Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação
CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização
Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração
Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa
"Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris".
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras
CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico
dezenovevinte@yahoo.com.br

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

700
039

Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. Il.
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7068-012-9
9 788570 680129

Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900)

Camila Dazzi [1]

Inicialmente, o presente artigo lança uma questão: é possível mencionar uma geografia dos ateliês dos artistas brasileiros em Roma na segunda metade do século XIX, a qual possibilita a identificação do bairro específico que se tornou centro de atividade cultural e de produção, bem como apontar as instituições e os locais de convivência que serviram de ponto de reuniões regulares para os artistas brasileiros?

Para responder tal interrogação, com base no mapeamento realizado no decorrer da pesquisa, é analisada a área de localização dos ateliês dos artistas brasileiros que residiram em Roma entre os anos de 1880 e 1890, tendo em consideração uma significativa lógica espacial que tomou forma na cidade italiana ao longo das décadas finais do século XIX. Essa lógica marcou o surgimento e a permanência dos polos de concentração de artistas em Roma, a qual deve ser entendida no contexto das dinâmicas que moldaram o tecido urbano da "città eterna."

Os artistas que então se dirigiam a Roma, desejosos da sua inserção na linha de uma tradição bem estabelecida, tinham como expectativa permanecer na área em torno da Piazza di Spagna [**Figura 1**] e da "sala de estar" da vida artística em Roma, a Piazza del Popolo. A tradição teve início no século XVI, quando as novas estradas urbanas, Paolina (atual Via del Babuino), Margutta e Sistina, acolheram grande fluxo de resi-

1 Professora Associada do Centro Federal de Educação Tecnológica (RJ). Realizou Pós-doutorado (CAPES) junto a Università degli Studi di Napoli Federico II/Itália; Doutorado em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRJ e Mestrado em História da Arte pelo PPGH/UNICAMP. O mapeamento e a análise fazem parte do pós-doutoramento realizado na Itália, com financiamento da CAPES.

Figura 1 - *Veduta della Piazza del Popolo*. Fonte: Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri. **Vedute di Roma.** Paris: Firmin Didot Freres, 1835-1839. Tomo I, tav. 22.

dentes estrangeiros – na sua maioria, artistas e artesãos –, em virtude do privilégio de isenção do imposto sobre o exercício do comércio e sobre a propriedade de bens imóveis numa área ainda marginal, concedida pelo Papa Paolo III Farnese para promover a urbanização.[2]

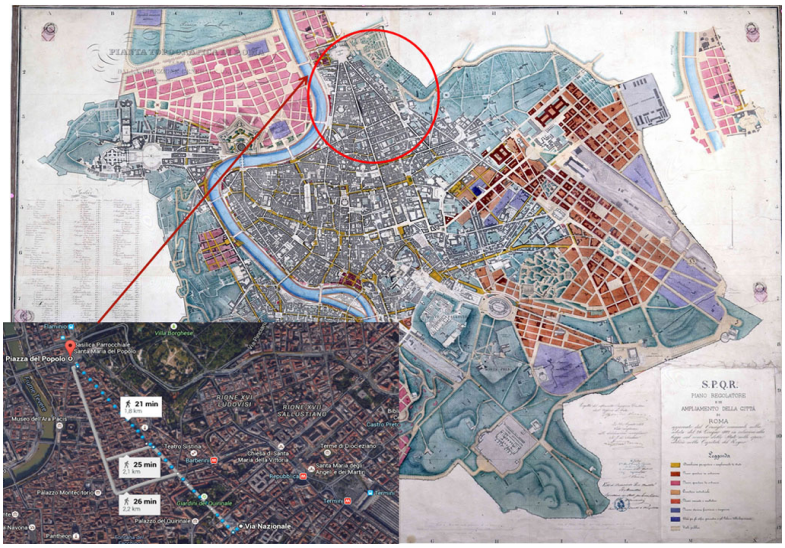


Figura 2 - Mapa atual do Google, mostrando a distância entre a Via Nazionale e a Piazza del Popolo. À direita, Piano Regolatore di Roma, 1883. ASC, Biblioteca Romana: Cartella XIII, 119.

Desde o Cinquecento, a região era um lugar de morada para artistas italianos famosos, como os Gentileschi, pai e filha.[3] Mas ao longo dos seus séculos de existência abrigou, sobretudo, os ateliês de artistas estrangeiros, muitos deles do norte da Europa, como belgas e holandeses[4], com um crescente número de artistas espanhóis[5], bem como de sul-americanos, na segunda metade do século XIX.

Nessa geografia dos ateliês de Roma nas décadas finais do século XIX [**Figura 2**], é possível identificar dois tipos diferentes de estruturas nas quais os ateliês se localizavam. Ainda que todos ficassem próximos, desfrutando do mesmo ambiente do que se pode denomi-

2 HOOGEWERFF, Godefridus Joannes. **Via Margutta:** centro di vita artistica. Roma: Istituto di Studi Romani, 1953. p. 13.

3 DI CASTRO, Francesca. **Storia e segreti di Via Margutta**. Roma: Palombi e Partner, 2012. p. 39-42.

4 Sobre o conflito dos artistas holandeses residentes na Via Margutta com a Accademia di San Luca, no século XVII, ver: HOOGEWERFF, Godefridus Joannes. **Nederlandsche kunstenaars te Rome (1600-1725):** uittreksels uit de parochiale archieven. Den Haag: The Hague, 1943.

5 REYERO, Carlos. Artisti espagnoli e portoghesi: l'esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica. **Ottocento:** cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento, n. 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991. Ver ainda: GONZÁLES, Carlos; MARTÍ, Montse (org.). **Pintores españoles en Roma (1850-1900)**. Madrid: Tusquets Editaes, 1996.

nar "quartiere degli artisti" – uma zona que ia dos arredores da Piazza del Popolo até a Via Nazionale –, havia, além dos ateliês "independentes", o conceito inovador de "villagio d'arte", uma espécie de "condomínio" (embora a comparação seja simplória), onde os artistas podiam trabalhar solitariamente e, ao mesmo tempo, trocar ideias entre seus iguais e discutir a formação de uma comunidade real.[6] É o caso dos Studi Patrizi, localizados na Via Margutta 53/54/55 – que abrigavam os ateliês de Pedro Weingärtner e de Modesto Brocos, ambos em 1900[7] – e da Villa Strohl-Fern, situada nas proximidades dos jardins da Villa Borghese, onde residiram Pedro Weingärtner, Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, todos entre os anos de 1880 e 1890.[8] Posteriormente, serão retomados os "villagio d'arte" [**Figura 3**].

Figura 3 - Mapa atual do Google mostrando a localização da Villa Strohl-Fern e dos Studi Patrizi, na malha urbana de Roma.

Os ateliês "independentes" ficavam nos diferentes prédios ao longo das muitas vias ao redor e nas proximidades da Piazza di Spagna e da Piazza del Popolo: Via Flaminia, Via della Vite, Via del Gambero, Via Frattina, Via Bocca di Leone, Via della Croce, Via della Vittoria, Via Ripetta, Via del Babuino e Via Margutta. Existia ainda uma significativa concentração de estúdios nas imediações da Piazza Borghese e da Piazza Barberini.

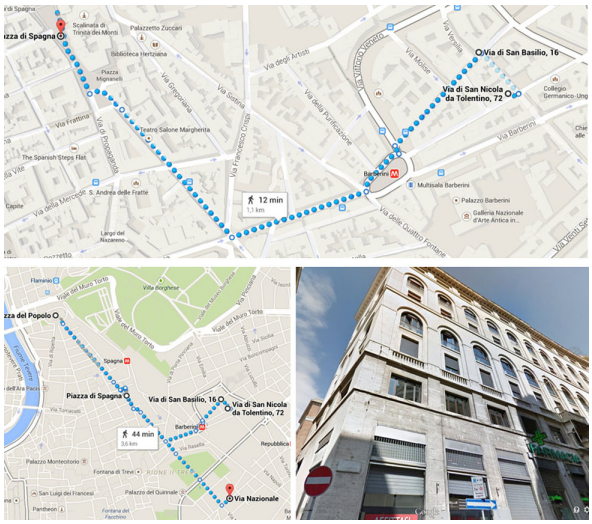
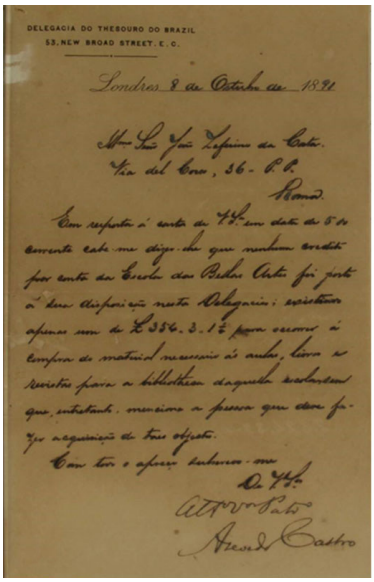


Figura 4 - Mapa do atual do Google mostrando a localização dos dois ateliês dos irmãos Bernardelli em Roma. À direita, no canto inferior, foto do prédio da Via di San Nicola Tolentino, 72. Foto da autora.

Na pesquisa, foi possível identificar a localização precisa de quatro ateliês aqui denominados de "independentes", dois deles pertencentes aos irmãos Bernardelli (Henrique e Rodolpho), um de domínio de Zeferino da Costa e outro pertencente a Rafael Frederico. Um dos ateliês dos Bernardelli em Roma foi ocupado por eles de data indeterminada (provavelmente, desde a chegada de Rodolpho Bernardelli à "città eterna", em 1877) até 1880; o ateliê ficava na Via di San Nicola da Tolentino, número 72 (estúdio número 3).[9] Naquele ano (1880), se mudaram para um ateliê na Via di San Basílio, número 16.[10] Os dois ateliês – muito próximos um do outro – ficavam nas vizinhanças da Piazza Barberini. [**Figura 4**]

6 DI CASTRO, op. cit., p. 30.
7 PATERNO, Valentina Moncada Di (org.). Rubricella: artisti residenti a via Margutta dal XIX secolo a oggi. In: **ATELIER A VIA MARGUTTA:** cinque secoli di cultura internazionale a Roma. Roma: Allemandi & C., 2012. p. 292-3010. Pedro Weingärtner ainda manteve o ateliê nos anos de 1905, 1910, 1914 e 1920.
8 FEO, Giovanna Caterina de. **Alfred Wilhelm Strohl-Fern**. Roma: Davide Ghaleb Editore, 2010. p. 106-130.
9BERNARDELLI, Rodolpho. **Carta para João Maximiano Mafra.** Roma, 21 mar. 1878. Arquivo do Museu Dom João VI, Pasta Rodolpho Bernardelli.
10 BERNARDELLI, Rodolpho. **Carta para João Maximiano Mafra.** Roma, 25 nov. 1880. Arquivo do Museu Dom João VI, Pasta Rodolpho Bernardelli.

Ora, é de conhecimento dos estudiosos da arte brasileira do período que Rodolpho Bernardelli, o mais velho dos dois irmãos, foi para Roma agraciado por um Prêmio de Viagem, que embora não fosse grandioso, certamente, supria suas necessidades mais básicas. Todavia, também se sabe que Henrique Bernardelli viajou a Roma por conta própria, objetivando concluir seus estudos.[11] Isso significa que, mesmo que ambos conseguissem vender suas obras nas galerias e nas praças de Roma, a situação financeira dos irmãos não devia ser das mais privilegiadas. Desse modo, explica-se, ao menos em parte, a localização dos ateliês, que ficavam um pouco afastados da Piazza del Popolo. Ainda assim, há de se considerar que os ateliês estavam a menos de 12 minutos de caminhada da Piazza di Spagna e a 20 minutos da Piazza del Popolo, onde ocorriam as famosas exposições na Casina del Pincio[12], bem como a menor distância da Via Margutta – onde os artistas podiam aproveitar a biblioteca e as aulas noturnas da Associazione Artistica Internazionale di Roma – e a menos de 12 minutos da Via Nazionale, na qual ficava o Palazzo delle Esposizioni, que abrigava igualmente a Galleria Nazionale d'Arte Moderna.[13] Ou seja, se os ateliês não possuíam a melhor localização possível – que seria nas imediações da Piazza del Popolo –, não estavam tão pouco mal situados; assim, se o aluguel não era dos mais dispendiosos, não era dos mais econômicos. Nesse sentido, há um claro indício de que era preferível gastar mais e viver dentro do centro geográfico artístico-cultural de Roma a pagar menos e estar fora dele.


DELEGACIA DO THESOURO DO BRAZIL
53, NEW BROAD STREET, E. C.

Londres 8 de Outubro de 1891

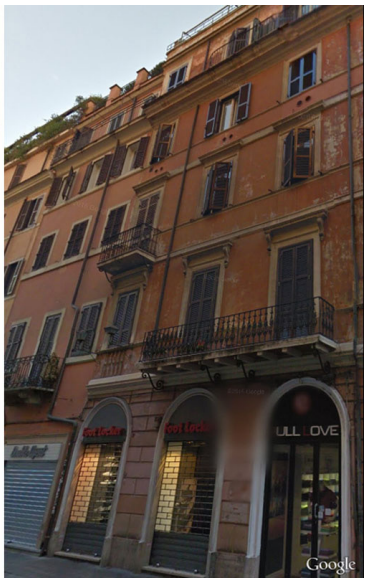


Figura 5 - Arquivo do Museu Dom João VI. Livro de correspondências recebidas. Carta para Zeferino da Costa por parte da Delegacia do Thesouro do Brazil. Roma, 8 out. 1891. É possível ler no documento o endereço de Zeferino: Via del Corso, 36.

Para se ter uma dimensão dos esforços empreendidos pelos Bernardelli para se manterem inseridos nesse contexto, pode-se considerar o tom de lamento que Rodolpho Bernardelli utiliza em uma das suas cartas para se referir à vida que levava em Roma nos anos de 1880.

> *Nunca pedi nada ao governo e fiz minhas viagens fazendo economias, vendendo algumas coisinhas, para isso, porém, se me vir muito apertado, será necessário que eu faça mais trabalhos para vender (o que me rouba tempo). Tenho 130 fr. de aluguel do ateliê e casa, não me atrevi a pedir ao governo um auxiliar.*[14]

O ateliê "independente" de Zeferino da Costa, por sua vez, estava muito bem situado no coração pulsante desse "quartiere degli artisti" [**Figura 5**]. Ficava na Via del Corso,

11 DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Itália na arte do segundo Oitocentos:** estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890). Campinas (SP), 2006. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

12 A Associazione Artistica Internazionale di Roma organizava exposições das obras dos seus sócios, cujo propósito era a venda de estudos e quadros em benefício dos autores e da associação. Tais exposições foram realizadas, a partir de 1871, na famosa Casina Valadier, localizada na Piazza Bucarest, na colina do Pincio, a qual se abria sobre a Piazza del Popolo. DAZZI, Camila. **A Associazione Artistica Internazionale di Roma:** sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aairoma.htm Acesso em: 7 abr. 2015.

13 GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA. **Le collezioni Il XIX secolo**. Milano: Electa, 2006. p. 17.

14BERNARDELLI, **Carta para João Maximiano Mafra**, 1880, op. cit.

número 36, a apenas três minutos de caminhada da Piazza del Popolo.[15] O documento localizado indica que o artista morou no ateliê por volta de 1891. O endereço reflete, certamente, a posição de Zeferino da Costa, que, em 1890, já era um artista conceituado, de uma geração anterior à dos irmãos Bernardelli, estando responsável pela encomenda, naqueles anos, da etapa final das pinturas da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro.

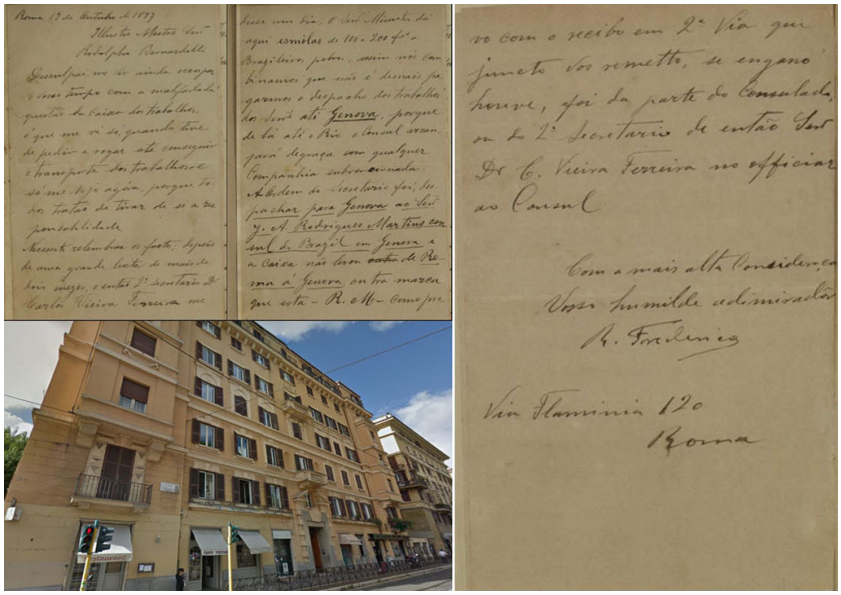


Figura 6 - Arquivo do Museu D. João VI. Carta de Rafael Frederico para Rodolpho Bernardelli. Roma, 19 out. 1897. É possível ler no documento o endereço de Rafael Frederico: Via Flaminia, 120, Roma.

Rafael Frederico, bolsista da Escola de Belas Artes, possuía, no ano de 1897, um ateliê na Via Flaminia, número 120 [**Figura 6**].[16] O espaço era, possivelmente (e esta é somente uma hipótese), dividido com Bento Barbosa, outro bolsista da instituição, que residia em Roma desde 1895. A Via Flaminia era ocupada por numerosos ateliês, alguns de artistas de significativo relevo no panorama artístico italiano, como Giulio Aristide Sartorio, que possuía um ateliê no número 44 dessa rua, onde trabalhava desde 1883. A partir dos anos 1870, a Via Flaminia se tornou especialmente atraente para os escultores, entre eles Giulio Monteverde e Ettore Ferrari.[17] Ainda nos anos finais da década de 1890, a famosa via parecia manter seu charme e seu status, ao menos para jovens bolsistas como Rafael Frederico. Além disso, ficava a apenas 10 minutos de caminhada da Piazza del Popolo, estando muito bem localizada na malha cultural urbana de Roma.

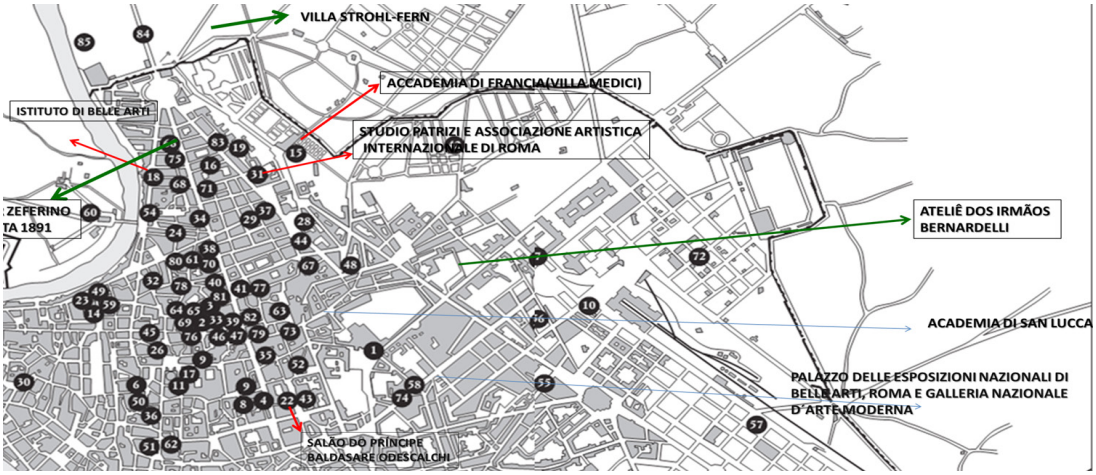


Figura 7 - Detalhe de mapa, alterado pela autora, disponibilizado no artigo: Elena Frontaloni e Gabriele Pedullà: "I Iluoghi della cultura in Roma Capitale". **Atlante della letteratura italiana: romanticismo a oggi.** v. III. Torino: Einaudi.

Para compreender melhor a escolha da localização dos ateliês dos artistas brasileiros em Roma, se faz necessário um estudo aprofundado sobre os lugares de cultura na Roma da segunda metade do Oitocentos. No artigo intitulado *I Iluoghi della cultura*

15 DELEGACIA DO THESOURO DO BRAZIL. **Carta para Zeferino da Costa.** Roma, 8 out. 1891. Arquivo do Museu Dom João VI. Livro de correspondências recebidas.

16 FREDERICO, Rafael. **Carta para Rodolpho Bernardelli**. Roma, 19 out. 1897. Arquivo do Museu Dom João VI. Livro de correspondências recebidas.

17 FRONTALONI, Elena; PEDULLÀ, Gabriele. Iluoghi della cultura in Roma capitale. LUZZATTO, Sergio; PEDULLÀ, Gabriele (a cura di). **Atlante della letteratura italiana:** romanticismo a oggi. v. III. Torino: Einaudi, p. 328.

in Roma Capitale, as autoras Elena Frontaloni e Gabriele Pedullà desenvolvem uma análise primorosa da área que concentrava, efetivamente, a vida cultural da cidade [**Figura 7**].[18] No presente texto, a explicação histórica fornecida pelas autoras não será examinada, mas é relevante destacar que sua pesquisa reitera que, nas décadas finais do Oitocentos, o epicentro cultural de Roma era aquela que as autoras chamam de "zona del tridente" e sobretudo a Via del Corso (como visto, lugar onde Zeferino da Costa possuía um ateliê em 1891) se impunha como sede privilegiada da nova produção e fruição cultural, acolhendo redações de jornais políticos, tipografias e livrarias.[19] Não muito longe dali – de acordo com o artigo –, os ateliês de artistas continuavam a amontoar-se ao longo da Via Margutta, como mencionado, lugar de moradia de Modesto Brocos e Pedro Weingärtner.

As autoras confirmam o que esta pesquisa já havia observado, ou seja, que tal zona de Roma foi marcada por uma geografia cultural determinada e dependente das instituições detentoras de poder cultural. No caso dos artistas, em especial, a Accademia di San Luca, o Istitutto di Belle Arti e instituições de ensino estrangeiras, como *V*illa Medici, a qual, desde 1803, por vontade de Napoleão, hospedava a prestigiada Académie de France à Rome[20] e a British Academy of Arts in Rome,[21] assim como algumas salas dos Studi Patrizi, na Via Margutta, que foram a sede da Associazione Artistica Internazionale di Roma – a qual disponibilizava para seus sócios biblioteca e aulas noturnas de modelo-vivo. Havia, ainda, escolas de modelo-vivo, como a *Accademia Gigi*. Instituições que, a um só tempo, eram núcleos de tradição histórica e pilares de um programa cultural cosmopolita.[22]

A Accademia Gigi, localizada na Via Margutta, mais precisamente nos Studi Nardi, número 48, é um bom exemplo de lugar de reunião entre artistas de diferentes procedências e classes sociais – muito possivelmente frequentada pelos brasileiros residentes em Roma. A academia que era uma escola de modelo-vivo e foi fundada por Luigi Talarici, ex-modelo de Anticoli Corrado, o qual soube astutamente aproveitar o desejo de muitos artistas romanos e estrangeiros de aprender e aprimorar os princípios pictóricos e plásticos, observando ao vivo pintores mais renomados e modelos. Na Accademia Gigi, segundo John Grioni, "uma aula de modelo-vivo e de costume imersa no fumo e tendo como modelo alguma figura decadente e ligeiramente bêbada, contava, muitas vezes, com a presença de figuras renomadas, como Galli, Ferrari, Signorini, Mancini, Pascarella, além de ingleses, americanos e tipos excêntricos, bizarros, geniais".[23]

Todavia, não podem ser esquecidos os museus. Uma parte significativa dos artistas que se dirigia a Roma buscava simultaneamente entrar em contato com a obra dos

18 Idem.
19 Idem.
20 DESMAS, Anne-Lise. **L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles:** entre tradition, modernité et création. Somogy, 2002.
21WALLACE-HADRILL, Andrew. **The British School at Rome: one hundred years. Roma:** British School at Rome, 2001.
22 FOTI, Francesca. Studi Patrizi: atelier d'artista a Via Margutta (1850-900). In: **ATELIER A VIA MARGUTTA**, op. cit., p. 34.
23 GRIONI, John S: **Via Margutta:** ritratto di una strada. Roma: Palombi, 1970. p. 11.

grandes mestres do passado – e a zona estudada neste texto reunia museus como a Galleria Borghese –, mas igualmente desejando conhecer os segredos dos expoentes da modernidade italiana. O Palazzo delle Esposizioni, que abrigava a Galleria Nazionale d'Arte Moderna, em pleno funcionamento nos anos de 1880, expunha obras de artistas modernos, dentre eles, Giuseppe De Nittis, Giacomo Favretto, Giovanni Fattori e Francesco Paolo Michetti.[24]

Com palavras de entusiasmo, Rodolpho Bernardelli relembra os preparativos para a Exposição Nacional de Roma de 1883, que ocorreu no Palazzo delle Esposizioni localizado a apenas 10 minutos do seu ateliê.

> *Estão agora preparando um grande palácio aqui para a Exposição Geral de Belas Artes em dezembro de 1882, os artistas estão preparando grandes quadros! Eu tenho que fazer alguma coisa, mas... estou esperando.*[25]

Essas eram, talvez, as instituições mais significativas para os artistas brasileiros, mas não é possível desconsiderar que tal "zona cultural" abrigava outras igualmente relevantes, o que pode ter influenciado, de modo direto ou indireto, a escolha da localização dos ateliês dos artistas brasileiros em Roma. Entre elas, estavam os salões da aristocracia, onde ocorriam saraus, récitas líricas, bailes e concertos. A Roma de fins do Oitocentos conheceu uma intensa atividade dos salões. Nos palácios e nas vilas citadinas, se encontravam aristocratas e burgueses, políticos e escritores, artistas e cantores; nos salões, todos se divertiam, se faziam conhecer, estabeleciam acordos e iniciavam inimizades. Na área onde estavam situados os ateliês dos artistas brasileiros, havia nada menos que oito salões.[26] Seguramente, o mais significativo para este estudo era o salão do príncipe Baldassarre Odescalchi (1844-1909), localizado na Via del Corso – esse personagem será retomado posteriormente.

A cultura romana de fins do Oitocentos permaneceu, portanto, conduzida pela aristocracia, que encontrava, na corte sabauda (Casa de Savoia) e nos seus salões nobiliárquicos, centros de agregação determinantes. Ao lado do mundo frenético das artes, possuía peso uma sociedade da distinção. Muitos jornais e revistas de importância no campo da cultura eram de propriedade de figuras proeminentes da aristocracia citadina, como é o caso do príncipe Maffeo Sciarra Colonna, financiador da Rivista politica e letteraria e da terça série da Cronaca Bizantina.[27] Ao mesmo tempo em que abriam seus salões como locais de convívio, os nobres colocavam em prática sua influência, de modo que um rico conde ou barão podia influir de maneira decisiva na carreira de um jovem literário ambicioso (como bem se sabe, Gabriele D'Annunzio era protegido de Sciarra Colonna e de Gégé Primoli, marido da duquesa Maria Hardouin di Gallese).[28]

O que ocorria no mundo literário se passava igualmente no mundo das belas artes. Ao

24 **GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA**, op. cit., p. 419-420. Obras desses artistas foram adquiridas pela galeria em 1883 e 1884.
25 BERNARDELLI, Rodolpho. **Carta para João Maximiano Mafra**. Roma, 21 jan. 1882. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
26 FRONTALONI, PEDULLÀ, op. cit., p. 315.
27 Idem.
28 Ibidem, p. 309-328.

príncipe Baldassare Odescalchi e ao duque de Fiano Leopoldo Torlonia é atribuído o mérito de viabilizar com o governo a construção do já referido Palazzo delle Esposizioni.[29] Ambos, mas sobretudo Odescalchi, eram ferrenhos defensores da conveniência de promoção e de renovação das artes italianas, bem como da importância da "educação" do público burguês para uma arte mais propensa a experimentaçõ formais.[30]

É digna de nota a apaixonada relação de Odescalchi com o mundo artístico contemporâneo, sendo um obstinado fomentador de um "carattere originale e nazionale" para as artes do período pós-unitário da Itália e da ideia de que Roma fosse a sede permanente das exposições nacionais.[31] Certamente, essa atitude combativa e defensora das artes o tornava provido das qualidades necessárias para ser o presidente da Associazione Artistica Internazionale di Roma [32,] da qual praticamente todos os artistas brasileiros que complementaram suas formações artísticas na Itália foram sócios e da qual todos fizeram questão de manter próximos seus ateliês – ou, no caso de Brocos e Weingärtner, mais do que isso, ocuparam espaços nos Studi Patrizi, que abrigavam a associação.

Assim, a compreensão da geografia dos ateliês dos artistas brasileiros em Roma passa duplamente pela ação da aristocracia. Se por um lado, ela agia como promotora de artistas e das artes, por outro, cada vez mais, os nobres assumiram as mesmas atitudes da alta burguesia, a começar pela atenção com que administravam suas propriedades, conduzindo, dessa forma, a transformação do centro histórico por meio de uma especulação imobiliária bastante lucrativa e da construção de edificações destinadas a abrigar ateliês.[33] A ideia de criar ambientes específicos para ateliês, em função do desenvolvimento da atividade artística, ocorreu graças à iniciativa de proprietários sagazes, que notaram a nova concorrência maciça de artistas italianos e estrangeiros na cidade, o que caracterizou o século XIX e se intensificou na sua segunda metade. As bases para a renovação da "peregrinação" cultural à capital da civilização artística italiana encontraram novo impulso no grande fervor social e artístico que marcou as primeiras décadas de Roma como capital da Itália.

Figura 8 - Fachada de um dos edifícios do complexo dos Estudi Patrizi, Via Margutta 53A-54-55. Construção iniciada em 1883 para abrigar os novos ateliers. Foto da autora.

Exemplo notório desse processo são os conjuntos arquitetônicos encomendados pelo marquês Francesco Patrizi Montorio – muito possivelmente influenciado pelo príncipe Baldassarre Odescalchi –, que ficaram conhecidos posteriormente como Studi

29 SILIGATO, R. Le due anime del palazzo: il museo artistico industriale e la società degli amatori e cultori di belle arti. In: **PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI:** catalogo della mostra. Roma: Carte Segrete, 1990. p. 165-181.
30 Idem.
31 ODELCALCHI, Baldassare. **Delle esposizioni:** conferenza artistica di Baldassare Odescalchi. Roma: Giovanni Polizza & C., 1873; SILIGATO, op. cit., p. 165.
32 **L'ASSOCIAZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE**. Statuto e Rigolamenti. Tippografia Literaria, Roma, 1872. Art.1. p. 3.
33 FRONTALONI, PEDULLÀ, op. cit., p. 315.

Patrizi. O lugar abrigou, a partir de 1887, a Associazione Artistica Internazionale di Roma. Como mencionado, residiram nos Studi Patrizi, certamente pelo alto custo dos ateliês, apenas os artistas Pedro Weingärtner e Modesto Brocos, já em 1900 [**Figura 8**].[34]

Outro exemplo é a Villa Strohl-Fern, construída a pedido do nobre Alfred Guillaume Strohl, proveniente de Saint-Marie-aux-Mines, na região da Alsácia. Após a guerra franco-prussiana, quando a Alsácia se tornou parte da Alemanha, o jovem Alfred viajou pelo mundo, fixando-se definitivamente em Roma, em 1879. Na cidade, ele adquiriu várias propriedades que foram antigas partes da Villa Giulia e da Villa Paniatowski, entre a Via Flaminia e a Villa Borghese, por ele unificadas e redesenhadas para criar a Villa Strohl-Fern. No novo espaço, além de erigir um casarão em estilo neogótico cercado por oito hectares de jardins românticos, com árvores exóticas e

Figura 9 - Detalhes de um dos ateliês remanescentes no Viale degli Studi, na Villa Sthrol Fern, além de fotos de algumas de suas fachadas.

estátuas clássicas, seguindo o que faziam outros nobres em Roma – como será abordado posteriormente –, Strohl-Fern mandou edificar, em uma longa estrada arborizada, ateliês simples e funcionais, providos de largas claraboias para a entrada de luz [**Figura 9**].[35]

Em 1888, Henrique Bernardelli alugou um ateliê na Villa Strohl-Fern e novamente o fez em 1890, 1891, 1892 e 1893. Não é possível saber se esse período foi corrido, tendo sido o aluguel apenas renovado, ou se o aluguel foi estabelecido apenas por alguns meses ao longo desses anos.[36] A mesma Villa Strohl-Fern foi lugar de moradia

34DAZZI, **A Associazione...,** op. cit.
35 TROMBADORI, Antonello. Villa Strohl-Fern. **Strenna dei Romanisti,** Roma, 21 aprile 1982.
36 MONACI, Tito. **Guida Monavi, Guida Commerciale di Roma**. a. XVIII. Roma, 1888. p. 749; ivi, a. XIX, Roma,

e trabalho para Zeferino da Costa e Pedro Weingärtner.[37] Zeferino da Costa lá residiu em 1892[38], coincidindo com o período de residência de Henrique Bernardelli. Pedro Weingärtner habitou o local em 1887, 1888, 1890 e 1891.[39]

Sem nos alongarmos sobre a Villa Strohl-Fern como espaço de convivência para os artistas brasileiros, cabe, no presente texto, apenas mencionar que o local era famoso por ter se tornado, entre 1880 e 1910, um lugar central na cena artística do norte da Europa. De fato, nas duas últimas décadas do século XIX, a Villa Strohl-Fern era chamada de "Accademia di Berlino".[40] A denominação se explica pelo grande número de artistas alemães e prussianos que possuíam ateliês no local. A tradicional "Italiensehnsucht" – essa nostalgia inquieta pela Itália – ainda vigorava profundamente na cultura artística alemã.[41] É, portanto, muito pouco provável que os brasileiros que lá residiram não tenham entrado em contato com determinado clima artístico alemão, cuja tendência simbolista não pode ser ignorada.

O espaço da Villa Strohl-Fern foi descrito por vários dos seus inquilinos como possuidor de uma atmosfera simbolista, fruto, sem dúvida, "da influência definitiva de Arnold Böcklin, com '*L'isola dei morti*'" sobre o senso estético de tantos contemporâneos, como o próprio Alfred Guillaume Strohl, que, não à toa, adicionou o sufixo "Fern" ao seu sobrenome, cujo significado pode ser traduzido como "distante do mundo".[42]

Em redutos simbolistas ou em meio ao alvoroço da Via Margutta, se os artistas escolhiam os arredores da Piazza del Popolo e da Piazza di Spagna para viverem e estruturarem seus ateliês, cabe mencionar que o fator mercadológico influenciava tal decisão. Essa era a zona onde se localizavam os estabelecimentos que comercializavam arte[43] e era também procurada pelos turistas da alta burguesia que então visitavam a "cidade eterna". Já no início do século XIX começaram a circular guias e itinerários redigidos para os estrangeiros com a finalidade de conduzi-los na visita aos lugares mais significativos à descoberta das maravilhas de Roma e, entre eles, estavam os ateliês dos artistas. Segundo Francesca di Castro:

> [...] *não era somente a Roma monumental, a Roma das igrejas e dos museus que interessava: os turistas queriam sentir-se 'romanos', penetrar nos usos e costumes da cidade, fazer parte dela, conhecer suas tradições, mas, sobretudo, vivenciar a arte, penetrar na sacralidade do seu ateliê para atingir diretamente o mistério da criação de uma obra de arte.*[44]

1889, p. 755; ivi, a. XX, Roma, 1890, p. 750; ivi, a. XXI, Roma, 1891, p. 817; ivi, a. XXII, Roma, 1892, p. 843; ivi, a. XXIII, Roma, 1893, p. 867.
37 Idem.
38 MONACI, op. cit., a. XXII, Roma, 1892, p. 844.
39 MONACI, op. cit., a. XVII, Roma, 1887. p. 688; ivi, a. XVIII, Roma, 1888, p. 750; ivi, a. XX, Roma 1890, p. 754; ivi, a. XXI, Roma, 1891, p. 820.
40 WINDHOLZ, Angela. Villa Strohl-Fern Accademia di Berlino: aspirazione e chimere del Kaiserreich. In: FEO, op. cit., p. 61-78.
41 Idem.
42 Idem.
43 FRONTALONI, PEDULLÀ, op. cit., p. 315.
44 DI CASTRO, op. cit., p. 51.

Em 1824, com o Elenco di tutti gli pittori, sculttori, architetti, [...], posteriormente com O Mercurio Romano e os Almanaques de Roma e, finalmente, em 1879, com a renovada edição de um famoso guia turístico, o Guida del Nibby,[45], foi possível ao viajante encontrar as mais completas listas com os nomes e as residências de artistas estrangeiros e italianos em Roma. Além disso, os artistas podiam apresentar aos visitantes todo tipo de mercadoria e de serviços, oferecendo soluções para qualquer exigência.[46]

São testemunhos da escolha dos artistas de morar nas proximidades da Piazza del Popolo e da Piazza di Spagna esses numerosos guias turísticos, os quais forneciam ao viajante oitocentista um sugestivo itinerário através dos singulares museus e espaços de venda que eram os ateliês.[47] No ano de 1880, Rodolpho Bernardelli revelou, em uma carta a João Maximiano Mafra, as vantagens mercadológicas de estar no "quartiere degli artisti" da cidade de Roma.

> *Na exposição do Popolo que se faz anualmente, expus duas cabeças em terracota, das quais creio ter-lhe mandado fotografias, têm por título Furba e Gigetto. São dois estudos que os amigos me influíram que expusesse; enfim lá foram e agradaram a todos. Os jornais as citaram como das melhores e alguns escreveram alguma coisinha. O melhor para mim foi vendê-las; agora vejo-me obrigado a assim fazer, preciso vender porque a pensão não me basta e para mais caiporismo.*[48]

A região delimitada neste estudo, que vai dos arredores da Piazza del Popolo até a Via Nazionale, pode, por conseguinte, ser considerada geograficamente como o fulcro da comunidade artística cosmopolita em Roma, lugar de agitada atividade, que beneficiava a circulação de ideias e as trocas culturais em nível internacional, favorecendo, por certo, no século XIX, o surgimento de novas correntes artísticas.

À guisa de considerações finais, cabe ressaltar que as três diferentes gerações de artistas brasileiros mencionadas no estudo – Zeferino nasceu em 1840 e foi professor dos irmãos Bernardelli; os Bernardelli, Brocos e Weingärtner nasceram na década de 1850 e todos foram professores de Rafael Frederico, nascido em meados dos anos de 1860 – optaram por ter seus ateliês em Roma na mesma zona cultural que, a um só tempo, resumia as noções de tradição e de inovação, tendo desse espaço geográfico surgido novas correntes e tendências artísticas. Nesse sentido, o trabalho de mapeamento e os resultados obtidos fornecem uma visão da estruturação do centro geográfico artístico-cultural de Roma e revelam a importância da análise da dinâmica urbana das cidades no fim do Oitocentos, estando os ateliês dos artistas no centro das atenções.

45 NIBBY, Antonio. **Itinerario di Roma e suoi dintorni / di Antonio Nibby:** corretto ed ampliato secondo le ultime scoperte e gli studi piu recenti dal prof. Filippo Porena. Roma: Ermanno Loescher & C., 1879.
46 DI CASTRO, op. cit., p. 51.
47 FOTI, op. cit., p. 35.
48BERNARDELLI, Carta para João Maximiano Mafra, 1880, op. cit.