

A RECEPÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO CARIOCA À EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE BERNARDELLI DE 1886 – A APRECIÇÃO DA IMPRENSA. ¹

Camila Dazzi
ccdazzi@hotmail.com

São com as seguintes palavras que o crítico da arte oitocentista Oscar Guanabarrino situa a Exposição de Henrique Bernardelli, no cenário artístico carioca da década de 1880:

(...) Esta exposição não é pequena - é enorme - é a maior que temos visto no Rio de Janeiro. Uma phrasede Beethoven vale mais do que mil operas reunidas, dos séculos escoados. Uma tela de Bernardelli vale mais do que as grandes exposições da Academia de Bellas Artes (...) Contemplamos essas maravilhas de arte e gritemos com toda a força de nossos pulmões: Bernardelli é um mestre - no Rio de Janeiro ninguém - ninguém pinta como elle².

Henrique Bernardelli teve uma formação diferenciada no que se refere a alguns pintores da sua geração. Ao contrario de Firmino Monteiro e Rodolfo Amoedo, este último pensionista do Império na capital parisiense, Bernardelli, - que perdera o prêmio de viagem em um concurso bastante polêmico para o mesmo colega -, segue para a Itália em 1879, se estabelecendo a princípio em Roma, ao lado do irmão Rodolfo, e posteriormente passando em Nápoles boa parte de sua estadia de quase 10 anos³.

Henrique, portanto, além de não ser Pensionista da Academia, não frequentara, na Itália, ateliês ou academias de ensino artrítico, sendo, nas palavras de um critico de época: “um espírito livre das prescrições e das normas acadêmicas”. Ao menos era essa a visão que os críticos brasileiros possuíam do artista, e é essa visão que procuram reforçar nas críticas, associando a imagem do artista à modernidade, indicando em Henrique a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional de Pintura, cuja estética se opunha àquela proposta pela Academia Imperial nas Exposições de 1879 e principalmente 1884.

¹ Nosso objetivo nesta comunicação é apresentar a forma como se deu a recepção, por parte dos críticos de arte cariocas, a exposição de Henrique Bernardelli de 1886. Procuraremos demonstrar que na visão desses críticos Henrique encarnava a figura do artista moderno - além de não ser Pensionista da Academia, não frequentara, na Itália, academias de ensino artrítico, sendo “um espírito livre das prescrições e das normas acadêmicas”. É esta a visão que se procura reforçar nas críticas, associando o artista à modernidade, e indicando nele a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional, pela qual o meio artístico carioca tanto ansiava.

² Oscar Guanabarrino. 5 de novembro de 1886, O Paiz, Coluna Artes.

³ O jornal Cidade do Rio, n. 280, ano III, anunciava, em 07 / 12 / 1888, a chegada ao Brasil de Henrique Bernardelli, vindo de Paris. Acreditamos, a partir de documentos do período pertencentes aos acervos do MNBA/RJ e M. Dom João VI/RJ, que o artista não esteve no Brasil em 1886, como afirmam várias biografias suas, tendo retornado, como corrobora a notícia do periódico mencionado, somente em 1888.

A própria formação de Henrique na Itália foi indicada como fator decisivo para a sua superioridade em relação a outros artistas que se encontravam estudando em Paris, como Amoedo e Monteiro. Na crítica inaugural da imprensa sobre a exposição, em outubro de 1886, Angelo Agostini defende claramente esta idéia, ressaltando que a única vantagem da capital parisiense era as “suas exposições annuaes no Salon” que davam “uma idéia geral do movimento artístico de todos os países”, e arremata sua crítica com a seguinte afirmativa: “Quem quer aprender vá a Roma; quem quer vêr ou expôr vae a Paris. Henrique Bernardelli foi para a capital da Itália; elle queria estudar e não podia escolher melhor”.⁴

Mas não só em críticas feitas a Bernardelli que o dono da Revista Illustrada coloca de forma clara seu ponto de vista, o mesmo se aplicando a outros artistas.

Sobre a exposição do quadro Francesca de Rimini, do pintor Aurélio de Figueiredo, em 1884, por exemplo, aconselha o artista a ir a Itália estudar, “onde todos os artistas de talento que querem estudar se reúnem (...)”⁵. Ou ainda, quando da crítica feita a exposição dos trabalhos de Giovanni Castagneto, em 1887, ele sugere ao pintor que “faça o possível para sair do Rio de Janeiro e ir a Itália estudar”⁶. Mesmo Gonzaga Duque, aparentemente francófilo, em um artigo publicado na Gazeta de Notícias de 1888, como veremos mais adiante, elogia a formação italiana de Henrique e a indica como um modelo a ser seguido pelos nossos paisagistas, como Parreiras e Castagneto⁷.

Apesar de Henrique residir na Itália desde 1879 é somente para a Exposição Geral de 1884 que o artista envia obras para o Brasil. Os poucos quadros que remete, cinco ao todo, não chegam a causar grande impacto na Imprensa, embora a Academia Imperial adquira dois de seus quadros: Missa de Bolsena⁸ e Vista de Roma⁹, premiando com a 2º medalha de ouro o quadro Depois do Saimento¹⁰.

⁴ Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 441, 23 de outubro de 1886.

⁵ Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 374, 08 de março de 1884.

⁶ Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 459, 15 de junho de 1887.

⁷ Posicionamento que, acreditamos, o crítico adquire depois de uma certa desilusão com as obras enviadas da França por Vazquez e Caron, os promissores discípulos de George Grimm.

⁸ APO 53: 05 de junho de 1884: autorização do Vaticano para HB fazer a copia da Missa dei Sagri Palazzi Apostolici. DJ 4993, de 17/09/85 – 08/051887, officio comunicando que será depositado o pagamento da Missa de Bolsena, por 840\$000, adquirida pela AIBA”.

⁹ DJ 1298, documento de 10/03/85, assinado por FB, da compra do quadro de um lugar de Roma, que figurou na Exposição de 1884.

¹⁰ FRANCO, Donato de Mello. In: Revista do IHGB. Anais do Congresso de Hstória do 2º Reinado, I Volume, 1984. p. 329. Henrique recebe a 2º medalha de ouro pelo quadro depois do saimento.



Autor: Henrique Bernardelli. Obra: Vista de Roma. Datação: c. 1884. Técnica: óleo sobre tela. Dimensões: 63 x 45,5 cm. Localização atual: Museu Nacional de Belas Artes/RJ.

Mas se na exposição de 1884 Henrique é tão pouco representativo, na exposição de 1886, que compartilha com Nicolao Facchinetti nas salas da Imprensa Nacional, o montante de obras enviadas da Itália é bastante significativo: cerca de 28 telas, mais alguns estudos, entre pintura histórica, paisagens e pinturas de gênero. De toda essa produção o que mais chamou a atenção dos críticos foram às pinturas de paisagem.

A pintura histórica apresentada por Bernardelli foi praticamente deixada de lado pelos críticos. Ao menos no ano de exposição das obras, 1886, os poucos comentários feitos a esses quadros foram negativos. Para sermos mais claros, o único crítico que faz referência explícita às pinturas históricas é Alfredo Camarate. Segundo o crítico, nesses trabalhos de Bernardelli, além de ser clara a hesitação inerente aos que começam, o artista, na força de procurar

no modelo-vivo as inumeráveis variantes de tons e de reflexos, fazia com que os trabalhos saíssem com visível falta de frescura¹¹.

O mesmo crítico, no entanto, elogia efusivamente as pinturas de paisagem do artista. Gonzaga Duque também se posiciona de forma negativa em relação às pinturas históricas, mas não pelos mesmos motivos de Camarate, que chama atenção para a carência de apuro técnico das obras. Gonzaga Duque, pelo contrário, elogia a questão formal, mas condena rigorosamente o tema dos quadros, como podemos perceber nesse pequeno trecho:

Entre os quadros expostos figuram alguns que estão em desarmonia com as aspirações estéticas do nosso tempo. *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Banhos Romanos* e *Profano e Sacro*, dão a conhecer extraordinária facilidade e elegância do traço; são pintados com uma tonalidade quente e feliz, mas desculpe-me a franqueza, são obras sem o mínimo interesse, porque são inúteis. A arte moderna tem um destino a cumprir – é a cooperadora da organização social¹².

Devemos lembrar que os quadros enviados por Henrique estavam em perfeita harmonia com as novidades que surgiam no âmbito da pintura histórica na Itália¹³, que passava a ser abordada como cena de gênero, graças ao progressivo abandono de velhos cânones e uma rápida assimilação dos aspectos mais agradáveis do verismo italiano¹⁴. Os temas escolhidos por Henrique, *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Banhos Romanos* e *Profano e Sacro*, *Valeria Messalina*¹⁵, seguiam um modelo específico de pintura histórica, muito em voga naqueles anos, que procurava retratar as personagens, anônimas ou não, da história antiga de Roma de forma a dar uma ambientação naturalística à cena¹⁶. A escolha de Henrique dessa temática se explica, pelo menos em parte, pelo fato de que esses quadros estavam direcionados ao gosto de uma elite burguesa e republicana de colecionadores¹⁷, que procurava, para enfeitar seus salões, quadros de temas apazíveis

¹¹ Alfredo Camarate. *Jornal do Comercio*, Gazetilha, p. 24 de outubro de 1886

¹² Gonzaga-Duque. *A Semana*, 04 de dezembro de 1886

¹³ Sobre as transformações ocorridas na pintura histórica romana ver: Lamberti, Maria Mimita. “I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti?”. In: *Storia dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: il Novecento). Também: Valsassina, Caterina Bom. “La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento?”. In: *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1991. p. 446.

¹⁴ Sobre o verismo italiano ver: Maltese, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

¹⁵ Esposa do Imperador Romano Cláudio (40 d.C.); da qual se sabe a respeito somente imoralidades e delitos, incluindo vários amantes provenientes de todas as classes sociais. In: *Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. n.º 22, Milano: Rizzoli & C, 1934. s/p.

¹⁶ Havia mesmo guias para essas pinturas, como *A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império*, de H. G. Liddelle ou *Os últimos dias de Pompéia* de Edward G. Bulwer (1834). Citado no texto: *Pintores Espanhóis em Roma (1850-1900)*. Gonzáles, Carlos e Martí, Montse (org). Tusquets Editores, 1996. p. 29-30.

¹⁷ Uma nota da *Gazeta de Notícias* de 10 de dezembro de 1890, cita os nomes dos Srs Mayrink, Barão de Quartem, Visconde da Cruz Alta, Virgílio Gordilho e Gaffré e Sr. Sebastião Pinto, como os principais colecionadores de Henrique Bernardelli. .

e de pequeno formato. Não é de estranhar, portanto, que os críticos não tenham percebido naquele momento na pintura histórica de Henrique uma possibilidade de inovação nesse gênero de pintura no Brasil, que é o que de fato o artista faz cerca de três anos depois com *Os Bandeirantes*¹⁸.

Por outro lado, as pinturas de paisagem encontraram repercussão positiva na imprensa. Como se sabe, já em 1879, a crítica carioca associava pintura de paisagem à modernidade, “esse gênero, que a doutrina neoclássica havia considerado “menor” quando comparado à pintura histórica, passou, a ser ideologicamente valorizado como um meio de opor-se à estética acadêmica”¹⁹. O pintor moderno passava a ser sinônimo de um artista livre, que pinta direto do natural, e que, rompendo com velhos padrões acadêmicos, era capaz de transmitir “o característico” da natureza brasileira, sobretudo sua luz e suas cores.²⁰

Henrique Bernardelli correspondia a todas essas expectativas: possuía reconhecimento internacional - já tendo exposto seus quadros em Roma, Turim, Genova, Paris e Viena²¹ -, demonstrava nas suas paisagens individualidade e liberdade de expressão pessoal, e principalmente, revelava potencial para representar uma natureza, na palavra dos críticos, “tipicamente brasileira”.

Apesar dos quadros enviados da Itália em 1886 por Henrique Bernardelli não retratarem a natureza brasileira, indicavam um caminho a ser seguido pelos nossos paisagistas, como é colocado por vários críticos, dentre eles Oscar Guanabara, um dos críticos mais influentes no cenário artístico carioca. França Jr, Camarate, Guanabara, e os outros, elogiaram principalmente a capacidade de Henrique de “reproduzir exatamente a feição da natureza do paiz em que trabalha²²” “sem modifica-la, nem torna-la mais bela”,²³ totalmente “despreocupado de convencionalismo de escolas e das severas prescrições acadêmicas”. A técnica do artista chamava atenção. Suas paisagens napolitanas, - fruto sobretudo, de uma temporada que passa na Ilha de Capri pintando

¹⁸ Christo, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão: diálogos de Henrique Bernardelli*. In: Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de história da Arte. RS: Ed. CBHA, 2003.

¹⁹ Cavalcanti, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, Janeiro 2003.

²⁰ Cavalcanti, Ana Maria Tavares. Op. Cit. Ângelo Agostini comentando a exposição de trabalhos dos alunos da Academia em 1883 - demonstra a acolhida que o público em geral, e os jornalistas em particular, davam aos paisagistas. Nas legendas dos desenhos, ironiza os quadros do concurso de pintura histórica dos alunos de Zeferino da Costa (representando S. Jerônimo).

²¹ MNBA - Apo 50

²² Alfredo Camarate. *Jornal do Comércio*, 04 de novembro de 1886.

²³ França Jr. *O Paiz*. Coluna Echos Fluminenses: “ Henrique Bernardelli?”, 8 de novembro de 1886.

paisagens, possivelmente, ao lado do artista português²⁴ Henrique Pousão²⁵, e de artistas italianos como Migliaria, revelavam um novo e vibrante cromatismo, advindo de uma atitude de pesquisa e renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem ao ar livre²⁶. Sobre a técnica de Henrique coloca, com admiração Guanabiarino:

Em qualquer uma das telas de Bernardelli o colorista se manifesta prontamente. Tons vigorosos, traços largos, desenho observado com escrupuloso rigor, tinta pastosa, ligada como que por encanto. Movimento, claro escuro verdade, e – cousa rara – unidade²⁷.

Sua pincelada rápida de toques variados, as cores vibrantes, uma nova forma de tratar a luz e a temática verista eram sinônimo de modernidade nas suas pinturas, que surgiam como uma proposta de renovação para a pintura feita no Brasil.

A formação italiana do artista, como não poderia deixar de ser, estava profundamente vinculada na visão dos críticos a sua originalidade e capacidade artística. Parece mesmo que o fato dele ter estudado na Itália influenciou posteriormente a escolha dos nossos artistas de estudarem paisagem nesse país, como Castagneto²⁸ e Parreiras, escolha elogiada pelos críticos justamente por permitir aos artistas entrar em contato com uma natureza que, no entendimento dos críticos, em muito se parecia com a brasileira. Gonzaga Duque, em uma crítica publicada na Gazeta de Notícias, de fevereiro de 1888, elogia efusivamente a escolha de Antonio Parreiras da Itália como sede de seus estudos. Para o crítico a França estava longe de ser o lugar ideal para a formação dos nossos paisagistas, nas suas palavras, estavam “sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro”. Eu cito um trecho dessa crítica em que o GD explana as vantagens de se estudar na Itália:

²⁴ Sobre os artistas portugueses e espanhóis que estudaram na Itália na década de 1880 ver: Reyero, Carlos. “Artisti spagnoli e portoghesi: L’esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica”. In: *Ottocento; cronache dell’arte in italiana dell’Ottocento*, nº 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991. Ver ainda: Pintores Españoles en Roma (1850-1900). Gonzáles, Carlos e Martí, Montse (org). Tusquets Editaes, 1996.

²⁵ Em carta datada de Roma 21 de janeiro de 1882, Rodolfo Bernardelli conta a Mafra: “temos agora um companheiro novo, é um pensionado português paysagista de bastante merecimento vem de Paris onde não pode ficar por causa do clima...”. (Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli). Sabemos também através de uma carta de Rodolfo para Mafra, de julho de 1883, que Henrique estava passando uma temporada na ilha de Capri (M. D. João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli). Sabe-se também que Pousão estava em Capri no mesmo ano, sendo desta data seu famoso quadro *Rapariga deitada no tronco de uma árvore*. Ver: França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990. p. 37-45.

²⁶ Migliaccio, Luciano. “Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque”. Palestra apresentada no XXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, RJ/MNBA, 2001.

²⁷ O Paiz, 05 de novembro de 1886. Autor: Oscar Guanabiarino.

²⁸ Sabe-se que Castagneto inicialmente, quando da tentativa de ganhar o Premio de Viagens, em, ?????, escolhera a Itália como sede de seus estudos, sendo a opção pela França posterior. Ainda assim, o artista tem uma breve estadia de 6 meses na Itália.

Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso paiz, mormente pela persistência do tom e a immutabilidade da luz.(...) ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre a isolada natureza italiana, com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem.

Parece-me justa essa opinião e por ella sou levado a crer que nenhum pintor moderno conseguirá representar com mais exactidão a nossa natureza do que Henrique Bernardelli. (...) No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos annos de aprendizagem, a Itália é o único paiz em que um paisagista brasileiro pôde se aperfeiçoar²⁹.

Fica explicito na fala de Gonzaga Duque que seu posicionamento sobre a superioridade da formação italiana àquela francesa para os nossos paisagistas era uma influência direta das obras de Henrique Bernardelli. Tal afirmação, vinda de Gonzaga Duque chega a ser impressionante, tendo em vista que em 1886, ele foi o único crítico que não demonstrou interesse nas paisagens de Henrique, demonstrando clara preferência para as pinturas de temática camponesa.

As representações realísticas de cenas do cotidiano rural, onde eram tratados tipos regionais italianos, como ciociari e veneziani, expostas em 1886, embora em menor grau, também chamaram a atenção dos críticos, principalmente de Gonzaga Duque e Oscar Guanabarro. Durante todo o século XIX, e mesmo depois, graças ao desenvolvimento da antropologia, das ciências sociais e dos estudos folclóricos, a imagem do camponês é representada em inúmeras obras, seja nas vastas composições destinadas aos Salões e grandes Exposições Nacionais, seja nas gravuras para ilustrações populares. Os sentimentos nacionalistas nesses anos viam na cultura camponesa a única verdadeiramente autêntica, livre de artifícios – fundamento mesmo da identidade nacional de cada país. Também no Brasil o interesse pelos costumes populares teve lugar, com figuras de intelectuais como Silvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães³⁰, que procuravam responder questões ligadas à *identidade nacional* já nos anos de 1880³¹.

Na exposição de 1886 havia uma boa quantidade de quadros de temática camponesa; Henrique representou os camponeses em seus trabalhos no campo, no interior de suas habitações, na suas misérias e nas suas alegrias. O tema é mesmo decorrente na sua produção do período de formação italiana,

²⁹ Gazeta de Notícias, fevereiro de 1888. Autor: Gonzaga Duque.

³⁰ Sobre os intelectuais citados: Magalhães, Celso. De sua autoria são os trabalhos publicados sobre a poesia popular brasileira, assunto que, depois, mereceu sua especial atenção, e que, depois, foram publicados inicialmente pela *Revista Brasileira* (1879). Magalhães, Couto. Iniciou os estudos folclóricos no Brasil, publicando *O selvagem* (1876), *Ensaio de antropologia* (1894), e outros. Romero, Silvio. Apontado como o pai dos estudos folclóricos brasileiros, publica *Contos populares do Brasil* (1885); *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888); *Etnografia brasileira* (1888).

³¹ Sobre os estudos folclóricos no século XIX ver: Catenacci, Vivian. *Cultura popular entre a tradição e a transformação*. In: SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, 15(2) 2001. Artigo publicado no site: www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf

influência direta de pintores italianos contemporâneos a Bernardelli como Giuseppe Costantini, Vincenzo Caprile e Vincenzo Irolli, e mesmo os franceses como Millet e Jules Breton. Mas devemos lembrar sobretudo a influência que a pintura de Francesco Paolo Michetti exerceu sobre o jovem artista brasileiro, que se mostrou receptivo a poética regionalista de cunho aparentemente realista realizada pelo artista *abruzzese* no início da década de 1880³². A suas obras *Tarantella*, *Cabeça de Carroceiro* e *Cabeça de Ciccioro* provocaram elogios por parte de Gonzaga Duque³³, assim como o quadro *Ao Sol*, foi considerado por Guanabario como um dos mais importantes da exposição³⁴.



Fig. 2: Autor: Henrique Bernardelli. Obra: *Ao Sol*. Datação: c. 1886. Técnica: óleo sobre tela. Localização atual: desconhecida. (imagem retirada do livro de José Morais dos Reis Jr., *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Ed. Leia, 1944. p. 228, ilustração nº 145)

³² Em carta de 20 de fevereiro de 1883, de Rodolfo conta para Mafra, com entusiasmo, sobre a exposição romana de 1883, exposição que consagra definitivamente Michetti.

³³ Sobre *Tarantella* ver: *A Semana*, 13 de novembro de 1886. E sobre as cabeças ver: *A Semana*, 04 de dezembro de 1886.

³⁴ Sobre o quadro *Ao Sol*, ver a crítica de Guanabario publicada em *O Paiz*, 08 de novembro de 1886.

Embora os críticos não falem isso explicitamente, se as paisagens representavam a nossa terra e a nossa cor local, o homem do campo representaria a nossa gente, nossas raízes nacionais. Não é à toa que nos anos que se seguem a imagem dos tipos populares, presente nas pinturas de Almeida Jr., Modesto Brocos e outros, mereça tanto destaque por parte da imprensa.

Para terminarmos essa comunicação, não poderíamos deixar de mencionar, mesmo que brevemente a forma como a própria imagem do artista foi tratada pelos críticos.

Sua compleição física, de jovem robusto e espadaúdo³⁵, sua vestimenta, “típica da classe”, “calções curtos, para que não despedace as urzes de agreste caminho”,³⁶ e um indispensável “chapeo de feltro desabado”, sua postura de artista errante e andarilho, percorrendo toda Itália, sempre munido de cavallette caixa de tintas³⁷, são mencionados por praticamente todos os críticos. A postura moderna do artista em relação à arte se expressa nas suas obras, seu temperamento único é o que determina sua originalidade, poderíamos mesmo dizer que obra e artista são uma coisa só, como coloca maravilhosamente GD nesse breve trecho:

Irrequieto, nervoso, sófrego de impressões, uma dessas organizações athleticas, munidas de espáduas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo hygienico exercício das caminhadas ao ar livre. Em um canto da sala vê-se-lhê o retrato [esculpido por R.B]. Deve ser aquelle o artista. É um forte, o olhar miúdo, porem seguro, o pescoço rigidamente modelado, os lábios carnudos, o bigode atrevido, arrebicado nas pontas, a barba rente ao rosto, o grande chapeo desabado posto à banda, dando-lhe à bela cabeça a tradicional arrogância de um cavalheiro antigo.

Ele é a sua obra, cuja expressão é original, cheia de calor e cheia de força³⁸.

Camila Dazzi. Mestranda em História da Arte IFCH/UNICAMP. Graduada em Artes Plásticas pela EBA/UFRJ

³⁵ Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.

³⁶ Alfredo Camarate. Introdução do Catálogo da Exposição de 1886, realizada junto com uma exposição do pintor Fanchinetti, na Typografia Nacional. (Arquivo do MNBA-Apo 82).

³⁷ França Jr. O Paiz. Coluna Echos Fluminenses: “Henrique Bernardelli”, 8 de novembro de 1886.

³⁸ Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.