



**Modelos de Modernidade**

**Models of Modernity**

**Dra. Camila Dazzi**

**Como citar:**

DAZZI, C. Modelos de Modernidade. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p. 145-160, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4197>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4197>

Imagem: Detalhe da foto de Gustave Courbet, c.1860. Foto: Hulton Archive/Getty Images. Fonte: ArtNews, 15 de maio de 2018. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/facebook-censorship-gustave-courbet-1245458>>.

## Modelos de Modernidade

### Models of Modernity

Dra. Camila Dazzi\*

#### Resumo

No século XIX o artista precisava se diferenciar para se destacar. Mas a imagem pessoal que construíam para si, por mais inovadora que fosse, era o resultado de um processo que tinha como referencial artistas já bem sucedidos. Nosso propósito com esse artigo é analisar alguns dos possíveis modelos de modernidade que os artistas brasileiros possuíram no século XIX, e o modo como, pautados nesses modelos, construíram as suas imagens públicas de artistas modernos. Para realizarmos essa análise, lançamos mão da fortuna crítica sobre o tema, de escritos redigidos no século XIX e de (auto)retratos dos artistas contemplados no artigo. Foi possível verificarmos que os artistas, instintivamente, ou conscientemente, entendiam a necessidade de projetar publicamente uma imagem pessoal convincente, para se diferenciarem e garantirem a atenção pública necessária para adquirir uma vantagem competitiva. A (auto)construção da imagem pública do artista era estruturada em função das circunstâncias, do país onde se encontrava, dos modelos e representações em voga, da opinião dos críticos e do mercado de arte.

#### Palavras chave

Imagem do artista; Artista moderno; (Auto)promoção do artista.

#### Abstract

In the 19th century the artist needed to differentiate himself to excel. The personal image they built for themselves, however innovative, was the result of a process that had as a reference artists already successful. Our purpose with this article is to analyze some of the possible models of modernity that Brazilian artists had in the 19th century, and how they built their public images of modern artists based on these models. In order to carry out this analysis, we have used the critical fortune on the subject, documents written in the 19th century and (self)portraits of the artists contemplated in this article. It was possible to see that artists, instinctively or consciously, understood the need to project a compelling personal image to differentiate themselves and secure the public attention needed to gain a competitive advantage. The (self)construction of the public image of the artist was structured according to the circumstances, the country where he was, the models and representations in vogue, the opinion of the critics and the art market.

#### Keywords

Artist public image; Modern artist; Artist's (self)promotion.

*“Ce n’est pas ce que l’artiste fait qui compte, mais ce qu’il est”.*  
Pablo Picasso, *Conversations avec Christian Zervos*, 1935

Trabalhar sobre a imagem de um artista supõe frequentemente, para o historiador da arte, analisar a sua representação pelo ângulo da iconografia, da biografia e da monografia, atando e desatando o emaranhado de informações contraditórias e complementares existentes sobre ele. Não se trata de uma tarefa fácil. A tentativa é aquela, como disse Wolfgang Zucker, em seu *The Artist as a Rebel* (1969: 390), de entender a “face” que o artista apresenta para o mundo, e as “aparências” que o mundo espera dele.

Esse processo de construção da imagem pública de um artista, assim defendemos, pode ser bastante complexo, variando ao longo da sua vida em alguns aspectos, e permanecendo, em outros, imutável. Pode ser um processo inédito, dando origem a uma nova tipologia de artista, como foi o de Courbet (O’Regan, 2012: 48), ou pode ocorrer com base em modelos bem estruturados e reconhecidos, alguns deles verdadeiros estereótipos.

Pensando nos modelos de modernidade que os artistas possuíam no século XIX, nos indagamos quais foram seguidos pelos nossos artistas no processo de construção de suas imagens, bem como quais de nossos artistas serviram, eles próprios, de modelos para gerações mais jovens. No artigo “O Moderno ao Final do Século XIX” (Dazzi, 2012), identificamos Rodolpho Amoêdo, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner, Belmiro de Almeida e os irmãos Bernardelli como os artistas que, em finais do século XIX, eram vistos no Brasil como os possíveis iniciadores de uma moderna escola de arte, “o que ocorria não somente em razão do aspecto inovador das suas obras, mas, igualmente, da própria imagem de artistas modernos que deles se difundiu e que eles sabiam ser coerente adotar” (*Ibidem*: 89).

Nossos estudos prévios conduziram a nossa escolha por Henrique e Rodolpho Bernardelli na tentativa de lançarmos luz sobre a construção de suas imagens públicas. Ambos se formaram na Academia Imperial de Belas Artes nos anos de 1870, ambos completaram seus estudos na Itália e ambos foram professores na Escola Nacional de Belas Artes, atuando na formação de jovens artistas que se tornaram relevantes nas décadas seguintes (Dazzi, 2017).

Nos seus anos de estudo na Itália, Rodolpho e Henrique entraram em contato com vários artistas proeminentes, que se destacaram de modo contundente no meio artístico italiano, tanto pelas pesquisas pictóricas como pela imagem que construíram de si mesmos. Não é absurda a hipótese de que alguns desses artistas foram para os Bernardelli modelos de modernidade. Escolhemos dois deles, pois foram personagens que se destacaram, reunindo ao redor de si uma verdadeira legião de seguidores, e se constituindo como modelos de sucesso para os jovens (e não tão jovens) pintores e escultores que residiam pela Itália. E não somente por isso, cada um à sua maneira, possui imagens públicas que têm muito em comum com as de Henrique e Rodolpho Bernardelli; trata-se de Marià Fortuny i Marsal e Francesco Paolo Michetti.

### Uma face para o mundo no século XIX

Antes do século XIX, como Paul Oskar Kristeller convincentemente coloca em seu texto "The Modern System of the Arts" (1951: 495-524), a arte era compreendida como uma habilidade possível de ser aprendida e ensinada. Nos Oitocentos, entretanto, consolidou-se a ideia de que a personalidade do artista, a sua individualidade, estava acima de ensinamentos acadêmicos. Se antes do século XIX era a obra que importava, a ponto de Castiglione em seu *Il libro del Cortegiano* (1518) colocar a interpretação alegórica das pinturas como uma habilidade necessária àqueles que desejavam fazer parte da elite, o Oitocentos deslocou o seu interesse para o próprio artista, nomeadamente, para os problemas psicológicos, para a originalidade e a criatividade. O jovem Goethe expressou essa mudança bastante drasticamente: "Our concern is only the artist himself. Who cares about the gawking public and whether, when it has finished gawking, it can give an account to itself of why it gawked or why not?"<sup>1</sup> (Eckermann, 2016: 2).

Será o foco no artista, na sua personalidade, que determinará a importância da construção de uma imagem pública instigante. Existe no século XIX uma diversidade de estereótipos de artista: o artista maldito; o artista boêmio; o dândi; o mártir. Abundam imagens na literatura e nas artes plásticas. E, já nos idos da segunda metade do Oitocentos, surge o novo artista, o artista moderno, e uma nova multiplicidade de estereótipos associados à modernidade. Conforme Zucker, Émile Zola foi um dos autores que contribuiu para a construção desses novos modelos de modernidade. Em sua novela *L'œuvre* (1886), apresenta retratos literários de seus amigos, Cézanne e Manet, como os "avant-garde of new and better age, poor, unsuccessful, struggling as yet, but certain of their ultimate victory"<sup>2</sup> (Zucker, 1969: 393).

Alain Bonnet, em *La transfiguration de l'artiste* (2013: 407), coloca que no século XIX o artista se torna uma imagem, "c'est-à-dire à la fois un emblème et un simulacre"<sup>3</sup>. O artista ganha uma dimensão simbólica como até então não fora vista, o que acaba por revestir sua existência cotidiana e a "réalité de son travail sous le voile de la fable"<sup>4</sup> (*Ibidem*). A (auto) construção da imagem do artista era estruturada em função das circunstâncias, do país, dos modelos e representações em voga, da opinião dos críticos e do mercado de arte; e direcionada por questões que buscavam desvendar esse enigma que era o artista: qual era a sua função? Como estimar suas produções? Que ranque deveriam possuir na sociedade? Todas essas questões sobre o artista tornaram-no o sujeito mais representado em romances, novelas, livretos de ópera e obras visuais, pinturas, esculturas e gravuras (*Ibidem*: 408).

O século XIX é o século do culto ao artista, pautado em um processo de autoglorificação, ou, ao contrário, de introspecção. O fenômeno é explicado por Erika Billeter, em *L'autoportrait à l'âge de la photographie* (1985), do seguinte modo:

Libéré de ses patrons, il [l'artiste] occupe une place toujours plus indépendante dans la société mais cette autonomie a également pour effet de l'isoler davantage. L'artiste est placé face à lui-même plus qu'il ne l'a jamais été par le passé. Aussi l'autoportrait est-il souvent pour lui une sorte de refuge, un moyen privilégié de réfléchir aux conditions de sa vie personnelle (Billeter, 1985: 20)<sup>5</sup>.

Essa crescente necessidade de auto-representação é, igualmente, a necessidade de promoção, de corresponder às ansiedades do público, dos críticos de arte e dos clientes. Em seu livro de referência, *The Artist in the Modern World* (1997), Oskar Bätschmann defende a tese de que quando obras de arte começaram a ser exibidas em Londres e Paris, na segunda metade do século XVIII, surgiu um novo tipo de artista – o artista expositor. Trata-se do surgimento do artista moderno, cujas novas conexões com as exposições de arte alterou profundamente a sua visão sobre si mesmo, seus problemas de status social. Para Bätschmann, o mundo do artista sofreu uma profunda transformação a partir do momento em que ele assumiu funções que antes não lhe eram atribuídas, como a de criticar e definir o que era arte, em detrimento das instituições que antes possuíam esse papel: as cortes e a igreja. O artista precisou apreender a afirmar-se diante da concorrência e desenvolver a capacidade de ser o assunto do momento nos círculos certos, de modo a atrair o público e vender suas obras (Bätschmann, 1997).

Essa busca de autopromoção e conquista de um espaço no meio artístico fez com que parte dos artistas, sabiamente, procurasse se afinar com o que os críticos esperavam deles. Para Bonnet (2013), o artista passa a não ser mais considerado um profissional definido por competências específicas, mas um ser singular, à margem das preocupações sociais comuns, dotado de uma psicologia distinta. A singularidade do artista se revelava dentro de um conjunto de lugares comuns que balizavam a sua existência:

la précocité du génie, le poids de la vocation, l'impossibilité ou le refus de mener une vie réglée, l'ascétisme ou la débauche, la mélancolie qui accompagne les doutes, la folie qui guette la poursuite des idéaux, l'incompréhension de la foule, la jalousie des confrères moins bien doués, la tentation du suicide, la mort misérable ou tragique (...) la reconnaissance posthume<sup>6</sup> (*Ibidem*: 10).

É necessário se diferenciar para se destacar. Mas esse processo de diferenciação acaba, grande parte das vezes, sendo construído com base em estereótipos, ou em modelos de sucesso.

Eve-Anne O'Regan, em *Art, advertising and modernism: the transfiguration of the artist in the age of capitalism* (2012: 48), explica esse processo ao citar o emblemático caso de Courbet como um artista que soube “created his career through developing a brand”<sup>7</sup>. Os artistas, instintivamente, ou conscientemente, entendiam a necessidade de projetar publicamente uma imagem pessoal convincente, para se diferenciarem e garantirem a atenção pública necessária para adquirir uma vantagem competitiva.

Essa imagem pessoal, por mais inovadora que fosse, era o resultado, como já dito, de um processo que tinha como referencial artistas já bem-sucedidos. E aquelas menos inovadoras pautavam-se, mesmo, nos estereótipos recorrentes. E, em finais do século XIX, sobretudo em clichês vinculados à percepção do momento do que era o artista moderno. Essa construção foi forjada pelos próprios artistas através de autorretratos, mas também pelos escritores, críticos de arte e colegas artistas, por meio de textos e imagens pictóricas que enalteciam suas características singulares, sua personalidade e a modernidade de suas obras. Personalidade e modernidade andavam de mãos dadas, ainda que essa “personalidade” fosse, em maior ou menor medida, a repetição de um modelo garantido.

O artista é o novo herói, e nesse processo de transfiguração alguns alcançam maior destaque que outros. Alguns artistas se tornaram um parâmetro de imagem a ser cultivada depois de suas mortes, como foram Girodet, o “gênio incomparável” do Romantismo (Lemeux-Fraitot, 2013: 216) e Rodin, “l'exemple paradigmatique d'artiste contraint, pour pouvoir vivre de son art” da virada do século (Kausch, 2013: 179). Outros, ainda em vida, serviram de modelo para os artistas que aspiravam conquistar o mesmo espaço no meio artístico, a mesma fama e o mesmo status.

Muitos desses modelos se tornaram reconhecidos pela sua excentricidade, usada como um distintivo, como coloca Zucker (1969: 395).

Artists in the second half of the nineteenth century presented themselves proudly as eccentrics. (...) Whistler dressed himself in a velvet coat, an open shirt, and a hat with flowing ribbons (...) because he wanted to be known and recognized as a real, non-conforming artist<sup>8</sup>.

Marià Fortuny i de Madrazo (filho do Fortuny Marsal) é outro personagem do meio artístico, que, como Whistler, cultivou, cuidadosamente, uma autoimagem ao mesmo tempo elegante e excêntrica. (Roque, 2011: 117-125). Há incontáveis citações literárias de Marià Fortuny i de Madrazo, em obras de autores como Gabriele d'Annunzio e Henri de Régnier. María del Mar Nicolás registrou vinte referências a Fortuny no livro de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido* (Nicolás, 2001: 110). Mas é a rebeldia o ingrediente básico do artista moderno. “The self-identification of the artist with the rebellion, rebellion against the political system or against the accepted mores and status symbols”<sup>9</sup> tornou-se um distintivo, e, contraditoriamente, um status (Zucker, 1969: 394).

Existe, no século XIX, por parte dos artistas e do público de arte uma percepção compartilhada de que há algo fundamentalmente errado com o modo de vida da classe-média. Laura Cumming, em seu *A face to the world* (2009), nos instiga a,

look at images of artists through the nineteenth century and you will see the changes: no more attempts to ingratiate with the public no more hair-combing or smile for the cameras, this is the century of free expression. (...) Affiliations are declared. Intemperance is advertised (Cumming, 2009: 174).<sup>10</sup>

Possuir uma imagem pública de artista rebelde era sinônimo de personalidade, de modernidade. O artista que a possuía era rapidamente *mis-enscène* (*mise-en-scène*). Tornava-se assunto das críticas de arte, objeto literário e plástico, e fonte de inspiração para outros artistas, ocorrendo uma verdadeira apropriação da sua arte e do seu ser. Em outros termos, a representação de artistas afamados pelo meio artístico e pelo mercado de arte foi um poderoso vetor de alegoria contemporânea. Suas representações ditavam parâmetros a serem seguidos. Os artistas que estavam construindo uma carreira bem-sucedida escolhiam espontaneamente os seus modelos dentre um variado leque de possibilidades, em função dos paralelos que percebiam, ou desejavam que existissem, com eles próprios e sua obra.

### O Diligente e o Salvático

O moderno, enquanto atitude do artista diante da sociedade, pode ser compreendido como uma resposta à reprodução em massa, sistema que passou por uma significativa intensificação ao longo do século XIX. Phillips, em *How capitalism created modernism* (2006: 20), observa que o mundo passou a ser movido pelo desejo de uma maior acumulação de lucros, com o indivíduo perdendo sua unicidade, tornando-se só mais um sujeito na multidão, sem qualquer valor na cena cultural. Ser moderno, nesse contexto, tornou-se sinônimo de uma constante busca de identidade em um mundo marcado pela alienação.

No século XIX se auto-representar e ser representado como o artista que afirmava os princípios da irreprodutibilidade, de unicidade e da individualidade, em contraste com um mundo de bens recém-produzidos em massa, era sinônimo de modernidade. Esses artistas eram vistos como subversivos, uma vez que negavam a era industrial na qual estavam imersos e o entusiasmo que despertavam pode ser lido como um pedido de retorno a uma arte que poderia cumprir com propósitos nobres.

Anti-moderno e moderno, o artista diligente entrava nessa categoria, estando em uma simbiose (des) confortável entre a aceitação do mundo burguês e a negação de reprodução em massa da era industrial. Em seu artigo "In the artist's studio with *illustration*" (2013), Rachel Esner comenta sobre a admiração que o artista diligente provocava na sociedade burguesa, justamente aquela que representava um dos mais significativos mercados de arte para os artistas. O artista "trabalhador" era aquele que, a um só tempo, afirmava a ideia de irreprodutibilidade e possuía atributos com os quais a burguesia poderia se identificar: "he is upright, industrious, and family-oriented; (...) labor was a value in itself – witness their appreciation of the craftsmanship and skill involved in the execution of (a painting)"<sup>11</sup> (ESNER, 2013: 32). A imagem que deveria ser adotada pelo artista "trabalhador" deveria mostrar normalidade, sobriedade. Em outras palavras, essa representação do artista se opunha àquela do artista boêmio, social e sem regras, "a man they [the bourgeoisie] might either disdain or admire, but who is in any case distant from them; a man to marvel at rather than imitate" (Esner, 2013: 32)<sup>12</sup>. Já o artista diligente era um modelo de estabilidade e moderação a ser seguido.

Um modelo de modernidade que marcou toda uma geração de jovens artistas que circularam pela Itália nas décadas finais do Oitocentos foi o pintor espanhol. Marià Fortuny i Marsal [fig. 1], associado em várias críticas e biografias ao modelo de artista diligente. Falecido em Roma, em 1874, Fortuny era um verdadeiro mito entre os artistas italianos, espanhóis, e demais estrangeiros que circulavam, no final do século XIX, pela Itália. A personalidade de Fortuny foi desde o começo de sua carreira encenada. Tornou-se uma fonte de inspiração para os pintores e, mais importante, um objeto literário, uma figura da moda. A apropriação da sua técnica e da sua imagem por outros artistas assegurou-lhe uma gloriosa posteridade.

Na esteira de um pensamento já compartilhado em finais do século XIX, Iosé Benlliure Zacchi, em artigo publicado no periódico *Rassegna contemporanea* (1913), coloca Fortuny como um líder, uma figura de influência no meio artístico italiano: "Molti da lui impararono e cercarono la sua amicizia ed il suo aiuto intellettuale e materiale di cui fu prodigo come un Mecenate"<sup>13</sup> (Zacchi, 1913: 816).

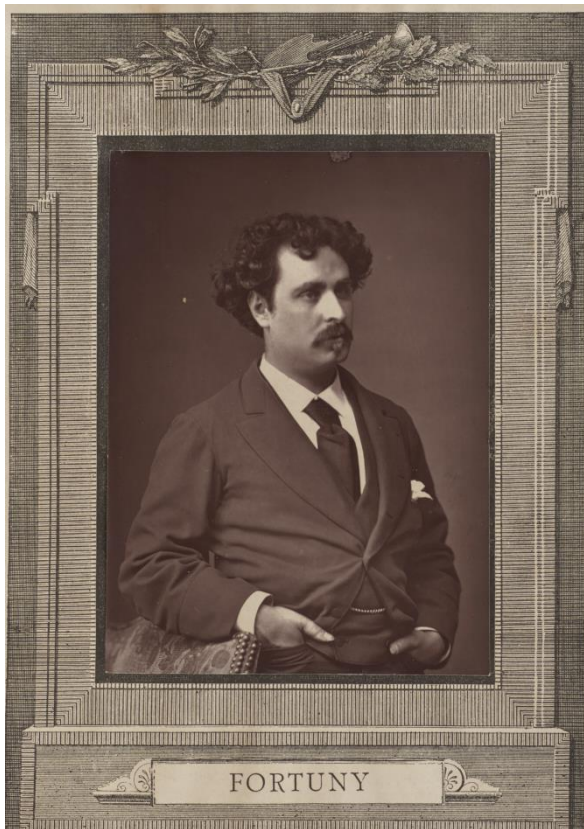


Fig. 1. Imagem de Mariano Fortuny. Fonte: GOUPIL & CIE. Galerie Contemporaine. Littéraire. Artistique. Paris: L. Baschet, 1876.

Fortuny era ao mesmo tempo uma figura de pintor refinado, bem-sucedido, mas totalmente dedicado a seu trabalho, e avesso à boemia. Um conhecido retrato literário do artista foi redigido por Salvador Sanpere y Miquel, em *Mariano Fortuny: álbum: colección escogida de cuadros*, publicado em 1880:

su seriedad, y sobre todo su pasión por el trabajo y el estudio, habían de alejarle, y alejar de su lado los que gustan de la conversación por la conversación, el dulce far niente, los que estiman que el artista debe pudrirse horas enteras en un café, cervecería, maldiciendo de su arte ó murmurando de sus compañeros. – Una tal sociedad era odiosa para Fortuny, y para tales círculos Fortuny era un pedante y un orgulloso. Su sistemático alejamiento era torcidamente interpretado, y se creían ver antipatías allí donde no había otras más que las del carácter. Por esto vivía Fortuny encerrado en un estrecho círculo de amistades y relaciones (Miquel, 1880: 45).<sup>14</sup>

Fica marcada na fala do autor essa imagem do artista que vivia pela e para a sua arte.

Uma das mais marcantes imagens no Brasil de finais Oitocentos do artista diligente, totalmente comprometido com o seu trabalho, é aquela do escultor Rodolpho Bernardelli [fig. 2].





Fig. 2. Rodolpho Bernardelli trabalhando em seu atelier (detalhe). Fonte: Fotografia pertencente ao acervo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.

Rodolpho é um exemplo paradigmático de artista que pôde viver de sua arte, que conseguiu tanto seu espaço no mercado livre, como no sistema acadêmico. Essa imagem de artista moderno diligente, comprometido, foi expressa e enaltecida nas memórias escritas de seus contemporâneos.

É Suely Weisz, em *Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos* (2007), quem traça a personalidade do artista, como era visto, ou representado, em vida,

Figura miúda, rosto avermelhado contornado por uma barbicha bem desenhada, personalidade calma, comedida, homem que nunca levantava a voz, mas que impunha

respeito, severo e ao mesmo tempo dotado de fina ironia, atencioso e íntegro, dono de grande magnetismo pessoal, são algumas das qualidades ressaltadas pelos biógrafos que o conheceram e privaram de seu convívio. Foi amado, respeitado e até mesmo reverenciado por uma grande legião de amigos, homens como Benjamim Constant, (...) Olavo Bilac, Machado de Assis, (...) Pereira Passos [que] frequentavam o atelier com assiduidade ou mantinham ativa correspondência com o artista (Weisz, 2007: s/p).

O próprio Rodolpho assim se definiu, já no início do século XX, em entrevista para a famosa publicação *A inquietação das Abelhas* (1927), de Angyone Costa:

indagamos-lhe dos hábitos: Sóbrio, pautado, methodico. Jámais fiz bohemia, como aliás todos os artistas, antes do apparecimento de um livro que reputo – assassino - Vida de Bohemia, de Murger. Este livro, só, fez mais victimas que um epidemia. Antes delle os artistas nao se inutilizavam. Não havia bohemia. E Bernardelli rematou o seu juizo com um olhar de profunda bondade e tolerancia, para todos os erros humanos... Ainda havia, porém, muito que ver. Bernardelli abre uma porta, e mostra-nos um dos pateos da linda casa (...) diz que foi contra a sua vontade que erigiu essa casa assim vistosa, porquanto sua intenção era apenas construir um barracão habitavel, onde fosse possível montar o seu "atelier" de trabalho (COSTA, 1927: 29).

O repúdio de Rodolpho pela vida boemia, desregrada, descompromissada, é latente.

No que tange à construção de uma imagem pictórica, um dos retratos mais famosos de Fortuny é aquele publicado em Paris, no *Galerie Contemporaine. Littéraire. Artistique* (1876) [fig. 1]. A fotogliptografia mostra Fortuny sem qualquer aparato de sua profissão, a não ser pela moldura, que apresenta uma palheta com pincéis, um signo distintivo dos pintores. Fortuny é apresentado com uma face séria, com as duas mãos nos bolsos, em um ambiente sem luxos cujo único móvel visível é uma cadeira de ferro florido, na qual o pintor apoia o cotovelo. O texto que acompanha a imagem no livro reforça em vários momentos a ideia de um artista totalmente dedicado ao labor artístico, em frases como as que seguem: “Dans ses moments libres, il travaillait...” e “De retour à Rome, il continua à travailler sans relâche”<sup>15</sup> (1876: s/p).

Já Rodolpho Bernardelli se fez fotografar inúmeras vezes em seu ambiente de trabalho, totalmente dedicado ao fazer artístico. Segundo Michael Kausch, em *August Rodin, l'image du tailleur d'images* (2013), a imagem do escultor no século XIX é ainda, em grande parte, ambivalente, dividida, segundo a herança clássica do *paragone*, entre “l'identification du tailleur de pierre à un artisan et l'assimilation romantique du statuaire au génie créateur (...) le second se recommande de l'exemple mythique de Michel-Ange”<sup>16</sup> (2013: 180). As imagens de Rodolpho representam a figuração do escultor em ação, simbolizando a atividade criativa, e visando materializar o fazer artístico, reforçando a sua imagem de artista diligente.

Passemos a outra imagem subversiva de finais do século XIX: o artista salvático. Um tipo com o qual a burguesia não poderia se identificar, mas com quem poderia se maravilhar. Gabriele D'Annunzio, no seu breve texto “Dell'arte di Francesco Paolo Michetti” (1896), com sua habilidade única de tecer imagens mentais, refere-se ao pintor como “salvático”:

Francesco Paolo Michetti, dal grande eremita di Francavilla; il quale fin dai primissimi anni fece suo il motto di Leonardo: Salvatico è quel che si salva. Egli appartiene, in fatti, alla razza dei genii selvaggi, violenti, in discordia con la moltitudine, disdegnosi della vita comune. (...) Essendo vissuto sempre nella campagna (...) nessuno più di lui ha osservato “quel che è...”<sup>17</sup> (D’Annunzio, 1896: 22)

Gênio rebelde e selvagem, que se isola e se opõe ao comum, aquele que imprime em suas obras um caráter próprio, uma percepção única da vida. Adotamos o termo utilizado por D’Annunzio para definir esse tipo de pintor, que sozinho percorre os campos, dotado de uma natureza vigorosa, altivo e insurgente.

Michetti foi um modelo de modernidade para vários artistas de sua geração, tendo construído ao redor de si a aura de pintor destinado à imortalidade. Desde o início da carreira despertou a admiração de críticos, do público e dos jurados das exposições e do mercado de arte. Seus biógrafos, como Francesco Di Tizio, em *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell’arte* (2006), fazem sempre questão de referenciar seu notório “carisma e penetrante personalidade” (2006: 200). Esses fatores, como apontou Bättschmann, eram os ingredientes ideais para o artista de sucesso. Tanto é que, ainda muito jovem, Michetti reuniu ao seu redor um grupo de jovens artistas, escritores e músicos, chamado *Il Cenacolo*, um “experimento di contaminazione creativa”, cuja ideia, audaz e moderna, ainda que utópica, “si vagheggiava il sogno di anular la barriera tra pittura, scultura, musica e poesia” (Miraglia, 1999: 45)<sup>18</sup>.

Ostentando a imagem bem construída de rebelde contra o *status quo* da arte, Michetti conquistava elogios, que, por sua vez, endossavam a construção da “fabula michettiana”, como os feitos pelo crítico de arte Luigi Chirtani, no periódico *Corriere della Sera*, aos quadros do pintor presentes na *Esposizione Nazionale de Milano*, de 1881, “Michetti è quello che ha avuto il maggior successo di curiosità, che a suscitato più rumore, destato più entusiasmi e sollevato critiche più acerbe”<sup>19</sup> (Chirtani 1881: 19-20).

A imagem de Michetti, como não poderia deixar de ser, passava também pelo seu físico, memorizado em retratos e autorretratos pictóricos. Como coloca Anna Maria Damigella, em *Michetti, Dipinti, Pastelli, Disegni* (1999: 27),

Era la parte del viso che colpiva immediatamente: occhi neri, mobilissimi, sempre vigili, talora estatici, o fieri per rapidi e mutevolissimi impulsi; e poi il corpo, piccolo, agile, instancabile. (...) Michetti porterà l’originaria e istintiva felicità vitale a celebrazione dell’attività fisica, prima base del benessere corporeo e della efficienza della mente<sup>20</sup>.

A imagem de um pintor atlético, em contato com a natureza, foi cultivada por Michetti e reforçada pela literatura artística do período.

O rosto impactante e os sinais que evidenciam seu contato direto com a natureza – como um chapéu de palha para proteger do sol –, são perceptíveis em autorretratos de Michetti, como aqueles dos anos finais da década de 1870, conservados na *Galleria Nazionale di Capodimonte*, em Nápoles [fig. 3].



Fig. 3. Francesco Paolo Michetti: *Autoritratto giovanile*; 1878 ca. Acervo da Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Michetti, muito provavelmente, foi um dos modelos de modernidade de Henrique Bernardelli, cuja estadia na Itália, de 1879 até 1888 ininterruptamente, com vários regressos prolongados nos anos consecutivos, coincide com os anos de maior destaque do pintor abruzzese. Tanto o modo como Henrique apresentou a sua imagem, através de desenhos e fotografias, como a forma como os críticos brasileiros descreveram o artista é muito próxima aquela de Michetti.

No trecho que se segue, redigido por Gonzaga Duque, temos duas representações complementares do artista: a fala do crítico e a escultura citada, realizada pelo irmão do pintor, Rodolpho. Ainda que não tenhamos imagens da escultura, podemos perceber, pela descrição de Gonzaga Duque, a reiterada tentativa, por parte de Henrique e dos críticos, de construir uma imagem moderna do artista:

Os seus trabalhos inculcam um temperamento irrequieto, nervoso, sôfrego de impressões, uma dessas organizações athleticas, munidas de espáduas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo hygienico exercício das caminhadas ao ar livre. Em um canto da sala vê-se-lhê o retrato [esculpido por R.B]. Deve ser aquelle o artista. É um forte, o olhar miúdo, porem seguro, o pescoço rigidamente modelado, os lábios carnudos, o bigode atrevido, arrebitado nas pontas, a barba rente ao rosto, o grande chapeo desabado posto à banda, dando-lhe à bela cabeça a tradicional arrogância de um cavalheiro antigo. Ele é a sua obra, cuja expressão é original, cheia de calor e cheia de força (Duque, 2001:104).

Não seria descabido dizer que as linhas acima poderiam ter sido, sem grandes mudanças, direcionadas a Francesco Paolo Michetti. A ideia de uma relação entre a imagem do artista com aquela dos “antigos” é, inclusive, pontuada por D’Annunzio na crítica acima mencionada com as seguintes palavras: “Qui sta’ La sua superiorità, e quella degli antichi”<sup>21</sup> (D’Annunzio, 1896: 22).



Fig. 4. Contracapa do Catálogo dos Quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti, expostos no prédio da Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, em 1886. Rio de Janeiro, Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

O possível autorretrato da contracapa do catálogo de uma exposição realizada por Henrique, em 1886, reforça essa imagem moderna do pintor. O desenho apresenta elementos vinculados à ideia de independência e liberdade artística, como um cavalete de campo, um chapéu de aba e a sua indumentária de ‘operário’ das artes, imagem muito próxima a dos autorretratos de Michetti.

Em 1882 o crítico de arte Primo Levi, após uma estadia no Abruzzo, onde conheceu Michetti, escreveu o livro *Abruzzo Forte e Gentile*, no qual define o pintor com essas palavras: “Ride nel corpo agile e snello di Michetti quella vigoria che è fatta di volontà. (...) Egli percorre così passo passo la sua ragione, e ne aferra nei piuriposti recessi, nelle localitá piu in vista, quella pittoresca e risentita originalitàche va desaparendo”<sup>22</sup> (Levi, 1882: 10).

A construção da imagem dos dois artistas novamente se aproxima. Especialmente as menções ao corpo jovem, ágil ou atlético, perfeito para as longas caminhadas pelo campo, munido de cavalete e caixa de

tintas, que possuem o claro propósito de acentuar o caráter moderno e independente dos artistas. Alfredo Camarate, em seu texto "Ao Visitante" (1886), se detém no físico de Henrique Bernardelli:

Corpo de atleta, espírito feroso e irrequieto, percorre do nascer ao por-do-sol as esplendidas Campinas da Nápoles, vestido de malha, de calções curtos, para que não despedace as urzes de agreste caminho, chapeo de abas largas e sapatos de sola forrada (Camarate, 1886, p. 1-2).

Michetti e Bernardelli não são burgueses, seu contato com a natureza não é impessoal, distanciado, como salváticos que são, esse contato é uma perfeita simbiose. Eles não são homens comuns. E é esse o fascínio que exercem.

A título de considerações finais, podemos dizer que as reflexões que aqui apresentamos se inserem nos estudos sobre a representação dos artistas no século XIX, uma tendência da historiografia da arte que no Brasil ainda está se iniciando. O artigo traz um recorte muito específico, mas poderia ter se detido em inúmeros outros modelos de modernidade que estiveram acessíveis aos artistas brasileiros do século XIX, em um vasto recorte geográfico que abrange os países onde completaram seus estudos, como Itália, França, Alemanha, Espanha. São inúmeras as abordagens possíveis ao pensarmos as representações do artista no século XIX. O processo de construção das imagens públicas de Rodolpho e Henrique Bernardelli é muito mais intrincado do que poderia dar conta o presente artigo. Suas representações variaram ao longo das suas vidas, determinadas por uma série de aspectos, como a opinião dos críticos, a orientação do mercado de arte e suas figuras públicas como professores. O que permaneceu imutável no decorrer de suas longas trajetórias artísticas, no entanto, foi a associação de suas imagens com um fazer artístico original e autêntico, bem como com a ideia de dedicação absoluta à arte (ambos não constituíram família e lecionaram até o fim de suas vidas). Esperamos ter dado uma pequena mostra da complexa tarefa que é analisarmos "a face que o artista apresenta para o mundo, e as aparências que o mundo espera dele" (Zucker, 1969: 390), em nossas ponderações sobre alguns dos modelos de modernidade de Rodolpho e Henrique Bernardelli.

## Referências

BÄTSCHMANN, Oskar. *The artist in the modern world – The conflict between market and self-expression*. Yale: Yale University Press, 1997.

BILLETER, Erika. *L'autoportrait à l'age de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1985.

BONNET, Alain. *La transfiguration de l'artiste. L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Paris: Fage, 2013.

CAMARATE, Alfredo. *Ao visitante. Catálogo dos quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao*

*Facchinetti, expostos na Imprensa Nacional em 1886*.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHIRTANI, Luigi. *Esposizione Nazionale di Belle Arti. Corriere della Sera*. Milano, maggio 1881.

COSTA, Anyone. *A inquietação das abelhas - o que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

- CUMMING, Laura. *A face to the world*. London, HarperCollins Publishers, 2009.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. Dell'arte di Francesco Paolo Michetti [1896]. *Gabriele D'Annunzio: Prose scelte*. Milano: Mandadori, 1906.
- DAMIGELLA, Anna Maria. *Michetti, Dipinti, Pastelli, Disegni*. Napoli: Electa, 1999.
- DAZZI, Camila. Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900). *Oitocentos - Tomo IV: O ateliê do artista*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.
- DAZZI, Camila. O moderno no Brasil ao final do século 19. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 11, 2012.
- DI TIZIO, Francesco. *Francesco Paolo Michetti nella Vita e nell'arte*. Pescara: Ianieri Editore, 2006.
- DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Vera Lins (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*. São Paulo: UNESP, 2016.
- ESNER, Rachel. In the artist's studio with *l'illustration*. *RIHA Journal*, n. 69, 18 March, 2013.
- GOUPIL & CIE. *Galerie Contemporaine. Littéraire. Artistique*. Paris: L. Baschet, 1876.
- KAUSCH, Michael. August Rodin, l'image du tailleur d'images. *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Paris: Fage, 2013.
- KRISTELLER, Paul Oskar. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics. Part I. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, n. 4, Oct., 1951.
- LEMEUX-FRAITOT. Girodet, une figure romanesque. *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Paris: Fage, 2013.
- LEVI, Primo. *Abruzzo forte e gentile*. Roma: Stabilimento tipografico italiano, 1882.
- MILNER, Max. Le peintre fou. Folie de l'art. *Romantisme*, n. 66, 1989.
- MIQUEL, Salvador Sanpere y. *Mariano Fortuny: álbum colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte, reproducidos por los modernos sistemas de foto-litografía y foto-tipia*. Barcelona: Imprenta e Librería Pblo Riera, 1880.
- MIRAGLIA, Marina. *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti*. Napoli: Mondadori Electa, 1999.
- NICOLÁS, María del Mar. *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- O'REGAN, Ava-Anne. *Art, advertising and modernism: the transfiguration of the artist in the age of capitalism*. University of Western Australia, 2012.
- ROQUE, Maria-Àngels. Mariano Fortuny Madrazo: the luminous and cosmopolitan mediterranean. *Quaderns de la mediterrània*, European Institute of the Mediterranean, n. 15, 2011.
- WEISZ, Suely de Godoy. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos, 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.
- ZACCHI, Iosé Benlliure. *Rassegna contemporanea*, anno VI, serie II, 10 gennaio 1913.
- ZUCKER, Wolfgang M. The artist as a rebel. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 27, n. 4, summer, 1969.

## Notas

\* É Doutora em História da Arte pela EBA/UFRJ e possui Estágio Pós-doutoral, com bolsa da CAPES, na Università di Napoli Federico II. Professora adjunta do CEFET/RJ. E-mail: [camiladazzi@gmail.com](mailto:camiladazzi@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3246-354X>.

- 1 Livre tradução: “Nossa preocupação é apenas o próprio artista. Quem se importa com o público estupefato e se, quando terminar de olhar embasbacado, pode dar uma explicação de por que ele ficou boquiaberto ou por que não?”.
- 2 Livre tradução: “*avant-garde* de novos e melhores tempos, pobres, malsucedidos, lutando, ainda, mas certos de sua vitória final”.
- 3 Livre tradução: “isto é, tanto um emblema como um simulacro”.
- 4 Livre tradução: “isto é, tanto um emblema como um simulacro”, “realidade do seu trabalho sob o véu da fábula”.
- 5 Livre tradução: “Liberto de seus patrões, ele [o artista] ocupa um lugar cada vez mais independente na sociedade, mas essa autonomia também tem o efeito de isolá-lo mais. O artista é colocado diante de si mais do que jamais foi no passado. Assim, o autorretrato é muitas vezes para ele uma espécie de refúgio, uma maneira privilegiada de refletir sobre as condições de sua vida pessoal”.
- 6 Livre tradução: “a precocidade do gênio, a sua vocação, a impossibilidade ou a recusa de ter uma vida regrada, o ascetismo ou a devassidão, a melancolia que acompanha as dúvidas, a loucura que espreita a busca por ideias, a incompreensão das multidões, a inveja dos companheiros menos bem sucedidos, a tentação do suicídio, a morte miserável ou trágica, o reconhecimento póstumo”.
- 7 Livre tradução: “criou sua carreira através do desenvolvimento de uma marca”.
- 8 Livre tradução: “Artistas na segunda metade do século XIX se apresentavam orgulhosamente como excêntricos [...] Whistler se vestiam com um casaco de veludo, uma camisa aberta e um chapéu com fitas [...] fluidas porque ele queria ser conhecido e reconhecido como um verdadeiro artista inconformado”.
- 9 Livre tradução: “A auto-identificação do artista com a rebelião, rebelião contra o sistema político ou contra os costumes e símbolos de status aceitos”.
- 10 Livre tradução: “olhe para imagens de artistas através do século XIX e você verá as mudanças: não mais tentativas de agradar ao público sem pentear mais ou sorrir para as câmeras, este é o século da liberdade de expressão [...] Afiliações são declaradas. A intemperança é anunciada”.
- 11 Livre tradução: “ele é justo, trabalhador e orientado para a família (...) o trabalho era um valor em si mesmo – testemunho de sua apreciação do fazer manual e da habilidade envolvidas na execução (de uma pintura)”
- 12 Livre tradução: “um homem que eles [a burguesia] possam desdenhar ou admirar, mas que, de qualquer maneira, está distante deles; um homem para maravilhar-se ao invés de imitar”.
- 13 Livre tradução: “Muitos aprenderam com ele e buscaram sua amizade e sua ajuda intelectual e material da qual ele era pródigo como um Mecenas”.
- 14 Livre tradução: “sua seriedade, e acima de tudo sua paixão pelo trabalho e pelo estudo, o levou a afastar-se daqueles que gostam de jogar conversa fora, do *dolce far niente*, aqueles que acreditam que o artista deve apodrecer por horas a fio um café, cervejaria, amaldiçoando sua arte ou resmungando sobre seus companheiros. Tal sociedade era odiosa para Fortuny e, para tais círculos, Fortuny era um pedante e orgulhoso. Sua partida sistemática foi interpretada de maneira enviesada, e viam antipatias onde não havia nada além de caráter. É por isso que Fortuny vivia em um círculo estreito de amizades e relacionamentos”.
- 15 Livre tradução: “Em seu tempo livre, ele trabalhou...” e “De volta a Roma, ele continuou a trabalhar incansavelmente”.
- 16 Livre tradução: “a identificação do entalhador de pedra a um artesão e a assimilação romântica do escultor ao gênio criador [...] a segunda com base no exemplo mítico de Michelangelo”.
- 17 Livre tradução: Francesco Paolo Michetti, o grande eremita de Francavilla; desde os primeiros anos fez do lema de Leonardo seu: Salvático é aquele que se salva. Ele pertence, de fato, à raça de gênios selvagens, violentos, em desacordo com a multidão, desdenhoso da vida comum [...] Tendo vivido sempre no campo [...] ninguém mais do que ele observou o que ele é...”.
- 18 Livre tradução: “o sonho do anular e as barreiras entre pintura, escultura, música e poesia”.
- 19 Livre tradução: “Michetti é quem teve o maior sucesso, o que causou mais barulho, despertou mais entusiasmo e levantou mais críticas pertinentes”.
- 20 Livre tradução: “Era a parte do rosto que imediatamente chamava atenção: olhos negros, sempre alertas, às vezes em êxtase ou orgulhosos, sempre mutáveis; e depois o corpo, pequeno, ágil, incansável”.
- 21 Livre tradução: “Aqui está a sua superioridade, é aquela dos antigos”.
- 22 Livre tradução: “Ri no corpo ágil e magro de Michetti aquele vigor que é feito de vontade [...] Ele assim segue sua razão passo a passo e ajusta sua originalidade pitoresca e ressentida nos lugares mais distantes, nas localidades mais proeminentes”.

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