendes; BRANCATO, João Victor Rossetti. A sala Maria Pardos no Museu Mariano Procópio: um lugar de memória. *Anais do I Seminário Nacional Mulheres e a escrita da história: artes, letras e trabalho*. Juiz de Fora: NEHSP/UFJF. 2019. p. 267-281. Disponível em: <
https://www.academia.edu/42279475/FASOLATO_Val%C3%A9ria_BRANCATO_Jo%C3%A3o_2020_.A_Sala_Maria_Pardos_no_Museu_Mariano_Proc%C3%B3pio_um_lugar_de_mem%C3%B3ria?auto=download>. Acesso em: 28 maio 2020.
- FREYRE, Gilberto. A mulher e o homem. In: *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004. p. 207-267.
- FUNDAÇÃO INSTITUTO ARQUITETÔNICO JOSÉ MARQUES DA SILVA. Notas sobre o retrato e a autorrepresentação do pintor. *ISSUE*. 2017.
- GINZBURG, Carlo.; CASTELNUOVO, Enrico. *Storia dell arte italiana*, v. I, Turim: Einaudi. Republicado em GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. Carlo. *Investigando Piero: o batismo, o ciclo de Arezzo, a flagelação de Urbino*. São Paulo: Cosac & Naify. 2010. Cap. 3 e 4.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- _____. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. BARBOSA, Raul de Sá. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 385p.
- GUEDES, Alexandre Linhares. *A lógica visual no trabalho gráfico de Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli nas revistas Kosmos e Renascença*. 2004. (Dissertação, UFRJ).
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro. 2004. Cap. 1 e 2.

- JESUS, Carolina Maria. Quarto de despejo: Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2007. 197p.
- JUNOD, Phillipe. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, Pascal.; SCHENEEMANN, Peter J. Images de l'artiste. Colloque du Comité International d'Histoire de l'Art Université de Lausanne. 9-12 juin 1994.
- KEMP, Wolfgang. The Work of Art and Its Beholder: The methodology of the aesthetic o reception. In: Cheetham, Mark A. (Hrsg.): The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives. Cambridge 1998. p. 180-196. Disponível em: <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1916/>> Acesso em: 20 ago. 2018.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. (Org.). A Pintura: os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, v. 10. 2006.
- LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2009.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Editora Ática, Série Bom Livro. 1997. 103p.
- _____. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. MASSI, Augusto; MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 291p.
- LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: Tese de graduação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, jun. 1991. 85p.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes (orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Esaú e Jacó. In: *Todos os romances e contos consagrados: vol.3*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 11 - 212.
- _____. Memorial de Aires. Memorial de Aires. In: *Todos os romances e contos consagrados: vol.3*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 215 – 358.
- MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira. (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 174p.
- MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm >. Acesso em: 20 ago. 2020.
- MINOIS, Georges. *History of old age: from antiquity to the Renaissance*. Translated by Sarah Hanbury Tenison. Chicago: The University of Chicago Press. 1989. 343p.
- MOTTA, Alda Britto. Mulheres velhas. In: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

MURGER, Henry. *Scène de la vie de Bohème*. Paris: Edition e Librairie Henri Beziat. 1937. 235p.

OLIVEIRA, Maria Teresa. Famílias de artistas: as irmãs Anguissola. Grupo informal de estudos em História da Arte. Instituto de História da arte, Faculdade de letras, Universidade de Lisboa. 04 jun. 2017. Disponível em: <https://grupodeestudosemhistriadaarte.wordpress.com/2017/07/04/familias-de-artistas-as-irmas-anguissola-i/>. Acesso em: 02 ago. 2021.

OLIVEIRA, Sérgio Luiz de. “A imagem é uma coisa que não é coisa”: o artista entre as camadas do espelho. *ARS*. São Paulo. V. 13, n. 26. Jul/dez. 2015. p. 112-125. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202015000200112&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 20 mar. 2021.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da Arte da Renascença. In: _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva. 2009.

PEREIRA, Sônia Gomes. *A arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ arte, 2008.

_____. A historiografia da arte do século XIX e início do XX: Revisão crítica e expansão dos repertórios iconográficos. In: *Anais Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Fundação Mariano Procópio. 2014, v. 1. p. 9-28.

PINACOTECA. *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria PITTA, Fernanda; BONNET, Alain [et. al.] São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. 245p.

PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio*. 2008. 360 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Abril Cultural. 1981.

PROUST. Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: O Globo. São Paulo: Folha de S. Paulo. 2003. 414p.

_____. *Em busca do tempo perdido: à sombra das moças em flor*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1. 2016. p. 351-751

_____. *Em busca do tempo perdido: o caminho de Guermantes*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 2. 2016. 468p.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia Campos de Cerqueira. Fama e afetação: as passagens de Sarah Bernhardt pelo Rio de Janeiro (1886-1905). *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre. v. 24, n. 3. 2017. 18p. Sem número de página. Disponível em: <<file:///C:/Users/nay/Downloads/26222-114091-2-PB.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2020.

- ROSA, Márcia Valéria Teixeira. Documentos sobre Rodolfo Amoêdo. *Dezenovevinte*. Rio de Janeiro. v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>. Acesso em: 02 abr. 2019.
- ROSEN, Valeska Von. The Galleria degli autoritratti in the uffizi. *Imagines: il magazine delle Gallerie degli Uffizi*. n. 3. mar. 2020. p. 156-169. Disponível em: <<https://www.uffizi.it/magazine/rosen-imagines3>>. Acesso em: 27 maio 2020.
- SERAPHIM, Miriam Nogueira. O autor. In: _____. *No verão (1894) de Eliseu D'Angelo Visconti*. 2003. 392 f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – São Paulo. 2003. 392 f.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Vol. 3 Brasiliense, 1983.
- STURGIS, Alexander. *Rebels and martyrs: The image of the artist in the Nineteenth Century*. Yale University Press, 2006.
- _____. Pintura de retrato. In: STURGIS, Alexander.; CLAYSON, Hollis. et. al. *Compreender a pintura: a arte analisada e explicada por temas*. Lisboa: Editorial. 2002.
- TEXEIRA, Lúcia. “Sou, então, pintura”: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo. In: *Alea: Estudos neolatinos*. v. 7, n. 1, Rio de Janeiro. jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n1/26122.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2019.
- THANE, P. M; BOTELHO, L. A; et. al. *The long history of old age*. London: Thames e Hudson ltd. 2005.
- VALE, Vanda Arantes. *Pintura Brasileira do séc. XIX – Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2001.
- VALLE, Arthur; DAZZI Camilla; et. al. (org.). Ateliê do Artista. *Revista eletrônica Dezenove e vinte*. Oitocentos – Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET/RJ. 2017. 346p. Disponível em: <<http://dezenovevinte.net/800/tomo4/>>. Acesso em: 02 ago. 2019.
- VALE, Arthur. DAZZI, Camila. (Org.). Celita Vaccani: Trabalho referente aos comentários sobre “aleijadinho” escritos por Henrique Bernardelli. *19&20*. Rio de Janeiro. v. 2 n. 1. jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cv_hb.htm>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- VERMES, Mônica. Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. *Música em Perspectiva*. v.3, n. 1. Mar. 2010.
- VISCONTI: Eliseu. *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*. CARDOSO, R.; SERAPHIM, M. N.; VISCONTI, T. S. (Org.). Rio De Janeiro: Hólos Consultores e Associados. 2012.

Catálogo de exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes. 192p.

WANDERLEY, A. C. T. O pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941) no álbum de artistas, doado à biblioteca nacional por M. Nogueira da Silva. *BN: Brasileira Fotográfica*. 11 dez. 2017. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=10169>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

WARBURG, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina: Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità, os retratos de Lorenzo de Medici e seus parentes. In: _____. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu*. Contraponto. 2013. p. 121-168.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

WEISZ, Suely de Godoy. Rodolfo Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. 19&20. Rio de Janeiro, v. II, n. 4. out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm. Acesso em: 02 ago. 2021.






WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press. 2004.



WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores. 2016. 157 p.


WILLIAMS, Hannah. Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même? Se peindre soi-même à l'époque moderne. *Images Re-vues: histoire, anthropologie et théorie de l'art*. n. 7, 2009. p. 1-16. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/imagesrevues/574?lang=en>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

WOODS-MARSDEN, Joanna. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. Yale University Press New Haven & London. 1998.





ANEXO**Lista de autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo****HENRIQUE BERNARDELLI**


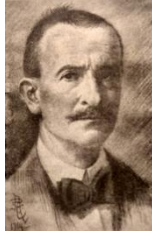
DATA	DIMENSÕES	LOCALIZAÇÃO	IMAGEM
1898	58cm x 33cm	Pinacoteca do Estado de São Paula	
1900 (Exposto na EGBA)	s/inf.	s/inf.	s/imagem
1901 (Exposto na EGBA)	s/inf.	s/inf.	s/imagem
1915 Sem data	36 cm x 26 cm s/informação	Coleção Particular s/inf.	
1916	25,5 x 20 cm	Pinacoteca do Estado de São Paulo.	
1928 (Exposto na EGBA)	48 x 48 cm	s/inf.	
1929	43 x 43 cm	MMP	

1933 Sem data	56 x 37, 4 cm 64 x 55 cm	MNBA	
Sem data	s/inf.	Informação no Jornal do Comércio de junho de 1934.	s/imagem
Sem data	21 x 17 cm	Estava no catálogo do leilão de Djalma da F. Hermes de 1941	s/imagem
Exposto em 1944 (Primeira exposição de autorretratos)	s/inf.	Pertencia à coleção Eloy Jorge	
Exposto em 1944 (Primeira exposição de autorretratos)	s/inf.	Pertencia à coleção Rodolfo Vaccani	s/imagem
Exposto em 1944 (Primeira exposição de autorretratos)	s/inf.	Pertencia à coleção Benjamin Victor de Mendonça	s/imagem
Exposto em 1944 (Primeira exposição de autorretratos)	s/inf.	Pertencia à Carlos B. Silva Araújo	s/imagem

Sem data	64 x 55 cm	MNBA	
----------	------------	------	---

RODOLFO AMOEDO

1900 (Exposto na EGBA)	s/inf.	s/if.	s/imagem
Sem data (informação MCM, poderia ser a data 1900 em número romano)	62,6 x 41,5 cm.	Museu Histórico Nacional	
1914	73 x 50 cm	MNBA	
1921	57,3 x 42,6 cm	MNBA	
1922 (Exposto na EGBA)	s/inf.	s/inf.	s/imagem
1923		Palácio Pedro Ernesto	

Sem data	33,5 x 23,7 cm.	MMP	
1930 (Exposto na EGBA)	s/inf.	s/inf.	s/imagem
Sem data	56,4 x 45 cm	MNBA	s/imagem
Sem data	42 x 27 cm	Estava no catálogo do leilão de Djalma da F. Hermes de 1941.	s/imagem. Reproduzido no livro de Laudelino Freire.
Exposto em 1944 (Primeira exposição de autorretratos)	s/inf.	Pertencia à Coleção de Carlos B. Araújo	
Exposto em 1944 (Primeira exposição de autorretratos)	s/inf.	Pertencia à Coleção de Carlos B. Araújo	s/imagem
Sem data (Autorretrato moço)	s/inf.	MNBA	s/imagem
Exposto em 1957 (Centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo)	s/inf.	Pertencia à coleção de Silvio Prado Pastana	s/imagem
Exposto em 1957 (Centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo)	s/inf. Óleo sobre cartão	Pertencia à Adelaide Amoedo	s/imagem