



**Dar forma a um escultor disforme: *O Aleijadinho*, de Henrique Bernardelli, e a figuração do primeiro gênio da história da arte brasileira**

**Shaping a shapeless sculptor: Henrique Bernardelli's *Aleijadinho* and the depiction of the first genius of Brazilian art history.**

**Dr. Fábio D'Almeida**

Como citar:

D'Almeida, F. Dar forma a um escultor disforme: *O Aleijadinho*, de Henrique Bernardelli, e a figuração do primeiro gênio da história da arte brasileira. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p. 162-183, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4164>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4164>.

Imagem: Henrique Bernardelli. *Aleijadinho*, o escultor António Francisco Lisboa. ca.1898-1900. Óleo sobre tela. Coleção Particular (detalhe).

## Dar forma a um escultor disforme: *O Aleijadinho*, de Henrique Bernardelli, e a figuração do primeiro gênio da história da arte brasileira

Shaping a shapeless sculptor: Henrique Bernardelli's *Aleijadinho* and the depiction of the first genius of Brazilian art history

Fábio D'Almeida\*

### Resumo

Trata-se neste trabalho de analisar a pintura *Aleijadinho, o escultor Antônio Francisco Lisboa*, de Henrique Bernardelli, primeira imagem conhecida a representar a vida de um mestre colonial do passado latino americano. Interessa, de início, situar a obra no contexto nacional ao lado de outras cujo objeto é também a representação de artistas do presente e do passado. Procede-se a uma discussão introdutória sobre o processo de construção biográfica do Aleijadinho, para se compreender, em seguida, a maneira segundo a qual o quadro de Bernardelli, com a ajuda da primeira biografia do escultor, publicada em meados do século XIX, amplia a ideia de um "gênio" colonial predestinado, mas invertendo-a em algumas partes fundamentais. Em seguida, desenvolve-se uma análise aproximada do quadro, devedora de abordagens de iconografia analítica, a fim de pôr também em relevo algumas das questões de fundo social e cultural que, figuradas na imagem, concernem à leitura que Bernardelli faz do passado colonial brasileiro. Por fim, propõe-se uma discussão sobre a maneira pela qual Bernardelli, representando um escultor pobre e deficiente, subverte de modo significativo as fórmulas usuais praticadas nas representações europeias dedicadas às vidas de mestres do passado, nas quais ele busca, todavia, inspiração.

### Palavras chave

Aleijadinho; Henrique Bernardelli; artistas do passado; pintura brasileira do século XIX.

### Abstract

In this text, I will discuss the first Latin American known picture which represents a master from our colonial times: *Aleijadinho, o escultor Antônio Francisco Lisboa*, by the Brazilian painter Henrique Bernardelli. Firstly, it interests me to understand the relation of this painting with other 19th century Brazilian paintings whose objects were also the representation of artists, from the past as well those contemporaneous. Then, an introductory discussion is developed on the process of the biographical construction of Aleijadinho, in order to understand the way by which Bernardelli's painting, with the help of the sculptor's first biography (published in the 1850s), expands the idea of a predestined colonial "genius", although reversing the narrative in some of its fundamental parts. Using an approach drawn on analytical iconography, it is my intention to highlight some of the social and cultural questions depicted in the image, concerning essentially the interpretations of Bernardelli towards Brazilian colonial past. Finally, an analysis is set out on how Bernardelli, representing a poor and handicapped sculptor, significantly subverts the usual formulas practiced in the European artworks dedicated to the lives of masters.

### Keywords

Aleijadinho; Henrique Bernardelli; Masters of the past; Brazilian painting of the 19th century.

## Introdução<sup>1</sup>

No conjunto relativamente amplo de manifestações artísticas brasileiras que, especialmente nas últimas décadas do século XIX e início do XX, passaram a se dedicar à figuração do artista, dominam como um todo os retratos e autorretratos contemporâneos, assim como imagens de ateliê e caricaturas, segundo tem mostrado pesquisas recentes sobre o tema (Pitta; Cavalcanti, 2018; Pitta, 2017; Valle; Dazzi, 2015). Algo como um adjunto reduzido a esse conjunto, um grupo notável de exceção, dedicado à figuração de artistas do passado, espera ainda por atenção. Espera e merece, porque, até o momento nada estudado, constitui uma especificidade temática que inaugura uma nova série de questões em torno da figuração da atividade artística no Brasil, e de seu diálogo com a estruturação da história da arte enquanto disciplina no país.

Trabalhos pioneiros como o de Francis Haskell lidaram com essa temática a partir de uma perspectiva de conjunto importante (Georgel, 1982; Haskell, 1971 [1989]; Levey, 1981), mostrando de que modo o seu advento, no século XIX, responde à ansiedade de uma projeção social do artista a partir de um conjunto recorrente de episódios de suas vidas (nascimento, descoberta do talento, morte etc). Recentemente, essa análise foi ampliada com a adoção de novas perspectivas de investigação voltadas à análise de estilo, e de certas frequentações feitas por artistas (Bonnet, 2013; Kleffmann, 2000; Laugée, 2015). Esses trabalhos se combinaram ainda a outra série de pesquisas dedicadas ao estudo das representações de um único mestre em um ou mais contextos artísticos, preocupando-se em compreender os significados pessoais que essas escolhas poderiam ter para o(s) artista(s) que a(s) realizava(m) (Corsi, 1994; McQueen, 2003; Mérot, 1982; Verdi, 1969).

Até o momento, contudo, os estudos existentes se dedicaram apenas a imagens figurando artistas europeus do passado, realizadas (em) e endereçadas a contextos também europeus, não se interessando a absorção e reelaboração desse tema em outros circuitos artísticos, como o latino-americano, ainda que essa recepção tenha efetivamente existido. Raríssimos foram de fato os trabalhos que analisaram a maneira com que artistas latino-americanos trataram o tema (La Masa; Valdes, 2019), alguns dos quais nunca publicados. Além disso, nenhum dedicou-se ao estudo de uma frequentação atípica – todavia absolutamente significativa – voltada à representação da vida de mestres locais do passado; categoria que, até onde se sabe, ao menos uma obra representa: *Aleijadinho, o escultor Antônio Francisco Lisboa*<sup>2</sup>, de Henrique Bernardelli [fig. 1]. Trata-se de uma imagem que abre, portanto, nova exceção ao grupo de exceção a que já pertence no Brasil.

Dos anos 1880 até os de 1900, além Bernardelli, artistas como Oscar Pereira da Silva, Hilarião Teixeira da Silva, Daniel Bérard, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli, Lucílio de Albuquerque e Rubem Braga, concluem e frequentemente expõem trabalhos com dimensões variadas que representam mestres do passado – todos também europeus –, entre os quais Cimabue, Giotto, Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Rubens, e ainda artistas mítico-religiosos, quais Pigmalião e São Lucas. Esses artistas fazem reviver, no Brasil, uma tema cuja pertinência histórica havia sido quase inteiramente inventada durante a primeira metade do século XIX e concomitantemente praticada a outros países europeus, especialmente a Bélgica (país que excede todos, inclusive a França, na representação dos artistas do passado), Alemanha, Itália e Holanda<sup>3</sup>.



Fig. 1. Henrique Bernardelli. *Aleijadinho, o escultor Antônio Francisco Lisboa*. ca.1898-1900. Óleo sobre tela. Coleção Particular.

Mas que não se conclua que a recidiva brasileira de obras dedicadas aos mestres do passado seja resultado de um “retardamento” da arte nacional, ou de cópia fora de moda. Tudo menos isso. O tema é introduzido no país durante o exato período de seu fastígio internacional (ainda que em escala evidentemente bem menor), seu pontapé se dando também por artistas franceses engajados com o cenário artístico carioca, durante a primeira metade do século XIX<sup>4</sup>. Desde então, reincidentem as

aparições de mestres antigos ou de artistas recentemente falecidos, também por meio de obras de autoria de artistas brasileiros<sup>5</sup>.

Se irregularmente, e na maioria dos casos resultado de escolhas pessoais, o aparecimento dessas obras no país não se pode desvincular do interesse concomitante na representação da vida de outra classe de artistas, a dos poetas<sup>6</sup>, e sobretudo a do grande herói da literatura portuguesa, Luís de Camões, cujas aparições foram de longe as mais frequentes entre as obras dedicadas a artistas ou literatos do passado<sup>7</sup>.

Os exemplos até aqui conhecidos de imagens de mestres do passado são, sobretudo, as expostas nas Exposições Gerais de Belas Artes, mas podem constituir número um pouco maior, dada a existência possível de obras produzidas nos vários anos em que esses eventos não ocorreram durante o Império<sup>8</sup>. De todo modo, o que interessa reter dessa avaliação geral é que, no que o tema da representação de artistas do passado possuía de esporádico durante as primeiras décadas em que aparece no país, ele se mostrará, durante as últimas do século XIX, como um dos claros efeitos de um fenômeno bem mais amplo – para não dizer quase coletivamente programático – da mencionada representação de artistas contemporâneos. Esse fenômeno converge, também no Brasil, em direção a uma nova valorização do trabalho artístico (Pitta, 2017: 145), levando a cabo iniciativas empreendidas por artistas formados em gerações anteriores (como Taunay, Porto Alegre, Pedro Américo, Bethencourt da Silva, entre outros), mas a partir de estratégias bastante distintas<sup>9</sup>, numa tentativa cabal de afastar a imagem social do artista/artesão brasileiro da sua conexão histórica com o trabalho escravo.

Para os artistas mais jovens atuantes nas duas últimas décadas do século XIX, interessa particularmente afirmar a importância social do artista *através* da própria obra de arte, figurando-se quase como “bacharéis” ou dândis que exercem suas atividades em ambientes burgueses, reais ou imaginários.

A arte brasileira se dá conta finalmente do seu próprio presente, celebrando-o com imagens, e se torna mais uma vez (mas não do mesmo jeito) à figuração da história da sua própria atividade. Por outro lado, com seus primeiros São Lucas e Pigmalhões, ela inaugura as representações dedicadas no país à sua complexa e multifacetada mitologia, que encontra suas raízes tão longe quanto pôde mostrar a tradição clássica (Kris; Kurz, 1988).

Não é sem interesse constatar que esse novo contexto se emparelha de fato a uma verdadeira tomada de consciência histórica da atividade artística no país. E não será sem buscar uma clara correlação com a instituição da disciplina da história da arte *no* Brasil (oficialmente inaugurada em 1870, e frequentada pela maior parte dos artistas ativos na geração de 1880<sup>10</sup> em diante) e com a própria constituição da história da arte *do* Brasil que se poderá entender as contribuições mais ambiciosas dos trabalhos dedicados à mesma temática durante o período, então afastados do ensaio mais acanhado dos retratos de artistas do passado, que caracteriza as aparições em obras realizadas até os anos 1870.

Participante desse novo conjunto de obras, nenhuma outra imagem brasileira materializa melhor essas questões do que o *Aleijadinho* de Henrique Bernardelli. Destarte, deve-se repetir, a sua contribuição é absolutamente notável por se tratar da primeira e única representação conhecida e reconhecida<sup>11</sup> até o momento a figurar a vida de um “mestre” latino-americano do passado, particularmente do período colonial, aclimatando em uma configuração completamente nova um tema que havia até então apenas

figurado as vidas de mestres europeus. Com *Aleijadinho*, pela primeira vez se celebra, assim, um “mestre” local, além disso um duplamente excêntrico: de um lado ao eixo europeu; de outro, ao eixo da corte carioca (afastado tanto da própria tradição “acadêmica”, quanto da tradição colonial local que existia anteriormente no Rio de Janeiro).

Mas a homenagem proposta por Bernardelli, se inédita, estrutura-se de modo inusitado, não sem importância para este estudo. Afinal, é preciso bem pouco tempo diante da obra para perceber que ela se afirma estranhamente, por meio do desconforto de um Aleijadinho acabrunhado entre seus contemporâneos. Celebração pelo incômodo.

Em si, essas idiosincrasias já põem em relevo, através dessa obra, uma questão fundamental aos estudos em história da arte latino-americanos: a recepção de modelos artísticos europeus e a sua reelaboração em um contexto que, embora em trânsito com a produção estrangeira, apresenta singularidades e exigências que lhe são próprias. Mas isso não é tudo para essa pintura. Para além dessa contribuição inicial, mais afeita ao diálogo iconográfico, encontra-se outra, que concerne à própria afirmação identitária que se faz do Aleijadinho, a partir do século XIX. Nada mais vantajoso para uma pintura do que escolher um artista que, mais do que nenhum outro no Brasil, viria a sugerir de modo complexo as frequentes contaminações entre história, mito e lenda no processo de construção da história da arte.

Neste artigo, interessa, precisamente, discutir alguns desses aspectos fundamentais que permeiam a pintura de Bernardelli e que autorizam compreendê-la como o exemplo mais profícuo, no país, para a discussão de uma série de questões que atravessam as obras cujo objeto é (por assim dizer) o da figuração da história da arte, ou ainda, a figuração da arte através de um modelo histórico e de natureza auto-reflexiva.

Além de discutir de modo sumário quem é Aleijadinho do ponto de vista de sua construção biográfica original, no século XIX, propõe-se explorar de que maneira o quadro de Bernardelli, com a ajuda da biografia, amplia a ideia de um “gênio” colonial predestinado, invertendo-a, contudo, em partes fundamentais. Em seguida, desenvolve-se uma análise aproximada do quadro, a fim de pôr também em relevo algumas das questões de fundo social e cultural nele figuradas. Por fim, propõe-se uma discussão sobre a maneira pela qual Bernardelli, representando um escultor pobre e deficiente, subverte de modo significativo as fórmulas usuais praticadas nas representações europeias dedicadas às vidas de mestres do passado, nas quais ele busca, contudo, inspiração.

### **Uma biografia para o Aleijadinho**

Não é novidade que o reconhecimento retumbante de Lisboa enquanto artista genial, incompreendido por seu tempo, deva-se em grande medida a toda uma empreitada modernista que, a partir dos anos 1920, coloca o escultor, assim como o “barroco mineiro”, no centro de sua atenção historiográfica. Se os modernistas não inventam o Aleijadinho (e seguramente não inventam), são eles, contudo, com o apoio de importantes instituições brasileiras, que erigem um verdadeiro monumento sobre o qual a imagem do escultor repousa para as gerações futuras.

Para este estudo, não interessa repassar pela história dessa construção, dentro da qual se inclui, desde 1940, com Roger Bastide e Augusto de Lima Júnior, uma oposição entre defesas de um Aleijadinho mítico contra um “real”, concebido como gênio subversivo da cultura luso-brasileira colonial (Grammont, 2000). Trata-se aqui de retornar justamente aos pontos fundamentais dessa construção, sem os quais a concepção da pintura de Bernardelli se torna menos inteligível, e sem os quais a própria produção modernista sobre o escultor se tornaria impossível.

Para o essencial, deve-se dizer que, antes da segunda metade do século XIX, Aleijadinho – do ponto de vista histórico – não passa de um rumor local, reverberando-se inteiramente na tradição oral, à exceção de algumas breves menções escritas que, nutrindo-se da mesma oralidade, são publicadas por viajantes que passam pelo território mineiro.

É apenas em 1858 que o “aleijadinho”, a quem então se atribuía a autoria de esculturas religiosas e projetos arquitetônicos em Minas Gerais, torna-se objeto de uma primeira biografia, publicada por Rodrigo José Ferreira Bretas, obtendo assim uma identidade, uma ascendência, e uma descrição física bastante precisa.

Por intermédio de Bretas, o escultor é agora Antônio Francisco Lisboa, um “pardo escuro” nascido em 1730<sup>12</sup>, em Villa-Rica, filho de uma escrava com um mestre de obras português, que lhe acordaria sua liberdade e o iniciaria a seu futuro ofício.

Segundo Bretas, e a contrapelo da versão mais comum até então vigente, segundo a qual a doença do escultor provinha da ingestão precoce de um produto mágico com o intuito de dar “mais vivacidade e elevação de espírito” em seu trabalho (Saint-Hilaire, 1833: 203), não seria antes dos 47 anos que o escultor é vítima de uma forte enfermidade que o segue até o fim de sua (longa) vida, aos 84 anos. E o mais importante: essa doença teria sido causada por abusos sexuais cometidos pelo artista, frequentador das “danças vulgares” (Bretas, 1896 [1858]: 164), e ela seria, por sua vez, a causa da transmutação do aleijadinho em Aleijadinho.

As consequências físicas e psicológicas dessa doença seriam, de todo modo, devastadoras. As suas pálpebras e boca se deformam; ele perde os dentes e dedos do pés, passando a andar sobre os joelhos ou carregado por escravos. Os dedos das mãos caem, e os que restam lhe fazem tão mal que ele os arranca com a ajuda dos mesmos instrumentos que usava para esculpir. Ao final desse processo acentuado de decrepitude, Aleijadinho se torna um ser monstruoso, de “expressão sinistra e feroz”, de aspecto a tal ponto asqueroso que um dos seus escravos ajudantes tenta mesmo se suicidar, por não suportar servir a um mestre tão feio (*Ibidem*).

Bastante consciente do que se torna, Aleijadinho começa a trabalhar à noite para não ser visto; e, se obrigado a fazê-lo de dia, esconde-se sob uma tenda. Como resultado de tantas provações físicas e sociais, as deformações mudam também seu humor: ele se torna colérico, intolerante com todos, com exceção daqueles que entram em sua intimidade, a quem podia ser caloroso. Sua morte chega em extrema pobreza, esquecido por todos e completamente incapaz, pois ainda cego no fim da vida.

Esses são os pontos fundamentais da biografia escrita por Bretas, ao menos para o propósito deste artigo. Além do aspecto informativo sobre a vida do artista, o texto nos autoriza ainda a assinalar dois pontos ulteriormente relevantes a este estudo: a importância da revelação-criação historiográfica que

se faz da identidade tocante de um artista aleijado do passado colonial; e a mudança fundamental que instaura em relação às análises publicadas a respeito do escultor por alguns viajantes presentes Minas Gerais nas primeiras décadas do século XIX. Para estes últimos, entre os quais Saint-Hilaire, o *aleijadinho* deveria ser sem dúvida percebido como um talento natural, desprovido de todas as facilidades físicas e artísticas, cujas obras, se bastante imperfeitas, mereciam ser percebidas ao menos com indulgência. Para Bretas, em contrapartida, *Aleijadinho* se torna nada menos do que um *gênio*, ainda mais excepcional por que pobre, negro, deformado, e que ainda assim pôde realizar obras que manifestam um potente sentimento artístico, fundamento da verdadeira arte.

### **Henrique Bernardelli e a redescoberta de Aleijadinho**

Entre o quadro de Henrique Bernardelli e o texto de Bretas, passa-se quase meio século. A tomar por verdadeira a avaliação do editor da segunda edição da mesma biografia, publicada somente em 1896, o texto (e portanto o próprio escultor) permanece “geralmente desconhecido da geração atual e escrito há quase quarenta anos” (Bretas, 1896: 163). Sua reimpressão, por certo, mostra-se como um dos efeitos do interesse que, então, passava a suscitar a produção artística e arquitetônica de Minas Gerais, e a do Aleijadinho, em particular – na qualidade de um dos raros artistas coloniais cujo nome é evocado. A proclamação da República, em 1889, as celebrações do centenário da Inconfidência Mineira – ocorrida justamente em Ouro Preto –, e, sobretudo, a inauguração, ainda em 1889, da ferrovia ligando finalmente a antiga capital colonial do ouro ao Rio de Janeiro, incentivam o aumento do fluxo turístico que, nos anos seguintes, iria à descoberta daquela que foi, em torno da metade do século XVIII, o centro econômico e urbano mais importante da América portuguesa.

Contemporâneo dessa descoberta, o quadro de Bernardelli não é uma resposta à nova edição da biografia do escultor mineiro, mas se constitui, ele próprio, como peça integrante na ampliação do interesse sobre o “Barroco” brasileiro, e na construção identitária de um artista que se tornaria em seguida, como bem se sabe, um dos mais (se não o mais) estudados da história da arte nacional, objeto de centenas de estudos e numerosas exposições no Brasil e no exterior.

A despeito do longo período em que esteve fora das vistas do público, sua importância historiográfica não é contudo pequena, porquanto ela testemunha (ao contrário do que fizeram crer os modernistas) uma verdadeira ponte de admiração que se estabeleceu entre os artistas provindos de uma formação e de uma prática ditas acadêmicas e a produção artística colonial do século XVIII. O quadro de Bernardelli é, de fato, apenas um dos vários exemplos concretos dessa admiração. Do ponto de vista institucional – já que Bernardelli era então professor da Escola Nacional de Belas Artes –, não há nada de simplesmente coincidente ou irrelevante no fato de que a produção da obra se fazia ao mesmo tempo em que o professor de História da Arte da mesma instituição, Ernesto da C. Araújo Vianna, estabelecia um programa de curso que dedicava pela primeira vez uma aula específica à vida e obra do Aleijadinho, ao lado de outras tendo a arte brasileira e colonial como tema. A figuração de um artista do passado colonial brasileiro – ou, ainda, a primeira figuração da história da arte brasileira através do seu modelo biográfico fundamental – e a institucionalização da história da arte *do* Brasil, são duas ações que estão, assim, seguramente relacionadas.

Inserida em um mesmo círculo institucional, no qual interesses são compartilhados com outras personalidades, a escolha do artista em pintar Aleijadinho não se deve, todavia, a nenhuma encomenda

exterior. Ela resulta da forte impressão que a obra do escultor lhe causa quando da sua primeira visita a Ouro Preto, em 1898 – a exemplo do que também se passava com vários outros do seus colegas artistas e intelectuais que visitavam Minas Gerais (Giannetti, 2009).

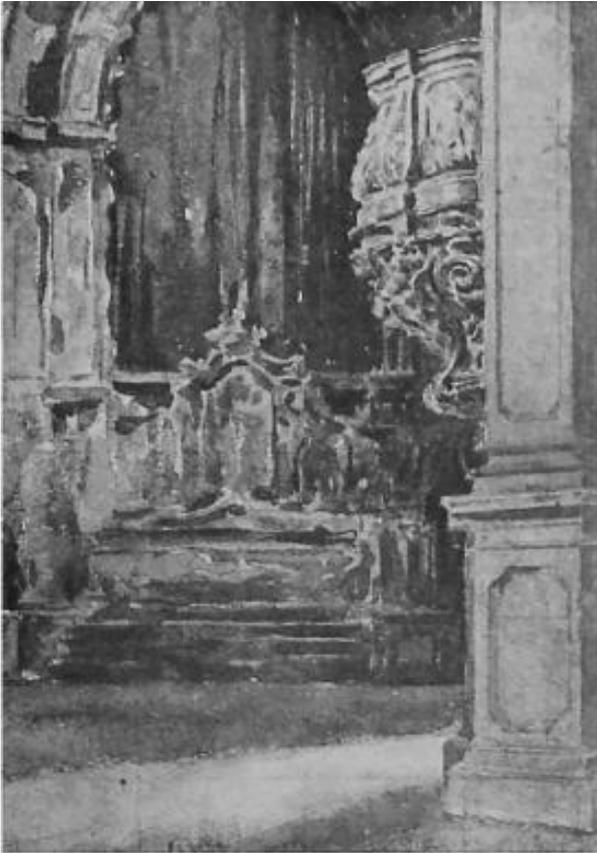


Fig. 2. Henrique Bernardelli. *Interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis* (Ouro Preto, Minas Gerais). Aquarela, 1898. Localização desconhecida. Antiga coleção de Celita Vaccani.

Mas à decisão de Bernardelli em produzir a pintura parece ainda se somar certa inquietação quanto ao estado de conservação da obra do escultor mineiro. É o que se conclui com a reflexão do próprio pintor, ao afirmar: “eu me revoltei contra o vandalismo que se praticava contra a obra do Aleijadinho, e para protestar contra tal injúria, eu lhe dediquei o quadro que compus” (Bernardelli *apud* Vaccani, 2007).

A presença de Bernardelli em Ouro Preto atrai a atenção da imprensa local, que confirma o recente engajamento do pintor na representação do escultor colonial. Além das informações sobre os esboços que ele então realiza na cidade, se assinala a repentina evolução de uma ideia que, sendo a possibilidade “de um quadro histórico, para o qual não lhe faltarão na História Mineira assuntos os mais sugestivos” (Minas Gerais, 2 abr. 1898: 05), se tornaria, já no dia seguinte, a descrição precisa de uma pintura, então já delineada, figurando o “genial” Aleijadinho a concluir um dos púlpitos na Igreja de S. Francisco de Assis (Minas Gerais, 3 abr. 1898: 03).

#### **Dar forma ao escultor disforme**

O quadro de Bernardelli corresponde perfeitamente à descrição precoce publicada na imprensa. A igreja e o púlpito são facilmente reconhecíveis, assim como a figura do Aleijadinho, único mestiço na imagem.

O espaço arquitetônico representado toma mesmo como modelo um dos esboços citados pela imprensa, que Bernardelli teria realizado em Ouro Preto [fig. 2]. O interior ainda vazio, o ponto de vista e o enquadramento nele são idênticos à versão acabada do quadro.



Fig. 3. Antonio Francisco Lisboa. *São Francisco de Assis recebendo os estigmas*. 1774-1775. Baixo-relevo. Fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto.

Em paralelo à visita às obras então atribuídas a Aleijadinho, é certo que Bernardelli recorreu cuidadosamente à biografia escrita por Bretas, e muito provavelmente à sua segunda versão. Ao menos é desta que possuía um exemplar, guardando-o com cuidado até a sua morte (Vaccani, 2007), e sobre o qual sublinha e acresce diversos comentários.

Contudo, não é apenas a posse desse exemplar o que sugere a importância da biografia na figuração de Aleijadinho. Se a escolha de representá-lo na igreja São Francisco de Assis [fig. 3], cujo plano lhe era então também atribuído, já se mostra talvez devedora da atenção que a biografia acorda a essa construção (é o único conjunto arquitetônico do Aleijadinho que é nela descrito), bem mais indicativa é a importância que ela adquire para a construção da imagem de Lisboa. Bernardelli segue atentamente as descrições fisionômicas, corporais e vestimentares feitas por Bretas (1896: 163), compondo assim um “retrato falado” do escultor, cuja (provável) primeira versão, esboçada em desenho, se encontrava no mesmo envelope em que conservava o seu exemplar da biografia. Assim, também na pintura se encontra, para citar apenas algumas características relevantes descritas no texto, um Aleijadinho “pardo escuro”, de “gênio agastado”, a estatura “baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos (...) a testa larga, o nariz regular e algum tanto pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas

grandes, e o pescoço curto". Se, de um lado, Bernardelli dedica especial atenção a esses elementos descritivos absolutamente importantes para a reconstituição da fisionomia presumida do Aleijadinho, de outro, no entanto, sua abordagem aos aspectos episódicos da vida do artista se afasta significativamente da biografia.

Em um espaço diurno, sem preocupar-se em se esconder sob qualquer abrigo que seja, Aleijadinho é representado apático, sem nenhum dos seus ajudantes, no momento de ser incomodado pela visita da aristocracia local que vem não se sabe se para perscrutar as formas das suas obras, ou as feridas do seu corpo disforme [fig. 1]. Ora, trata-se (deve-se lembrar) de uma imagem que está em inteira oposição à misantropia que Aleijadinho, segundo Bretas, teria praticado de modo invariável em seu ambiente de trabalho e privado.

Essa questão é crucial, pois são justamente os transbordamentos e as divergências entre a crônica e a cena figurada que fazem ressaltar as significações internas do quadro. Na biografia de Bretas, com efeito, não se menciona nada sobre as relações de Aleijadinho com a aristocracia local, nem das visitas que esta lhe fazia, com exceção de uma delas, feita por um general, cujo fim é reforçar a ideia de um escultor genioso, pronto a expulsar o mais rápido possível quem tentasse vê-lo trabalhar<sup>13</sup>.

Posto que, segundo toda a bibliografia dedicada à construção historiográfica do Aleijadinho, desconhece-se qualquer outra biografia dedicada à vida do escultor além do texto de Bretas (mesmo a segunda edição reimprime o trabalho original, sem adicionar nenhum dado novo), deve-se concluir que os personagens presentes na pintura de Bernardelli são, desse modo, desconhecidos e inexistentes na narração de sua vida, embora importantíssimos para a economia discursiva do quadro. Não se enviando a nenhum episódio específico da vida do Aleijadinho, ela é, enfim, uma invenção de Bernardelli, exercício de fabulação em torno de um dia da vida do escultor.

Se esse seu quadro não se pode dizer exatamente uma pintura de história (em termos tradicionais), ele também não é uma pintura de gênero. É antes uma pintura de gênero anedótico – assim como mostrou Thierry Laugée (2015: 36-50) –, articulada de maneira similar a muitas imagens do século XIX representando artistas do passado.

Mas o quadro de Bernardelli assim o é com duas ressalvas importantes. Uma: contrariamente à pintura de história ou mesmo a de gênero anedótico, a pintura representa um personagem que não teve, em seu tempo, nenhuma verdadeira importância ou existência histórica. Outra: a pintura é inteiramente desprovida do caráter propriamente narrativo desses dois gêneros pictóricos, e, a respeito desse aspecto preciso, ela se aproxima mais, justamente, da pintura de gênero. De fato, quase toda a significação da pintura provém de um exercício de leitura quase inteiramente correlacional das figuras, e não necessariamente um iconográfico. E essa significação – também como a pintura de gênero – ocupa um terreno de extensão sobretudo moral.

### **Artista e mártir**

O primeiro e central elemento para a interpretação da mensagem que a pintura oferece é, evidentemente, a imagem de Aleijadinho. No interior da igreja em que trabalha, em meio a seus inquisidores, seu desconcerto lhe coloca como que em um estado combinado de sofrimento e de entrega devocionais cristãos. Sua posição em relação ao espaço "real" da construção é simbolicamente precisa: sobre o eixo central, eixo divino, no qual também se encontra uma das esculturas do artista, o

frontispício representando *São Francisco de Assis recebendo os estigmas* [figs. 3 e 4]. Como o santo, mas igualmente como um Cristo deposto, o escultor também carrega feridas em suas mãos, uma das marcas capitais de seu martírio e devoção, e, sobretudo, de sua transformação em Aleijadinho. Não é ninguém menos do que próprio Bretas, para quem o escultor seria um religioso fervoroso, que escolhe um vocabulário cuidadosamente cristão (pincelado com traços da *Ut Pictura Poesis*) para falar das obras e das feridas do escultor: Aleijadinho – cujos “monumentos” teriam sido “consagrados, na sinceridade de sua fé fervorosa, à apologia mudamente eloquente da religião católica” – tinha um dos lados “horripelmente chagado” (Bretas, 1896: 161).



Fig. 4. Henrique Bernardelli. Detalhe de Aleijadinho, o escultor Antônio Francisco Lisboa.

Do Cristo a São Francisco, e a Aleijadinho, a pintura traça uma linhagem moral à qual este pertenceria: também ele um homem pobre, cujo compromisso inquebrantável com seu dever moral se traduz, tanto no texto quanto na pintura, pelo atamento literal dos instrumentos de trabalho em suas mãos.

### **O problema do Meio**

O sentido desse elogio ao Aleijadinho não está certamente isolado à figura do escultor. Ele é intensificado, se não mesmo acionado, pela presença do franciscano e da aristocracia local, segundo

grupo fundamental para a interpretação do quadro. Não deve haver dúvidas: esses demais personagens estão lá para oferecer, *en pendant*, um contraste cuidadoso com a figura do Aleijadinho. Se eles de fato não evocam ninguém em particular, existem contudo para personificar de modo bastante sugestivo o que, já no século XIX, se podia com frequência chamar de *meio*.

Para Bretas, em 1858, o *meio* colonial do escultor não apresenta quaisquer problemas, ao contrário: ele é responsável pelos monumentos artísticos feitos em Ouro Preto e outras cidades de Minas Gerais, que davam provas “de uma civilização assaz avançada”, bem mais do que o tempo atual do biógrafo (Bretas, 1896 : 171). Por meio de uma inversão curiosa que se opera no fim do século XIX, o meio colonial brasileiro (branco, aristocrático e escravista) torna-se então o grande vilão, objeto a partir do qual se explicariam os diversos obstáculos históricos ao desenvolvimento da arte nacional. Essa inversão está presente em diversos textos da época, mas seguramente nenhum outro incorpora melhor tal postura do que o *Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque, publicado em 1888, e em especial a sua introdução<sup>14</sup>.

Do mesmo modo, a surpresa progressiva provocada naqueles que, a partir do mesmo período, observavam pela primeira vez as obras do Aleijadinho em Ouro Preto, Sabará e São João d’El-Rey, não era apenas provocada pela tocante memória do artista marchando sobre joelhos, amarrado a seus instrumentos para poder esculpir, mas igualmente por se imaginar a realização de suas obras num meio tão difícil quanto o seu. Para dar apenas um ou dois exemplos, pode-se lembrar o mesmo artigo do jornal mineiro que anunciava, em 1898, a presença do pintor na cidade, e dizer que o jornalista considerava a obra do Aleijadinho, precisamente, “tanto mais notável pelas circunstâncias desfavoráveis e meio acanhado em que foi produzida”, conferindo por isso ao escultor “toda a justa apreciação a que ele tem direito” (Minas Gerais, 3 abr. 1898: 03).

Bernardelli concordava inteiramente com essa opinião. Ao lado de uma frase impressa em seu exemplar da biografia de Aleijadinho, na qual se podia ler que ele “foi arquiteto notável para o tempo em que viveu”, ele manuscreeve um complemento flagrante: “e para o meio” (Bernardelli: 162 [linha 15]). Essa visão negativa do contexto social do artista se tornava ainda mais grave em outra sequência de comentários de Bernardelli ao mesmo texto. Em resposta à Bretas sobre serem os antepassados mineiros os responsáveis pelos monumentos que atestavam “uma civilização assaz avançada”, Bernardelli novamente protesta com ironia: “[em] que só o Aleijadinho se salva” (Bernardelli: 171 [linha 20]). Desse meio, do qual apenas o escultor faria exceção, nem mesmo o clero é poupado, já que, ainda para o pintor, os religiosos teriam sempre negligenciado os artistas, que não obstante lhe serviram com muitos e importantes serviços (Bernardelli: 167 e 171 [linhas 15-16]).

### O Meio figurado

As observações de Bernardelli sobre a biografia de Aleijadinho confirmam de maneira convincente as disposições dos personagens de seu quadro, aliás, de início já bastante claras. Com os seus costumes e gostos europeus (as roupas *à la française*, as perucas, o chá), esses fidalgos são pintados de modo a formar, como se disse, uma sequência de valores necessariamente opostos à imagem do escultor. Assim, ao trabalho deste se opõe de modo notável a desocupação dos outros; à pobreza se opõe a riqueza; à sobriedade, a frivolidade; à essência, a aparência; à dor, o prazer. Enfim, ao “pardo escuro” que sofre e trabalha contrapõe-se a elite branca que faz só se deleitar. Disso – em consonância com o comentário de Bernardelli – nem o franciscano risonho com ar de adulator escapa.

É provável que nessa disparidade entre o Aleijadinho e as demais figuras Bernardelli tenha também tentado pôr em relevo uma avaliação curiosa oferecida pelo mesmo Bretas a respeito do caráter próprio da obra do escultor. Esse caráter, que seria a “expressão de um sentimento ou ideia, alvo comum de todas as artes”, é indicado por Bretas precisamente como o resultado, “em escultura”, de uma tendência mais “sentimental e ideal” que teria começado na França “depois que a filosofia espiritualista de Descartes prevaleceu sobre a sensualista de Locke” (Bretas: 168). Nada é, de fato, mais evidente na pintura do que a profundidade moral da *persona* do escultor, e o sensualismo/ sensorialismo/ superficialismo dos fidalgos contemporâneos.

Conquanto significativas para o efeito de conjunto, não é unicamente a presença dessas últimas figuras o significativo que mais move a pintura. Tanto quanto essa presença, é a proximidade asfixiante que estabelecem com Aleijadinho a fonte do desconforto que nele se sente. A maneira pela qual os personagens interagem no espaço de representação merece uma análise detida, pois longe de encerrar sua interpretação nela mesma, ela também se nutre do modo com que o observador é convidado a se colocar diante desse quadro de reduzido tamanho, pintado de modo a se assemelhar às pinturas miniaturadas dos mestres holandeses e flamengos, que Bernardelli conheceu certamente bem.

No cerne das relações visuais exploradas na imagem, o que mais interessa ao pintor é, de fato, um jogo perspicaz de olhares *dentro da* e *em direção à* cena representada, e igualmente um jogo de correspondências entre proximidade e distância – físicas e temporais.

Por uma dinâmica de olhares isolados, não retribuídos, cada sujeito fita algo ou alguém, mas ninguém se olha: próximos e tão distantes uns dos outros. Por certo, Aleijadinho é um centro importante de atenção; mas ele não retribui nenhum dos olhares lançados. E não é para menos, já que sentado, como em um inquisitório, trata-se justamente de um *Ecce Hommo*: “Eis [*aqui, bem aqui*] o homem”. Na origem desses olhares desencontrados parece agir uma espécie de miopia, artística e moral. Alguns dos personagens acusam-na mesmo facilmente. Afinal, a despeito de suas contiguidades físicas, eles ainda precisam usar óculos para ver (e mal) Aleijadinho e a sua obra. É esse o papel que têm o homem que, subindo uma escada, mira de muito perto o púlpito, e a dama que examina – não sem prazer perverso – as chagas do escultor.

Enquanto míopes, vendo bem de perto, eles não podem, contudo, perceber nada além do detalhe e da superfície das coisas; jamais o conjunto e a sua profundidade. É essa a deficiência deles. A respeito de uma questão manifestamente idêntica, Bernardelli faz uma reflexão notável. Em passagem na qual Bretas, para elogiar *São Francisco de Assis recebendo os estigmas*, concentra-se no detalhe de uma flor que é esculpida na obra, o pintor escreve sobre seu exemplar: “não é nesse detalhe, o mérito está no todo” (Bernardelli: 167 [linhas 5-6]); e esse todo só se apreende, de fato, com um pouco de distância.



Fig. 5. Henrique Bernardelli. Detalhe de *Aleijadinho*, o escultor Antônio Francisco Lisboa.

Mas é apenas depois (ou durante) de desconfiar dessa miopia que conduz esses personagens a uma visão estranhamente próxima, fragmentada e, portanto, incompleta, do escultor e sua obra, que nos damos conta de fazer, em boa medida, exatamente como eles. Pois para bem ver o quadro com as suas pequenas figuras, suas atitudes e expressões variadas, Bernardelli obriga-nos a quase tocar o rosto na imagem, de maneira espantosamente similar ao homem no último plano do quadro, cara colada à única pintura figurada na pintura [fig. 5]. A diferença, contudo capital, é que mais uma vez os personagens da pintura estão bem próximos do Aleijadinho e de sua obra, mas eles restam incapazes de vê-los realmente. Alguns não vêem absolutamente nada: o homem que tem nariz e boca para degustar seu chá, olha o púlpito sem olhar. É um rosto cego, desprovido de olhos [fig. 6].

Quanto ao observador, em contrapartida, a aproximação à imagem é condição necessária para desvelar o que ela encobre à meia distância. Se ele é chamado a ter bem em conta os detalhes da obra, é por que, justamente, já guarda *a priori* uma distância vantajosa – distância histórica – que lhe assegura o mérito do escultor. O fato de que a posição teórica do observador em relação à figura do Aleijadinho seja claramente a mais distante, se comparada com as demais figuras principais do quadro, não parece ser, assim, um acaso.



Fig. 6. Henrique Bernardelli. Detalhe de *Aleijadinho*, o escultor Antônio Francisco Lisboa.

### Os tempos da pintura

Essas aproximações, física e ideal, – em direção ao quadro e ao espaço imaginário que se desdobra nele, respectivamente – são alguns dos artifícios centrais concebidos no sentido de favorecer um avizinhamo a Aleijadinho e a seu tempo. De fato, é somente por meio da intimidade de um olhar aproximado que a imagem consegue fazer inteiramente o seu discurso.

Mas há seguramente um outro artifício, tão importante quanto o anterior, posto que sua consequência. É percorrendo os olhos rentes ao quadro que se percebe que entre os olhares vistos na *entre-vista* figurada na pintura, existe um que recebe, na verdade, resposta. E trata-se nada menos do que o de Aleijadinho [fig. 4]. Seu alvo é ao mesmo tempo Bernardelli e, por conseguinte, o observador. Se o escultor ignora completamente o seu entorno “contemporâneo”, é por que, precisamente, é em direção ao pintor e a nós – em direção ao futuro – que ele visa interlocução e reconhecimento. Entre amigos ele se sentia bem, já dizia Bretas. Disso provém a anuência de descobrirmos, *tête-à-tête*, sem acossá-lo, as deformações sutis mas convincentes de sua boca e olhos, tornadas quase em relevo por meio de pequenos toques de pincéis na pintura.

Dessa intimidade, uma consequência importante, ainda relacionada a relações de proximidade e distância. Quando se estabelece, enfim, essa troca singular de olhares com o escultor, trata-se do justo momento em que a distância histórica até então existente entre ele e o observador se aplaina inteiramente. Através de um túnel do tempo permanente que se cava a cada vez por meio dos olhares cruzados na obra, o escultor e o pintor/observador tornam e retornam ao mesmo plano temporal, plano que se compõe, conjuntamente, de um agora e um outrora.

Outro índice pode ser levantado a fim de aprofundar a análise dessa transposição que Bernardelli faz do passado *no* presente durante o ato perceptivo do quadro, de modo a nos aproximar ainda mais da cena e do seu herói. Para tanto, é preciso continuar bem próximo do quadro, e se dirigir mais particularmente ao canto inferior direito. Ali se encontra a assinatura do pintor, que não é, contudo, uma simples assinatura. Ela integra na realidade uma inscrição cuja integralidade, de início de difícil decifração sem um *zoom* fotográfico, é a seguinte [figs. 7-8]:

A. F. Lisboa  
 Ouro Preto 1797  
 Tributo ao mestre [ou gênio{?}]  
 Henrique Bernardelli.



Figs. 7 e 8. Henrique Bernardelli. Detalhe de *Aleijadinho, o escultor* Antônio Francisco Lisboa.

No conjunto, dois nomes, um lugar, uma data e uma dedicatória. O todo é apresentado de maneira particularmente significativa, pois a inscrição não quer se assentar *sobre* a superfície do quadro, mas

*dentro da* própria imagem, integrada à arquitetura e, mais precisamente, colocada sobre o plano vertical delimitado entre a grande coluna da nave da igreja e o compasso nela apoiado. Trata-se, portanto, de uma clara perfuração da superfície da imagem, cujo objetivo não é somente fazer entrar o nome-e-assinatura de Bernardelli na imagem (e no passado que é nela concebido), mas de transformá-lo em pseudo-índice da presença do artista *dentro da* cena pintada. É como se, uma vez no interior dela, Bernardelli conseguisse ombrear Aleijadinho e deixar sua inscrição sobre a pilastra, logo antes que o escultor, por sua vez, repousasse o seu compasso. Durante esse pequeno momento imaginário, cuja lembrança se prolonga através da troca permanente de olhares, os dois artistas compartilham dos mesmos planos físico e temporal. A esse respeito, é revelador que os dois nomes não disponham, no plano da pilastra, de nenhuma real hierarquia (de cor, de estilo de letra, de posicionamento, de pontuação). Ao contrário, há uma verdadeira confusão que pode se produzir a partir dessa falta – que não se produz, sem dúvida, de uma falta de atenção do pintor.

Essa asserção fica mais clara a partir da análise do lugar e da data adicionados à inscrição. Aqui, novamente, Bernardelli desconcerta as expectativas: em lugar de exibir ao lado do seu nome-assinatura a data esperada de conclusão do quadro (o presente do pintor), ele insere somente a data da cena pintada ao lado do nome do escultor (o presente do Aleijadinho). Procedimento por certo inusitado, porque a partir dele se pode concluir tratar-se (sobretudo em decorrência da completa falta de pontuação) de um jogo retórico do pintor, que simula uma meta-homenagem *do escultor*, feita do passado, *ao* “gênio H. Bernardelli, no futuro; ou, pior (se se desconhecem os dois artistas) que é questão de um tributo *do pintor* A. F. Lisboa, assinado e datado do final do século XVIII, em Ouro Preto, *ao escultor* Henrique Bernardelli, este figurado na tela. Ambas as interpretações estando evidentemente incorretas, o procedimento lacunar realizado por Bernardelli, instala e reforça, mais uma vez, uma confusão entre as realidades do escultor figurado/anunciado e o pintor meta-figurado/enunciado.

Por esse mecanismo enganoso, por meio do qual se desvela uma informação inesperada ao mesmo passo que se vela uma esperada, o presente pintado *dentro da* obra, o presente depositado *sobre a* obra, e o presente *da* obra (propriamente dita) misturam-se ainda mais para formar, concomitantemente, um e muitos tempos. Trata-se de uma maneira absolutamente exemplar de *apresentar* – isto é, de *colocar no presente* e de *se colocar em presença de* – um artista colonial cuja biografia se encontraria há muito esquecida, se continuamos a acreditar no seu novo editor, em 1896. Ainda sem imaginar o artista como um mito inalcançável, Bernardelli quer mesmo nos transformar em testemunhas e cúmplices de um Aleijadinho tão próximo que beira “real”.

### **Mestre local, mestres universais**

Tal configuração dada à obra deve ser bem compreendida, já que ela está no centro das questões historiográficas relativas, em última instância, ao lugar que a pintura assume entre as numerosas obras dedicadas, no século XIX, à representação dos mestres do passado.

O quadro de Bernardelli, como citado, encontra sua inspiração nessa temática, que na França, mais do que qualquer outro lugar, viu sua profusão e sua diminuição progressivas (mas não necessariamente sua extinção) durante a primeira metade do século XIX, e na primeira década da segunda metade. Pouco importa se artistas mais ou menos internacionalmente conhecidos, numerosos são aqueles que frequentam ao menos uma vez o tema – frequentemente bem mais do que uma (Haskell; Georgel).

No nível mais básico de suas fontes – a saber, biográfico –, a pintura de Bernardelli tem muito em comum com demais obras do mesmo gênero. Sua biografia também está repleta de combinações de motivos ou fórmulas muito antigas com outras mais modernas, que compõem as narrativas de vidas de artistas enquanto gênero particular de escritura, sobretudo a partir da contribuição das *Vidas*, de Vasari, no século XVI (infância prodigiosa e morte gloriosa ou tocante do artista, temperamento particular, reviravoltas pessoais, doenças etc [Kris; Kurz, 1988]).

Entretanto, no que diz respeito à escolha dos episódios figurados, e ao acento dado à imagem, *Aleijadinho* afasta-se sensivelmente das demais pinturas congêneres, incluindo-se aquelas produzidas pelos artistas que foram mais reconhecidamente louvados em sua frequência ao tema: Ingres, Delaroche, P.-N. Bergeret, H. Vernet, Robert-Fleury, L. Cogniet, Eugène Deveria, entre outros<sup>15</sup>. A pintura de Bernardelli coloca-se, na verdade, na contramão delas.

É Francis Haskell – em seu texto incontornável sobre o tema – o autor que resumiu, mesmo se indiretamente, a particularidade inicial da obra de Bernardelli. Referindo-se ao vasto conjunto de imagens produzidas nessa temática naquele século, Haskell afirma, a princípio, que elas “proclamavam em sua quase unanimidade que, ao menos no passado, o pintor possuía tudo – renome, fortuna família, amor e amigos. (...) Papas, reis, poetas e duquesas afluem em seu ateliê” (Haskell: 225). “A pobreza e outras calamidades associadas à vida de artistas (...) tiveram papel limitado nesse mundo de sonho” (*Ibidem*: 229). E conclui com termos bastante significativos: “se poderia dizer que elas representavam uma sorte de contra-ataque a toda uma tradição, mais florescente que nunca no século XIX, que via os pintores como boêmios de má reputação, brigões e aleijados pela pobreza” (*Ibidem*).

Não é preciso dizer que a imagem de Aleijadinho situa-se precisamente nesse hiato iconográfico quase sempre evitado pelos artistas quando se trata de figurar os mestres do passado, em sua maioria europeus. Enquanto que, para esses últimos, a ênfase é dada aos eventos notáveis de suas vidas – a descoberta do jovem prodígio, seu nascimento, sua morte repleta de honras, seus amores, suas relações com a(o)s modelos, suas rivalidades artísticas, as visitas de personalidades importantes –, para *Aleijadinho*, no entanto, se trata de ser representado acompanhado pela pobreza e deficiência cotidianas e, ainda, em mau dia, pois dia de visita forçada. Mas o interesse, está claro, não é o de uma depreciação ao artista.

Os efeitos dessa escolha incomum e a princípio digressiva à iconografia geral das vidas de artistas de outrora – da qual apenas pouquíssimas obras europeias se aproximam<sup>16</sup>, ainda que por meios perfeitamente opostos – não param por aí. Eles são ainda exacerbados por uma série de atributos que qualificam o escultor individualmente, e em relação aos “mestres universais” representados em quase todas as obras do período. Benvenuto Cellini, Giotto, Raphael, da Vinci, Michelangelo, Filippo Lippi, Tintoretto, Rembrandt (para citar apenas os mais recorrentes na iconografia internacional) são, evidentemente, todos (homens) brancos, todos europeus, elogiados por suas relações com as personalidades poderosas em seus contextos. *Aleijadinho*, por sua vez (pintado também por um artista branco), é a antítese disso: ele é negro, fisicamente horrível, originário e ativo em uma região colonial, circundado por uma aristocracia desconhecida da qual ele, visivelmente, não faz nem quer fazer parte.

Essa configuração, que constrói portanto a representação de um artista quase maldito e “periférico”, não constitui somente uma *subversão* à frequência comum ao tema mas, precisamente, uma *sub-*

versão do modelo grandiloquente do artista do passado, inserindo nela o problema absolutamente fundamental da raça, e mais precisamente o da mistura das raças<sup>17</sup>. Bernardelli não quer de modo algum elevar Aleijadinho a um longínquo “mundo de sonho” (ariano), no qual ele se cobriria de honrarias e insígnias sociais, nivelando-o aos nobres do seu tempo (a esse respeito é revelador que, entre as muitas imagens de artistas do passado, Aleijadinho seja o único artista que encare o observador). O fim é antes, como visto, tornar “real” a condição do artista mestiço e “aleijado” em um círculo colonial dominado por brancos patéticos, no qual ele ocuparia um lugar econômica e socialmente inferior. Mas, é precisamente a exploração dessa posição socialmente tão baixa do Aleijadinho o subterfúgio utilizado por Bernardelli para elevar o escultor por sobre os seus contemporâneos, justificando assim a realização de um “tributo ao gênio” colonial (como ele próprio escreveria). Pois, justamente, não é graças a, mas a despeito de seu meio que o artista manifesta sua vocação.

A ideia de fundo que sustenta a pintura é, assim, uma dupla e sutil reflexão sobre a visão determinista de um Taine e de um Gonzaga Duque – para os quais uma “temperatura moral” propícia seria necessária ao desenvolvimento da arte em um determinado “meio” –, e, sobre a tese da degeneração das raças causada pela mestiçagem, sobre a qual o pensamento do Conde de Gobineau, residente no Brasil entre 1869 e 1870, encontra uma de suas mais conhecidas elaborações<sup>18</sup>. Individualmente, Aleijadinho seria a justa contra-prova de ambos os postulados, nada sendo mais improvável do que um artista colonial, mestiço, filho de uma cativa, pobre, aleijado e de temperamento colérico, pudesse impor seu gênio em uma sociedade escravista, racista e mundana do passado luso-brasileiro. Nesse sentido, o florescimento de gênios se tornaria um fenômeno universal, tocando indistintamente regiões “periféricas” e encarnando-se fora de qualquer determinismo arianista. Coletivamente, no entanto, a pintura parece de fato mostrar esse gênio nascido a contrapelo de tudo como uma árvore estéril que, ilhada, cresce sem poder dar frutos, sem criar escola (para usar uma metáfora biológica tão apreciada por Taine).

Por fim, não é insignificante precisar que, afim de realizar tal construção, Bernardelli cria (provavelmente sem perceber) uma segunda *subversão*, mas esta uma *sobre-versão* do Aleijadinho, sobretudo em relação a seu lugar na realidade artística do seu tempo. Absorvendo o essencial da biografia escrita por Bretas, o que Bernardelli cria é, de fato, menos o desvelamento, pela imagem, de um artista cujo mérito seria até então insuficientemente estimado, do que a invenção de uma *individualidade* – além disso genial – que dificilmente poderia existir no sistema artístico brasileiro setecentista, marcado pela presença de corporações de artistas livres e escravos, frequentemente submetidas a imperativos eclesiásticos, e cujas obras nos chegam, a maioria, com paternidade anônima ou, ao menos, coletiva.

Essa transposição do gênio romântico em pleno Brasil colonial é sem dúvida a maior (e mais durável) contribuição de Bretas, que Bernardelli não apenas aceita como avulta em sua obra. Por seu caráter ao mesmo tempo *sub-versivo* e *sobre-versivo*, a pintura se oferece mesmo, mais do que a própria biografia, como o primeiro trabalho a inventar e concentrar em si todos os elementos que fundam o mito do Aleijadinho como o de um héroi brasileiro mestiço, propriamente subversivo; mito que os modernistas, 30 anos mais tarde, levariam às últimas consequências, fazendo questão de esquecer que as bases de sua redescoberta do Brasil colonial já haviam descobertas, e continuavam a ser ampliadas em imagens, textos e cursos, pelos “acadêmicos”.

## Referências

- BONNET, Alain; JAGOT, Hélène (orgs.). *L'artiste en représentation : images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Lyon: Fage, 2013.
- BRETAS, Rodrigo J. Ferreira; VEIGA, José P. Xavier (org.). Aleijadinho. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1896 [1858], n. 1, Ouro Preto, Imprensa Oficial de Minas Gerais.
- DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. São Paulo: Mercado das letras, 1995.
- CORSI, Stefano; SISI, C. *Michelangelo nell'ottocento*. Florença: Charta, 1994.
- D'ALMEIDA, Fábio. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – ECA/USP, São Paulo, 2016.
- DÉMORIS, René. *L'Artiste en représentation*. Paris: Desjonquères, 1993.
- GEORGEL, Pierre. *La peinture dans la peinture*. Paris: 1982.
- GIANNETTI, Ricardo. Henrique Bernardelli em Ouro Preto: contribuição ao trabalho de Celita Vaccani. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 4, out. 2009.
- GRAMMONT, G. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- HASKELL, F. Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle. In: \_\_\_\_\_. *De l'art et du goût*. Paris: Gallimard, 1989.
- JOUBE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay, 1755-1830*. Paris: Arthena, 2003.
- KLEFFMANN, Andrea. *Ateliederstellungen im 18. und 19. Jahrhundert*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 2000.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista*. Lisboa: Editorial Presença Lisboa, 1988.
- LAUGÉE, Thierry. *Figures du génie dans l'art français*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2016.
- LEVEY, Michael. *The painter depicted*. London: Thames & Hudson, 1981.
- MÉROT, Alain. 'Légende dorée' d'un peintre: Eustache Lesueur au XIXe siècle. *B.S.H.A.F.*, n. 84, 1982, p. 107–118.
- S./A. Henrique Bernardelli. Henrique Bernardelli. *Minas Gerais: Orgão oficial dos poderes do Estado, Ouro Preto*, 2 abr. 1898.
- S./A. Henrique Bernardelli. Henrique Bernardelli. *Minas Gerais: Orgão oficial dos poderes do Estado, Ouro Preto*, 3 abr. 1898.
- McQUEEN, Alison. *The rise of the cult of Rembrandt: reinventing an old master in nineteenth-century France*. Amsterdam: University Press, 2003.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade R. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.
- PITTA, Fernanda. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. *Concinnitas*, v. 1, n. 30, dez. 2017.
- PITTA, F.; CAVALCANTI, Ana. *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)* [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans le district des diamants et sur le littoral du Brésil*. Tome Premier. Paris: Librairie Gide, 1833. p. 203-204.
- VACCANI, Celita. Trabalho referente aos comentários sobre o 'Aleijadinho' escritos por Henrique Bernardelli. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007.
- VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). *Oitocentos: o ateliê do artista*. Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.
- \_\_\_\_\_. Retratos de Atelier entre Europa y América. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). *Oitocentos: o ateliê do artista*. Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.
- VERDI, Richard. Poussin's life in nineteenth-century pictures. *The Burlington Magazine*, vol. 111, n. 801, 1969, p. 741–750.
- VERBRAEKEN, Paul. *Après & d'après Van Dyck: la récupération romantique au XIXe siècle*. Antwerpen: Hesseshuis, 1999.

## Notas

\* Pós-doutorando na FAU-USP / École du Louvre. Bolsista FAPESP. E-mail: fabiodalmeidamaciel@gmail.com.

<sup>1</sup> Agradeço ao comitê de leitura deste número da revista *Modos*, e em especial à Fernanda Pitta, pelas sugestões preciosas que foram dadas a este texto entre o aceite da proposta e a publicação da presente versão. Agradeço igualmente a Luciano Migliaccio, pelos comentários bastante pertinentes que também realizou ao artigo.

<sup>2</sup> Desde a sua produção, a pintura recebeu três títulos distintos, apenas o primeiro seguramente fornecido. Adotamos este aqui.

<sup>3</sup> Para uma série de dados estatísticos fundamentais à compreensão da frequência a esse tema, ver: Verbraeken, 1999.

<sup>4</sup> Nicolas-Antoine Taunay foi o primeiro artista atuante no Brasil a representar a vida dos mestres antigos. Pouco provável, no entanto, é a exposição dessas suas obras no país quando aqui esteve, entre 1816 e 1821, ou mesmo durante o oitocentos (Jouve, 2003). Até o momento, é correto somente afirmar que é François-René Moreaux quem inaugura o tema na Exposição Geral de Belas Artes de 1847, com dois quadros, provavelmente produzidos na França, representando *O florentino* Benevenuto Cellini com o seu discípulo Ascânio na morada da Torre de Nesle, em Paris, e *Lourenço de Médicis, o Magnífico, criticando os ensaios do jovem Miguel Ângelo, que rebate a censura*.

<sup>5</sup> Na Exposição Geral de Belas Artes de 1859: *Retrato do pintor Greuze*, de Rigaud; e *Retrato de Rafael*, de Victor Meirelles. Na de 1862: *Retrato de Rembrandt e Retrato de Rubens*, de João Vila. Em 1864: *Retrato do célebre pintor francês Mr. Droling*, de Jules Le Chevreil. Em 1865: *Miguel Ângelo Buonarrotti* de Cândido Almeida Reis. Em 1872: *Retrato do finado artista Luigi Borgomainerio*, e *Retrato de Félix-Émile Taunay* (encomendado pela Congregação da Academia de Belas Artes), de Rodolfo Bernardelli.

<sup>6</sup> Também a iconografia da vida dos poetas do passado é largamente excedida, nas EGBAs, pela representação de retratos de poetas contemporâneos.

<sup>7</sup> Até 1889, foram 5 obras distintas expostas em EGBAs sobre Camões.

<sup>8</sup> Efetivamente, a maioria dos trabalhos produzidos antes do anos 1870 estão desaparecidos.

<sup>9</sup> Sobre a questão da valorização do trabalho artístico, especialmente durante os anos 1850 e 1870, ver D'Almeida, 2016.

<sup>10</sup> Concluo, neste momento, um estudo sobre os alunos da cadeira de história das artes da AIBA.

<sup>11</sup> Resta ainda incerta a autenticidade de outra pintura, supostamente do século XIX, representando o Aleijadinho, de autoria atribuída a Euclásio Ventura. A imagem é fruto de grande polêmica desde 1972 entre leigos e especialistas.

<sup>12</sup> Aceita-se, atualmente, 1738 como o ano de nascimento do Aleijadinho (Oliveira, 2002).

<sup>13</sup> Já bastante discutida em trabalhos acadêmicos, essa construção se mostra devedora de uma sensibilidade romântica – da qual compartilham vários membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, durante a metade do século XIX – que transforma Aleijadinho, no plano da literatura, num quasimodo brasileiro. Menos dito, contudo, é que, no plano da história da arte propriamente dita, semelhante correspondência pode ser também facilmente encontrada com a imagem de Michelangelo (além de demais artistas saturninos, particularmente inclinados à melancolia), artista cuja personalidade genial, controversa, com rosto parcialmente deformado e avessa a encontros, passa por importante revisão durante o século XIX (Corsi, 1994).

<sup>14</sup> Para a primeira análise, em boa parte ainda válida, sobre o problema do meio no texto de Gonzaga Duque, ver: Chiarelli, Tadeu. *A moldura e o quadro da arte brasileira*. In: *Duque*, 1995.

<sup>15</sup> A título de ilustração, apenas: P.-N. Bergeret, *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* (Salon de 1806); Ingres, *Raphael et la Fornarina* (1806) e *La mort de Léonard de Vinci* (1817); P. Delaroche. *Filippo Lippi* (Salon de 1824); H. Vernet. *Raphaël au Vatican* (1832); E. Deveria. *Puget présentant sa statue de Milan de Crotona à Louis XIV* (1832); L. Cogniet. *Le Tintoret peignant sa fille morte* (1843).

<sup>16</sup> Entre essas poucas obras, sem dúvida as que mais se destacam são: o *Michelangelo*, de E. Delacroix (1850); *Michelangelo dans son atelier*, de A. Cabanel (1859); e *Le Roi s'amuse*, de Jules-Arsène Garnier, de 1874. A obra de Garnier só é conhecida, atualmente, por gravura. Um exemplar está na Biblioteca Nacional da França, e pode ser visualizado em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531177968.item>>.

<sup>17</sup> Essa mesma questão, ainda que de uma perspectiva puramente social, é igualmente central a uma pintura capital do fim do oitocentos brasileiro: *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos, produzida com um breve intervalo de distância da obra de Bernardelli.

<sup>18</sup> Novamente, sou grato a Fernanda Pitta e a Luciano Migliaccio pelas leituras atentas ao texto, que me permitiram nuançar algumas observações concernentes à questão da mestiçagem na pintura de Bernardelli. Infelizmente, em parte devido ao recorte centrado dado ao texto (mais interessado no problema do gênero anedótico), em parte ao limite de espaço estipulado, não foi possível tratar algumas das sugestões feitas por esses pesquisadores.

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em março de 2019