

What relations could be established between the Brazilian artist Pedro Weingärtner and Lawrence Alma-Tadema, one of the most celebrated painters of 19th century? To answer this and other questions we need to understand the artistic context in which both were immersed: the Italy of the end of the '800'. Descendant of Germans, Weingärtner establishes himself in Rome in 1885, subsidized by the emperor D. Pedro II. The present paper - that focuses only one small parcel of his Italian production, consisting of paintings of regional types, landscapes, pictures and history paintings - tries to understand the insertion of the artist in a significant group of painters, sculptors and men of letters, Italians and foreigners as Alma-Tadema, that, operating in Rome and Naples in the middle of 19th century, turned their attentions to Pompeii and, more generically, to the old Rome, in search of subjects for their so-called neo-pompeian productions.

## Pedro Weingärtner e a “Nostalgia do Antigo”

**Camila  
DAZZI**

Que relações nós poderíamos estabelecer entre o artista brasileiro Pedro Weingärtner e Lawrence Alma-Tadema, um dos mais celebrados pintores do século XIX? Para respondermos a essa e a outras perguntas precisamos compreender o meio artístico no qual ambos estiveram imersos: a Itália de finais do oitocentos. Descendente de alemães, Weingärtner se estabeleceu em Roma em 1885, com uma bolsa concedida pelo imperador D. Pedro II. O presente trabalho, - que enfoca apenas uma pequena parcela da produção italiana do artista, constituída de pinturas de camponeses, paisagens, retratos e pinturas de história - busca compreender a sua inserção em um significativo grupo de pintores, escultores e literatos, italianos e estrangeiros como Tadema, que, atuantes em Roma e Nápoles a partir de meados do século XIX, se voltaram para Pompéia, e mais amplamente para a antiga Roma, em busca de temas para as suas produções artísticas, conhecidas genericamente como neo-pompeianas.

**Palavras-chave:** Pedro Weingärtner, pintura neo-pompeiana, relações artísticas Brasil-Itália.

## 1. A mostra

Em janeiro de 2008 ocorreu, no Museu Arqueológico de Nápoles, uma significativa mostra sobre a obra do artista de origem holandesa Lawrence Alma-Tadema<sup>1</sup>. O caráter único da exposição estava, no entanto, não na quantidade de suas obras expostas, que eram significativamente poucas, mas na busca de apresentar o contexto artístico italiano de finais do século XIX no qual elas estavam imersas. A exposição, que ocupou um dos maiores salões do antigo palazzo do museu de arqueologia, apresentava uma coletânea de obras de pintores italianos, que como Alma-Tadema, foram buscar em Pompéia, e mais amplamente na antiguidade romana, inspiração para as suas obras. Ao percorrer os inúmeros corredores da mostra, em meio a pinturas e esculturas cuja qualidade dificilmente poderiam ser contestadas, íamos nos lembrando dos artistas brasileiros que completaram as suas formações artísticas na Itália da segunda metade do oitocentos, como Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa, Rodolpho Bernardelli e Pedro Weingärtner.

Se dos primeiros conseguíamos lembrar de obras que poderiam estar perfeitamente inseridas no contexto da mostra, sem nada deixar a desejar às demais, de Pedro Weingärtner de nada recordávamos. Qual não foi a nossa surpresa, portanto, durante o *I Colquio Nacional de Estudos Sobre Arte Brasileira do Sculo XIX*, ocorrido em fevereiro de 2008<sup>2</sup>, quando foram mostradas algumas imagens de pinturas realizadas pelo artista quando de sua estadia na Itália, retratando cenas pompeianas, que em tanto nos faziam lembrar, não só a produção de Alma-Tadema, mas a de muitos daqueles artistas italianos presentes na mostra napolitana, e ainda tão pouco conhecidos dos estudiosos brasileiros. Tais obras de Weingärtner, no entanto, não mereceram maiores comentários por parte dos comunicadores, o que não seria possível no irrisório tempo que lhes havia sido concedido<sup>3</sup>.

No presente artigo, buscaremos apresentar, ainda que brevemente, essa pequena parcela do conjunto de obras de Pedro Weingärtner, - que produziu pinturas de tipos regionais, paisagens, retratos e pinturas de história - buscando

contextualiza-la tanto no cenário artístico brasileiro, como naquele internacional, e mais especificamente o italiano da segunda metade do século XIX.

## 2. Pedro Weingärtner

Um dos mais significativos artistas de finais do século XIX e início do XX, Pedro Weingärtner ainda não mereceu, por parte dos historiadores da arte brasileira, a devida importância, não figurando no mesmo patamar de celebridades do nosso oitocentos, como Rodolpho Amoedo, Belmiro de Almeida e Almeida Jr. Nascido no Rio Grande do Sul<sup>4</sup>, descendente de alemães, muito pouco se sabe sobre a sua iniciação nas artes: é possível que tenha aprendido os fundamentos do desenho com o tio ou com os irmãos mais velhos, todos litógrafos. Diferentemente de grande parte de seus contemporâneos, não freqüentou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, viajando, em fevereiro de 1878, para a Alemanha por conta própria, matriculando-se primeiro na *Kunstgewerbeschule* de Hamburgo, mudando-se depois para a cidade de Karlsruhe, onde foi aluno de Theodor Poeck, e, estabelecendo-se, em 1880, em Berlim, onde freqüentou a *Knigliche Akademie der Bildenden Knste* local. Em 1882, encontrava-se em Paris, onde recebeu do imperador Dom Pedro II uma pensão oficial que garantiu a continuidade de sua permanência na Europa. O artista opta por montar, em 1884, seu ateliê em Roma, o que não se é de estranhar. Naquele ano viviam em Roma alguns artistas brasileiros, como Zeferino da Costa e os irmãos Bernardelli, com os quais ele poderia manter contato, como de fato o fez. Além disso, ao contrário do que se afirma comumente, o ambiente artístico romano estava longe de ser "destituído de ebulição cultural", sendo a arte italiana contemporânea considerada, então, possuidora de grande modernidade, seja pela crítica de arte internacional, como por aquela brasileira<sup>5</sup>. Apesar de voltar ao Brasil em 1891, Weingärtner fez contínuas e demoradas viagens à Itália, mantendo, portanto, assídua troca artística com a cultura figurativa daquele país.

Passemos então a tratar do objeto do presente artigo: as pinturas com temas da antiguidade clássica, conhecidas como neo-pompeianas, realizadas pelo artista quando de suas longas estadias na Itália, entre 1884 e 1920. Essas obras nos revelam a inserção de Weingärtner em um significativo grupo de artistas, italianos e estrangeiros, que a partir de meados do século XIX se voltam para Pompéia, e de um modo mais geral para a antiga Roma, em busca de temas para as suas produções artísticas.

### 3. Pintura neo-pompeiana

Os sítios arqueológicos de Roma, Pompéia e Herculano, desde os primeiros achados ocorridos há mais de dois séculos, foram fonte de inspiração e matéria de elaboração para o movimento artístico e intelectual europeu, revelado através de cenas do cotidiano das cidades destruídas pelo Vesúvio, até pinturas de caráter mais histórico, representando personagens inspiradas nas evidências documentárias e arqueológicas do mundo clássico. Tornada moda em toda Europa graças às então recentes escavações arqueológicas conduzidas em Pompéia pelo italiano Giuseppe Fiorelli, e à obra de artistas como Gêrome e Alma-Tadema<sup>6</sup> e a literatos como Bulwer-Lytton<sup>7</sup>, na Itália, este gênero de pintura de história teve, sobretudo em Nápoles, grande sucesso, encontrando igualmente adeptos em um mercado de arte de amplitude internacional<sup>8</sup>. A tal difusão podemos atribuir, - além de um certo sentimento nacionalista do público italiano - , à vontade de adornar as casas, por parte de uma elite cultural e burguesa, que amava se reconhecer nas telas, enobrecendo assim os próprios vícios e virtudes, nos ritos e nos costumes de uma sociedade remota, e, no entanto, bastante presente graças as empreitadas arqueológicas cujas descobertas eram largamente noticiadas.

Tal *pittura antica di genere*, tendo como objetivo recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga, ambientava, em telas de pequeno formato, cenas pompeianas – ou mais genericamente romanas – em lugares como banhos, lojas, termas e casas, com um estudo acurado da arquitetura e de ou-

tros elementos históricos. A escolha das cenas e das suas ambientações era determinada pelos critérios de cotidianidade e verdade humana<sup>9</sup>, o que acabou por determinar, em grande parte, um afastamento de interesse pela Roma imperial ou republicana, e da sua vida política, expressa na linguagem monumental da sua arquitetura, na nobreza dos sentimentos e das ações ideais, que respondiam, só em parte, as necessidades da sociedade de fins do oitocentos<sup>10</sup>. Era necessário passar da esfera do *ethos* ao território vivo e prosaico da realidade humana, e Pompéia constituía a palavra chave, que permitia à imaginação de restaurar ao fluir vibrante da vida aquela dimensão cotidiana que os monumentos romanos, na sua magnífica imponência, não puderam conservar. Pompéia permitia entrever a vida privada dos antigos, enquanto os restos dos monumentos públicos da antiga Roma só permitiam conhecer a sua história política.

O interesse de Weingärtner por essa pintura de gênero neo-pompeiana não é um caso isolado no cenário artístico brasileiro, e mais precisamente fluminense das últimas décadas do oitocentos. Vários dos nossos artistas que complementaram suas formações artísticas na Itália, sobretudo Roma e Nápoles, demonstraram igual interesse por temáticas a antiga Roma. Obra que inaugura essa tendência por parte dos nossos artistas é a *Pompeiana* (1876) de Zeferino da Costa, ganhador do Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes em 1868. A tela representa uma mulher de Pompéia na intimidade de um *interior* vermelho "pompeiano", cujo refinamento e luxo são simbolizados pela pele de onça e pelo gracioso mosaico que reveste o chão. Vamos a jovem no momento em que se despe – ou se veste, é difícil precisar – , tendo a nudez parcialmente coberta por uma fita azul que lhe desce dos longos cabelos negros. O quadro, que não possui os princípios veristas/realistas defendidos por artistas como Domenico Morelli , demonstra, no entanto, grande aproximação com a obra de pintores como Federico Maldarelli<sup>11</sup>, também esse realizador de telas como *La Pompeiana* (1871) e *La vestizione* (1864), cuja estética em muito se aproxima com aquela empregada por Zeferino.

Outro artista em cuja obra vemos reflexos dessa tentativa de reconstituição artística do antigo é Rodolpho Bernardelli, pensionista da Academia Imperial de Belas Artes em Roma, entre 1877 e 1885<sup>12</sup>. Neste sentido, o Museu Nacional de Belas Artes possui dois de seus envios de pensionista, ambos bronzes em baixo relevo, nos quais fica demonstrada o favoritismo do artista por personagens de reconhecimento histórico, são eles: *Julio Cesar* e *Fabola* (1878). Para a execução desse último, o artista parece ter buscado, como era de praxe, inspiração em um romance histórico. Trata-se da *Fabola* do Cardeal Wiseman, publicado em 1854<sup>13</sup>, livro teve grande repercussão no ambiente italiano daquele momento. A história, que se passa em meio a sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma, conta a paixão de Fabíola, nobre romana opulenta, autoritária e imperiosa, por São Sebastião<sup>14</sup>. No romance, o cenário de Roma Antiga é tratado com veracidade, buscando o escritor reconstituir os costumes, a arquitetura e as vestimentas daquela época, entre outros dados.

Alguns trabalhos de Henrique Bernardelli, que escolhe Roma como lugar de estudos entre 1879 e 1888<sup>15</sup>, como *Dicteriade*, *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Profano* e *Sacro* e *Depois da orgia*, apresentadas em telas de pequeno formato ou sob forma de estudo, (aquarelas e pastéis), datadas da década de 1880, seguiam igualmente esse modelo específico de pintura histórica, com personagens anônimas da história antiga de Roma, e com clara ambientação pompeiana. A mais famosa de suas telas, é *Messalina* (c.1891), pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes/RJ. A tela de grande formato, diferente das demais, representa um personagem bastante divulgado na literatura de finais do século XIX, por encarnar o tipo da *femme fatale*: trata-se da 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<sup>16</sup>. A tela, não estando destinada, devido as suas proporções, a embelezar a parede da casa de algum membro da elite intelectualizada brasileira, mas sim de figurar nas paredes de um museu, se encaixa em um viés da

pintura neo-pompeiana, de caráter "histórico", ao qual era conferido um status mais elevado. Tal partido, assumido por alguns artistas, não era de todo incomum na Itália, basta lembrarmos de telas igualmente significativas e de grande formato, como os belíssimos *La vendetta de Poppea* (1876) e *I Funeralli di Britanni* (1888) de Giovanni Muzzioli.

Weingärtner, portanto, está imerso em uma tendência internacional bastante ampla: a paixão por Pompéia, a possibilidade de repovoar através da arte as suas ruas de vida, encontrava, também aqui no Brasil, os seus adeptos. E não nos referimos somente aos artistas, pois se as obras eram realizadas em grande parte na Itália, era o público Brasileiro que elas vi-savam, sendo enviadas para figurarem em exposições públicas onde podiam ser admiradas e adquiridas por particulares. Outra possibilidade era elas serem, se fosse o caso, compradas pela própria Academia, vindo a fazer parte de uma coleção de caráter didático, cujo propósito era servir como modelo e fonte de estudos aos jovens artistas que ingressavam na Academia - como é o caso de *Messalina*<sup>17</sup> e *Pompeana*.

#### 4. As obras de Weingärtner

Certamente que as sucessivas estadias na Itália realizadas por Pedro Weingärtner ao longo de sua vida, foram ocasiões importantes para visitar as coleções museológicas, os sítios arqueológicos, e ter uma aproximação direta com a antiguidade. Mas, para além disso, devemos nos indagar com quais artistas ele dialogou, à quais tendências estéticas se vinculou. Nesse sentido, Domenico Morelli é o pintor italiano que mais relações podemos estabelecer com Weingärtner, basta compararmos as telas do artista rio-grandense, como as suas *Banhistas*, *Gnero 2* e *Gnero 1*, com o *Bagno Pompeiano* de Morelli para notarmos as semelhanças.

Em sua tela, Morelli apresentava uma versão verista/realista da antiguidade clássica, empregando uma luminosidade que, longe de ser difusa, fria e abstrata, como em obras de temática similar realizadas por artistas de uma geração anterior, procurava dar uma ambientação naturalística à cena. Sua bus-

ca por uma reconstituição de uma antiguidade clássica que se mantinha viva, destituída, portanto, de uma sempre presente áurea de idealização, o distanciava de produções anteriores, e o tornava, aos olhos dos críticos e demais artistas, no mesmo patamar com que demais moderno havia no cenário artístico europeu.

Para entendermos melhor as mudanças defendidas por Morelli, basta compararmos o seu *Bagno Pompeiano* com uma tela como *Tepidarium* (1853) de Théodore Chassériau. A tela do artista francês vemos um ambiente demasiado grandioso para ser real, tendo ao centro uma *Venus genitrix*, rodeada por um significativo número de mulheres e servas que nos remetem a um harém, estando estas banhadas por uma luz difusa e imaginária. Já a tela de Morelli nos apresenta algo muito mais aceitável como real. De fato, o artista napolitano retrata um lugar real, as *Terme Stabiane*, que haviam sido escavadas apenas dois anos antes, respeitando sobretudo, as sua proporções arquitetônicas<sup>18</sup>.

Assim como Morelli, Weingärtner parece ter ido pessoal-



Imagem 1: Pedro Weingärtner: *Gênero 2*, 1900. Rio Grande do Sul: Coleção APLUB (esq.). Domenico Morelli: *Bagno Pompeiano*, 1861. Milão: Fondazione Internazionale Balzan (dir.)

mente a Pompéia, não se baseado, portanto, unicamente em relatos literários, como atestam as pinturas que realiza das ruas da cidade arqueológica, como *Banco na Via Sacra* (1896) e *Rua de Pompia* (1889). Os seus quadros de cenas de banho, no entanto, possuem um uso mais restrito de cor, se comparados ao de Morelli, onde predomina o "vermelho pompeiano" nas paredes e o azul do teto. Nos quadros de Weingärtner, *Gnero 1* (1897), *Banhistas* (1918) e *Gnero 2* (1900), se impõe certa tendência "classicizante", expressa em um ambiente ter-mal frio, poderíamos dizer que pouco acolhedor se tivermos em mente aquele criado por Morelli. Em *Gnero 1*, datado de 1897, o artista acentua, mesmo, esse gosto ao adornar as pa-redes da terma feminina com baixos relevos de um "branco-neoclássico", retratando cenas de batalha entre centauros e homens. Parece-nos ser uma tentativa do artista de aproximar o ambiente pompeiano da cultura grega, ou, pelo menos, de dotar a cena de um caráter mais clássico. Não por acaso, os relevos representados por Weingärtner possuem grande si-milaridade com as métopas do Pártenon de Atenas.

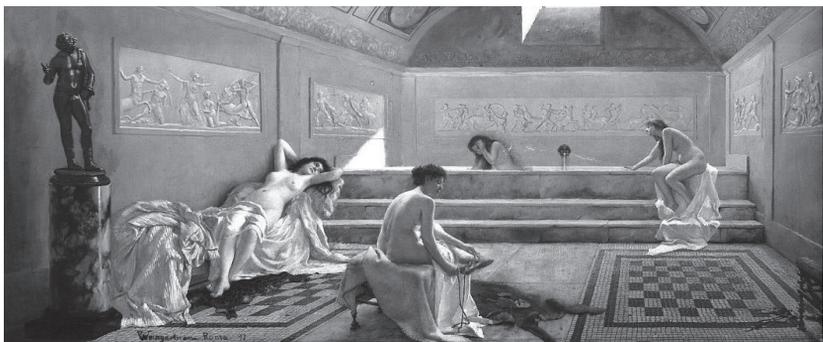


Imagem 2: Pedro Weingärtner: Figura tocando flauta. Óleo sobre cartão, 31,5 x 21 cm. s/d. Rio Grande do Sul: Coleção APLUB (esq.). Lawrence Alma-Tadema: Safo e Alcaeus, 1881 (sup. dir.) e Uma leitura de Homero, 1885 (inf. esq.). Ambos Pertencentes a coleções

Nesse sentido, as pinturas do artista rio-grandense nos re-metem muito mais aquelas realizadas por Alma-Tadema, que em sua busca pelo mito no cotidiano, fazia, em suas telas, reviver o antigo por um viés finamente estetizante. De fato,

Weingärtner em seu estudo *Figura tocando flauta (s/d)* demonstra uma forte afinidade com a obra do artista de origem holandesa.

A jovem de beleza idealizada, de cabelos alourados e pele clara, - distante da beleza morena dos tipos mediterrâneos -, a estrutura arquitetônica marmórea, o oceano visto ao longe, nos remetem as pinturas realizadas por Tadema a partir dos anos setenta, que, se contrapondo as realizadas anteriormente, em que as paredes das habitações eram do vermelho típico de Pompéia, possuem vistas externas, onde são incluídas estruturas arquitetônicas em mármore branco, muitas vezes tendo como pano de fundo o mar mediterrâneo. A fonte de inspiração, aqui, não são as cidades vesuvianas, mas os seus arredores, sobretudo a costa ao longo de Nápoles. Em época romana, o golfo era um lugar conhecido pelas espetaculares *villae marinae*, situadas na encostas de penhascos. A mais famosa delas era a Villa de Iovis, do Imperador Tibério, na ilha de Capri, da qual hoje só restam alguns traços.

Tal aproximação à obra de Lawrence Alma-Tadema não causa estranhamento, sendo bastante plausível que Pedro Weingärtner tenha entrado em contato com a suas pinturas na Itália, uma vez que Tadema esteve inúmeras vezes naquele país. Sabe-se que ele esteve em Nápoles pela primeira vez em 1863, em viagem de lua de mel, tendo sucessivamente retornado, graças à amizade com o mestre napolitano Domenico Morelli, com o qual se correspondia regularmente. Esteve também em contato com a Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo nomeado professor honorário, como nos indica o catálogo *Reale Istituto di Belle Arti. Premiazione dell'anno 1877-1878, 1878*. Alma-Tadema, além disso, foi amplamente conhecido na Itália, sobretudo após a Mostra Internacional de Roma de 1883. No mesmo ano, o pintor visita Roma e se demora em Pompéia, expondo no *Palazzo delle Esposizioni* duas aquarelas *Una domanda* e *La scalla*, e três óleos, amplamente popularizados através de gravuras, *As festas vendemmiali*, *O estúdio do pintor* e *O gabinete de escultura*. Tais obras de Tadema não se apresentavam, no entanto, exatamente como uma revelação, visto que o artista esteve repetidamente na Itália (1863-1875-1878) sempre expondo em inúmeras mos-

tras napolitanas<sup>19</sup>.

O que tornava Tadema singular e tão ao gosto dos italianos era o fato de que, diferentemente de artistas contemporâneos como Frederic Leighton ou Albert Moore, cuja fonte de inspiração era uma Grécia fabulosa e depurada, filtrada por uma visão apolínea da antiguidade clássica, na obra de Tadema prevalece um, por vezes controlado, componente dionisíaco, ocupando, os elementos do cotidiano, lugar de destaque. Se o diálogo com o antigo, nos primeiros, se traduz na rarefação atmosférica e na beleza mítica dos corpos, na pureza do desenho, nos ambientes e nas fisionomias de claro cunho pré-rafaelita, tanto Weingärtner, como Alma-Tadema e Domenico Morelli, se distanciam do antigo atemporal proposto por Leighton e Moore, e se voltam, cada uma ao seu modo, a um repertório de esculturas, detalhes decorativos e arquitetônicos calcados em uma dimensão cotidiana, criando a ilusão de uma "história recuperada".

## Notas

1.O título da presente comunicação é uma homenagem à mostra napolitana, intitulada Alma Tadema e La nostalgia dell'antigo. A exposição ocorreu entre outubro de 2007 e março de 2008, no Museu Arqueológico de Nápoles. Para maiores detalhes consultar o catálogo: QUERCI, Eugenia, DE CARO, Stefano. *Alma Tedema e la nostalgia dell'antigo*. Napoli: Electa, 2007.

2.O I Colóquio Nacional de Estudos Sobre Arte Brasileira do Século XIX, promovido pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, ocorreu entre os dias 25 e 29 de fevereiro de 2008, na Fundação Casa de Rui Barbosa. A publicação com os trabalhos apresentados está em processo de editoração e deverá ser lançada ainda esse ano pelos organizadores: CAVALCANTI, Ana, DAZZI, Camila, VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

3. Faço referência, aqui, a mesa "Pedro Weingärtner". Aproveito para agradecer aos seus participantes a oportunidade de melhor conhecer a obra do artista. São eles Alfredo Nicolaiewsky, Neiva Bohns, Paulo Gomes, Ana Albani e Suzana Gastal.

4. A fonte usada para conseguir os dados da biografia do artista foi o site Dezenove-Vinte – Arte Brasileira do Século XIX e Início do Vinte. Endereço do site: [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net).

5. Uma revisão historiográfica sobre o papel da arte italiana no século XIX tem sido realizada nas últimas décadas por vários estudiosos estrangeiros. No Brasil, uma fonte para aprofundamento é o artigo: DAZZI, Camila. *As relações Brasil- Itália no segundo oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. **19&20**. Volume I, n. 2, agosto de 2006 ou ainda DAZZI, Camila. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - questionando o "afrancesamento" da cultura brasileira no início da República*. **19&20**. Volume I, n. 3, novembro de 2006.

6. Alma Tadema tinha uma forte relação de amizade com Domenico Morelli. O artista esteve em Nápoles pela primeira vez em 1863, em viagem de lua de mel. Sucessivamente retornou inúmeras vezes, graças à amizade com o mestre napolitano, com o qual se escrevia regularmente. Esteve também em contato com a Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo nomeado professor honorário, como nos indica o catálogo Reale Istituto di Belle Arti. *Premiazione dell'anno 1877-1878, Napoli 1878*. Alma Tadema, além disto, expôs em inúmeras exposições napolitanas. Sobre o assunto ver: PICONE, Mariantonieta. "La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo". In: *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano:Electa, 1991. nota 56.
7. Estes textos literários serviam como guias para essas pinturas que procuravam reconstituir a vida na antiguidade. Além do livro de Edward G. Bulwer (1834), havia o conhecido *A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império*, de H. G. Liddelle.
8. Estes quadros eram, via de regra, feitos para colecionadores americanos, que dominavam e de certa forma determinavam o gosto do mercado de arte italiano, através da figura de importantes marchands internacionais. O mais famoso é Adolphe Goupil, que comercializou a obra de vários artistas italianos de renome, como Domenico Morelli e Francesco Paolo Michetti.
9. VALSASSINA, Caterina Bom. *La pittu*.
10. UERCI, Eugenia. *Nostalgia dell'antico*. Alma-Tadema e l'arte neo-pompeiana in Italia. **Alma Tadema e la nostalgia dell'antigo**. Napoli: Electa, 2008. (catálogo da mostra). P. 21-39.
11. Sobre o verismo italiano ver: MALTESE, Conrado. **Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento**. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.
12. SILVA, Maria do Carmo Couto da. **A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli**. Campinas: Programa de Pós-graduação em História FCH/UNICAMP, 2005. (dissertação de mestrado).
13. Esse romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo do livro consta inclusive como verbete do *Grand Dictionnaire Universel du XIX Sicle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866.
14. Catálogo das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879. p.45. O momento escolhido por Rodolfo Bernardelli consta no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879: Desfalecido pela perda de sangue, e julgado morto, foi o corpo entregue aos escravos de Santa Irene, que o reclamara para dar-lhe sepultura. Na ocasião destes o levantaram do chão, são surpreendidos por Afra que, aproximando-se deles, diz-lhe: 'Ainda está vivo'."
15. Erroneamente datada como tendo ocorrido em 1886, a volta de Henrique Bernardelli ao Brasil só ocorre em 1888. Para maiores detalhes consultar: Dazzi, Camila. **As relações Brasil-Itália na arte do último oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)**. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2006. (dissertação de mestrado).
16. Enciclopédia **Italiana di Scienze, Lettere ed Arti**. no 22 , Milano: Rizzoli & C, 1934. s/p..
17. A compra da tela é registrada em um ofício de Rodolfo Bernardelli, diretor da instituição, em que esse pede ao Governo dinheiro para pagar a aquisição de algumas obras, dentre elas a tela "Massalina" e o pastel "Modelo em repouso" de Henrique Bernardelli. Livro de Correspondências Enviadas, da ENBA, p. 95, ofício datado de 17 de novembro de 1892. A mesma data da compra aparece no Inventário de 1921, realizado pelo MNBA. (MNBA – pasta 57) . **ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES**. Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes. p. 4447,53-54.
18. MARTORELLI, Luisa. *I valori dell'Antico: tra medievo e classicità*. **Domenico Morelli**

**e il suo tempo: 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo.** Napoli: Electa, 2006. p. 57-69.(catálogo da mostra).

19. Sobre as passagens de Alma Tadema pela Itália ver: PICONE, Mariantonieta. *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo. La pittura in Italia. L'Ottocento.* Milano:Electa, 1991. nota 56.

## Referências

*Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo.* Napoli: Electa, 2006. (catálogo da mostra)

QUERCI, Eugenia, DE CARO, Stefano. *Alma Tadema e la nostalgia dell'antigo.* Napoli: Electa, 2008. (catálogo da mostra)

PIANTONI, Gianna, PINGEOT, Anne. *Italiens: 1880-1910, l'art italien a l'epuive da la modernit.* Paris: RMN, 2001. (catálogo da mostra).

*La pittura in Italia. L'Ottocento.* Milano:Electa, 1991

DAZZI, Camila. As relações Brasil- Itália no segundo oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890). *19&20*, Volume I, n. 2, agosto de 2006

MALTESE, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento.* Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

---

### CAMILA DAZZI

Doutorado em História e Crítica da Arte. EBA/UFRJ. Mestrado em História da Arte. IFCH/UNICAMP. Professora contratada do departamento de História da Arte do Instituto de Arte – UERJ.Email: camiladazzi@yahoo.com.br