UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

GUSTAVO BROCANELLO REGINA

“A MÁSCARA E O ESPELHO”:
Representações de masculinidades nos autorretratos acadêmicos brasileiros

(versão corrigida)

V.1

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

“A MÁSCARA E O ESPELHO”:
Representações de masculinidades nos autorretratos acadêmicos brasileiros

GUSTAVO BROCANELLO REGINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estudos Brasileiros.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

V.1
(versão corrigida)

São Paulo
2018

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

R335

Regina, Gustavo Brocanello

A máscara e o espelho : representações de masculinidades nos autorretratos acadêmicos brasileiros / Gustavo Brocanello Regina ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora -- São Paulo, 2018.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: The mask and the mirror : representations of masculinities in Brazilian academic self-portraits.

Descritores: 1. Arte brasileira 2. Autorretrato 3. Pintura 4. Arte acadêmica 5. Masculinidade 6. Imaginário I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Título.

IEB/SBD57/2018

CDD 22.ed. 757.3

Para Tiago, *in memoriam*, que foi um grande homem.

Para Dante, que será um grande homem.

AGRADECIMENTOS

Não há como receber uma formação em arte, mínima que seja, sem passar pelos quadros do Renascimento. Lembro-me claramente quando, ainda pequeno, aprendi que alguns daqueles quadros não eram obra de um único indivíduo. Eram estudos coletivos realizados nos ateliês, dirigidos por um professor, nos quais cada aluno tinha uma participação.

Carreguei comigo esta imagem de trabalho em equipe e, ao longo dos anos, surpreendia-me a perceber o quanto ela se aplicava a quase todos os aspectos da vida. Fosse na esfera familiar, nos relacionamentos diversos, no trabalho ou na criação, a atividade em conjunto rendia frutos muito melhores. Todas as vezes em que decidi me afastar do trabalho em equipe por alguma espécie de pretensão mais individual, a qualidade do trabalho sofreu. Ainda sinto que a melhor proposta é sempre a cooperação mútua. Isto não é anular-se, mas fortalecer-se e aprender com o outro. Pode ser mais laborioso em determinados momentos, pois implica em ceder, saber ouvir, saber se impor, compreender... Todavia, lidar com a grande diversidade de carismas deixa de ser um fator de estresse ao notarmos que esta alternativa não apenas é uma das mais produtivas como pode ser bastante prazerosa.

De forma análoga, considero o conhecimento uma construção coletiva, especialmente em uma pesquisa interdisciplinar como propõe este programa de pós-graduação. Como disse o poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), “pois o homem deve herdar do homem, e porque seus trabalhos e seus resultados são coletivos”. Apesar de um *stricto sensu* exigir momentos de isolamento para a leitura e redação, o trabalho em equipe reflete-se nos grupos de estudos, nas ideias que os amigos e colegas inspiram, em conversas que iluminam e críticas que nos apontam nossas fraquezas ou apenas outros pontos de vista. Os autores de uma pesquisa são, portanto, muitos; cada um contribuindo de alguma forma para a estrutura do pensamento. Sob esta perspectiva, sou incapaz de me considerar o autor deste trabalho. Considero-me um organizador de pensamentos mais nobres que os meus, os quais guiei ao sabor de minhas dúvidas. É com um sentimento de profunda gratidão que agradeço os inúmeros pesquisadores e pensadores de todas as épocas. São estes criadores de teorias e conceitos que vieram antes de nós os responsáveis por abrir o caminho para o conhecimento.

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio da secretaria da pós-graduação do IEB, especialmente de Cristina e Daniele. Um trabalho importantíssimo que nos dá a segurança para ir adiante.

Oferto meu agradecimento às professoras Cláudia Fazzolari, Neide Marcondes e Joana de Fátima Rodrigues, pelo primeiro contato na universidade, pela recepção e sugestões de pesquisa.

Agradeço também aos colegas e companheiros Adami Campos, Bárbara Carneiro, Bel Gradim, Conrado Vivacqua, Eduardo Sato, Fernando Oliveira, Gabriela Pessoa, Guilherme Botelho, Henrique Balbi, Luciana Diogo, Luísa Girardi, Manuela Nogueira, Mariana Sacon Frederico, Morgana Souza Viana e Samuel Mendes Vieira. Agradeço também aos queridos amigos Carlos Lima Júnior, Marina Mazze Cerchiaro e Verinha Araújo, suas contribuições, amizade e apoio foram fundamentais. Aos professores Camilo Braz e Richard Miskolci, pela amizade e conversas.

Agradeço os professores Paulo Teixeira Iumatti e Paula, por toda a orientação na metodologia do trabalho; ao professor Eduardo Dimitrov pelas contribuições que trouxe nas aulas de arte e poder e nos grupos de estudo. Agradeço o professor Antonio Dimas, cuja convivência foi breve, mas muito prazerosa.

Obrigado aos professores Márcio Bressiani Zamboni e Renata Guedes Mourão Macedo, que ministraram sempre animados o curso “Introdução aos Estudos de Gênero” na unidade Maria Antônia.

Agradeço aos professores suplentes da banca, pela disponibilidade de tempo e experiência.

Tive o grande privilégio de ter a professora Fernanda Pitta como convidada na aula de metodologia, quando leu e comentou a primeira versão deste projeto. Seus apontamentos claros e precisos moldaram bastante este trabalho, sem mencionar sua pesquisa, que me guiou e esclareceu. Tenho mais uma vez o privilégio de tê-la lendo meu trabalho, agora na versão final, com a certeza de receber contribuições ainda mais empolgantes. Por tudo isto, sou muito agradecido.

Um agradecimento muito especial aos professores Júlio Simões e Marcos Moraes.

O professor Júlio mostrou-se prestativo não apenas nas aulas na FFLCH, mas também na banca de qualificação. Com ele, fui capaz de compreender teorias complexas que antes pareciam herméticas. São poucos os professores capazes de passar de forma sintética e brilhante

conhecimentos que nos parecem inacessíveis. E são ainda mais raros os que, com uma forma educada e tranquila, conseguem semear ideias em nossos estudos. Muito obrigado!

Não há como agradecer o suficiente o professor Marcos Moraes. Ele esteve presente desde minha recepção no IEB até minha qualificação. Seus apontamentos, além de inspiradores, eram muito bem colocados e sempre em forma de sugestão amiga. Além de toda a competência profissional, surpreendeu-me sempre pela conduta extremamente gentil, pela disponibilidade e pela generosidade com que partilhava conhecimentos. Aprendi com ele, além da formação de aluno, uma conduta de trabalho leve e baseada no respeito, que me marcaram profundamente. Obrigado!

Também me faltam as palavras para agradecer a professora Ana Paula Cavalcanti Simioni. Quando a procurei e comecei a assistir às suas aulas, ainda como aluno ouvinte, eu procurava por uma especialista no assunto. Acabei encontrando muito mais: uma professora no verdadeiro sentido da palavra. Uma profissional de impecável conduta ética e de conhecimento impressionante. Sua erudição não intimida, estimula. Extrai o que há de melhor em nós enquanto preserva nossa própria visão, sem impor-se. Generosidade, respeito, compreensão, bom humor, são algumas das virtudes dela que transpareceram ao longo deste trabalho. Só há boas memórias e uma gratidão imensa por uma professora completa e humana.

Obrigado aos meus amigos *geeks* do rugby, André Luiz Alves, Caio Meneses, Alexandre Cardoso, Bruno Koyama, Douglas Alves, Thiago Bini, James Figueiredo e Sergio Cruz. Também aos queridos Ariana Nascimento, Tadeu Rodrigues, Regina Nicolosi, Fernanda Leite, Carlos Godoy, Renata Calixto de Toledo, Wilmar Gomes, Malena Segura Contrera, Jorge Miklos e Agnes Arruda. Grato pela amizade de Mirella Torres, Alina Bertollotti e Darlan Malagutti. Aos meus recentes e importantes amigos e amigas da Liga Solidária, do GEB e da Brasilândia, obrigado!

Agradeço aos meus amigos Taguy Vandenabeele, William O. Tyler, Joe Ruhnke, John Dean e Christine Polydoris Webster que, mesmo distantes, fazem-se sempre presentes. Um obrigado mais que especial aos melhores amigos Allan Neuwirth e Sean Platter, que acompanharam toda minha trajetória.

Agradeço meus amigos, Luís Vitiritti e Flavia Bohone, por todos os anos juntos. E a Nina, minha filha de coração, sempre renovando minhas energias. Não é possível esquecer-se das

grandes amigas de coração, Zair Prates, Fabi Holtz, Morgana Campos, Marcia Eugenia Cerdeira e Pati Pavanelli.

Obrigado a meus tios que sempre me estimularam e me apoiaram, Antonio, Caio, Mirian, Ligia, Plínio e Marisa, e obrigado a meus primos, Fernanda, Marcelo, Bruno e Isabela; Tatiana e Sérgio; Juliana, Adrian; Malu, Diga, Ana Paula, Luciano, Rodrigo, Gabi, Victor e Cinthia.

Obrigado à família estendida que a vida me ofereceu, a Isabella, minha “co-sogra”, por todas as conversas e ideias generosas, e ao meu irmão Jair. Obrigado aos meus pais, José Benedito e Ana Cecília, pelo exemplo e pelo amor incondicional em todos os momentos. Obrigado à minha irmã e melhor amiga, Ana Carolina, por estar em minha vida, pelas instruções, companheirismo, amizade, todo o convívio que me fez uma pessoa melhor e pelo Dante, o maior presente que você já me deu.

Por fim, obrigado a todos os artistas contemplados neste trabalho e pelo precioso legado cultural que deixaram para o futuro.

“A vida só pode ser entendida olhando para trás, mas ela deve ser vivida indo para frente”.

Søren Kierkegaard

“Se você quer entender o hoje, você tem que pesquisar o ontem”.

Pearl S. Buck

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo compreender as representações das masculinidades realizadas nas pinturas acadêmicas brasileiras entre os séculos XIX e XX. Buscou-se analisar a vida e obra do crítico de arte e escritor carioca Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) para entender o cenário artístico brasileiro no qual as pinturas foram concebidas e como elas foram mediadas para o público. Também pretendeu-se examinar os autorretratos masculinos ao longo da história de modo a determinar uma base semântica comum nas representações e trazer a luz a dinâmica entre a percepção de si mesmo, a construção da imagem do homem com as vivências possíveis do gênero masculino. Neste sentido, a partir dos dados coletados, a pesquisa parte para o comentário dos autorretratos de pintores brasileiros, tais como Almeida Júnior (1876-1882) e Pedro Américo (1843-1905), em um esforço de investigar o quanto as pinturas selecionadas para este estudo estavam inseridas em um debate maior que buscava definir a identidade masculina.

Palavras-chave: arte brasileira; imaginário; masculinidade; autorretrato; arte acadêmica; pintura

ABSTRACT

This dissertation intends to comprehend the representations of masculinities executed in Brazilian academic paintings between the 19th and 20th centuries. We sought to analyze the life and work of the art critic and writer Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), native do Rio de Janeiro, in order to understand the Brazilian artistic scenario in which these paintings were conceived and how they were presented to the public. We also intended to examine the male self-portraits throughout history so that the research could determine a common semantic source in these representations and bring into light the dynamics between the perception of oneself, the construction of the image of man with the possible experiences of the male gender. In this sense, based on collected data, the research comments the self-portraits of Brazilian painters, such as Almeida Júnior (1876-1882) and Pedro Américo (1843-1905), in an attempt to investigate how much the paintings selected for this study were part of a bigger debate that sought to define masculine identity.

Keywords: Brazilian art; imaginary; masculinity; self-portrait; academic art; painting.

LISTA DE IMAGENS

INTRODUÇÃO

Imagem	Nome	Página
01	“Retrato de família” (1819), por Eliseu Visconti	9
02	“Autorretrato” (1921), por Raimundo Cela	9
03	“Autorretrato” (1878), por Almeida Júnior	10
04	“Retrato de Prisciliano Silva” (1907), por Antônio Olavo Batista	10
05	“Autorretrato” (1921), por Rodolpho Amoedo	10
06	“Autorretrato” (1919), por Artur Timóteo da Costa	10

CAPÍTULO 1

Imagem	Nome	Página
07	“Retrato de Gonzaga Duque” (1888), por Rodolpho Amoedo	25
08	“Retrato de Gonzaga Duque” (1908-1910), por Eliseu Visconti	25
09	“Arrufos” (1887), por Belmiro de Almeida	56
10	Gonzaga Duque fotografado pela Revista Fon Fon	61
11	Gonzaga Duque, à frente da estátua e atrás da mesa, fotografado pela Revista Fon Fon	61
12	Gonzaga Duque fotografado pela Revista Fon Fon	61
13	Gonzaga Duque, à esquerda fotografado pela Revista Fon Fon	61
14	Edição da revista Fon Fon anunciando o falecimento de Gonzaga Duque	65
15	Belmiro de Almeida fotografado pela revista Ilustração Brasileira	65
16	“At the Beer Garden” (1883), por Adolph Friedrich Erdmann	70
17	“Pintor Alessandro Altamura e Othmar Brioschi Pagano no Hotel Capri” (sem data), por Franz Skarbina	70
18	“Henry Sandwith Drinker” (1901), por Cecilia Beaux	71
19	“William Walton” (1886), por James Carroll Beckwith	71
20	“Alfred, filho de Asher Wertheimer” (1901?), por John Singer Sargent	71
21	“Sir Philip Sassoon” (1923), por John Singer Sargent	71
22	“James Abbott McNeill Whistler” (1885), por William Merritt Chase	72
23	“Retrato de Gustav Pongratz” (1893), por Vlaho Bukovac	72
24	“Retrato de Miquel Utrillo” (1890-1891), por Santiago Rusiñol	72
25	“L’homme au balcon, boulevard Haussman” (1880), por Gustave Caillebotte	72
26	“Autorretrato no estúdio” (1900), por Henri Bouvet	73
27	“Retrato de Marcel Proust” (1892), por Jacques Émile Blanche	73
28	“Alan Gordon MacWhirter” (1903), por Charles Sims	73
29	“Francis Cooper, Diretor da Dundee College of Art” (1929), por John Macdonald Aiken	73
30	“Conde Robert de Montesquiou” (1897), por Giovanni Boldini	74
31	“Retrato do ator e dramaturgo Grigory Grigorievich Ghe” (1895), por Ilya Repin	74
32	“Retrato de K. A. Gorchakov” (1890-1910), por Nikolay Petrovich	74

	Bogdanov-Belsky	
33	“Nikolay Felixovich Yusupov” (1911), por Nikolay Petrovich Bogdanov-Belsky	74
34	“Retrato do pintor Sergei Korovin” (1892), por Vladimir Yegorovich Makovsky	75
35	“Autorretrato” (1913), por Vsevolod	75

CAPÍTULO 2

Imagem	Nome	Página
36	“Tergiversação artística” (“ <i>Artisticquibble</i> ”) (1958), por Albrecht Schnider	81
37	“Pintor trabalhando, reflexo” (1993), por Lucian Freud	84
38	“Autorretrato nu” (1503-05), por Albrecht Dürer	86
39	“Madame X (Madame Pierre Gautreau)” (1883-4), por John Singer Sargent	91
40	“Dr. Pozzi em casa” (1881), por John Singer Sargent	91
41	“Retrato de Carolus-Durand” (1879), por John Singer Sargent	95
42	Comparação da fotografia de Carolus-Duran com o quadro pintado por seu aluno	97
43	Fotografia de John Singer Sargent, a data suposta é de 1906	98
44	“Autorretrato” (1906), John Singer Sargent	98
45	“Autorretrato” (1450), por Jean Fouquet	106
46	“A adoração dos magos” (1475), por Sandro Botticelli	106
47	“Autorretrato com 26 anos” (1498), por Albrecht Dürer	106
48	“Autorretrato” (1500), por Albrecht Dürer	106
49	“Autorretrato como Davi” (1505-10), por Giorgione	107
50	“Autorretrato” (1506), por Rafael Sanzio	107
51	“Autorretrato com um amigo, retrato duplo” (1518-20), por Rafael Sanzio	107
52	“Autorretrato” (1515-20), por Jan Gossaert Mabuse	107
53	“Autorretrato em um espelho convexo” (1524), por Parmigianino	108
54	“Julgamento Final” (1536-41), por Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni	108
55	“Autorretrato” (1558-63), por Paolo Veronese	108
56	“Autorretrato” (1546-47), por Ticiano	108
57	“Autorretrato” (1565), por Pieter Brueghel, O Velho	109
58	“Autorretrato como diretor da Accademia della Val di Blenio” (1568), por Giovanni Paoplo Lomazzo	109
59	“Autorretrato como Baco” (1594), por Caravaggio	109
60	“Davi com a cabeça de Golias” (1606-07), por Caravaggio	109
61	“Autorretrato com outras figuras masculinas” (1585), por Annibale Carracci	110
62	“Autorretrato no cavalete no local de trabalho” (1605), por Annibale Carracci	110
63	“Autorretrato” (1606-7), por Adam Elsheimer	110
64	“Autorretrato com um girassol” (1633), por Antoon Van Dyck	100

65	“Autorretrato” (1638), por Peter Paul Rubens	111
66	“Autorretrato” (1649), por Nicolas Poussin	111
67	“Autorretrato” (1640), por Diego Velázquez	111
68	“Las meninas” (1656), por Diego Velázquez	111
69	“A arte da pintura” (1665-68), por Johannes Vermeer	112
70	“Autorretrato com miniatura da princesa Maria” (1667), por Bartholomeus van der Helst	112
71	“Autorretrato” (1668), por Gerard ter Borch	112
72	“Autorretrato” (1670), por Jan Steen	112
73	“Autorretrato”, por William Hilton	113
74	“Autorretrato” (1747-49), por Joshua Reynolds	113
75	“Autorretrato como Davi com cabeça de Golias” (1756), por Johan Zoffany	113
76	“Autorretrato como um touro” (1768-9), por Thomas Patch	113
77	“Autorretrato” (1767), por James	114
78	“Autorretrato” (1773-74), por Pompeo Batoni	114
79	“Autorretrato” (1783), por Francisco de Goya	114
80	“Autorretrato” (1799), por Joseph Mallord William	114
81	“Autorretrato” (1780-84), por John Singleton Copley	115
82	“Autorretrato” (1785-87), por John Raphael Smith	115
83	“Autorretrato” (1787-88), por Thomas Lawrence, Sir	115
84	“Nós três” (1805), por Philipp Otto Runge	116
85	“Autorretrato” por Federico de Madrazo	116
86	“Autorretrato” por Jules Bastien-Lepage	116
87	“Autorretrato” por Alfred Sisley	116
88	“Autorretrato”, por Julius LeBlanc Stewart	117
89	“Autorretrato com gato”, por Louis Valtat	117
90	“Autorretrato” (1895), por Vilhelm Hammershøi	117
91	“Autorretrato”, por Max Kurzweil	117
92	“Autorretrato com 24 anos” (1804), por Jean-Auguste Dominique Ingres	118
93	“Autorretrato” (1806) por Alexandre-Denis-Abel de Pujol	118
94	“Autorretrato” (1806), por John Constable	118
95	“Autorretrato” (1818), por Hugh William Williams	118
96	“Autorretrato” (1819), Carl Joseph Begas (alemão, 1794-1854)	119
97	“Autorretrato” (1820), Carl Joseph Begas (alemão, 1794-1854)	119
98	“Autorretrato” (1820), por Thomas Phillips	119
99	“Autorretrato” (1820), por Théodore Géricault	119
100	“Autorretrato” (1828), por Ferdinand Georg Waldmüller	120
101	“Autorretrato” (1832), por Thomas Sidney Cooper	120
102	“Autorretrato” (1837), por Eugène Delacroix	120
103	“Autorretrato com o irmão Herman” (1840), por Franz Xaver Winterhalter	120
104	“Autorretrato” (1844), por William Daniels	121
105	“Autorretrato” (1847), por David Roberts	121
106	“Autorretrato” (1847), por David Roberts	121
107	“Autorretrato”(1847), por Dante Gabriel Rossetti	121

108	“Autorretrato” (1852) por Alexandre Cabanel	122
109	“O homem desesperado, autorretrato” (1843-45), por Gustave Courbet	122
110	“O encontro, <i>bonjour monsieur Courbet</i> ” (1854), por Gustave Courbet	122
111	“Autorretrato com 16 anos com cavalete” (1844), por Rudolf Koller	122
112	“Autorretrato com 57 anos” (1848), por Francesco Hayez	123
113	“Autorretrato” (1848), por Karl Pavlovich Bryullov	123
114	“Autorretrato” (1850), por Marc Gabriel Charles Gleyre	123
115	“Autorretrato” (1851), por Vasily Perov	123
116	“Autorretrato” (1855), por Léon Joseph Florentin Bonnat	124
117	“Autorretrato” (1855-56), por Edgar Degas	124
118	“Autorretrato” (1856), por Fyodor Andreyevich Bronnikov	124
119	“Autorretrato” (1856), por Konstantin Makovsky	124
120	“Autorretrato” (1856), por Henri Fantin-Latour	125
121	“Retrato de Whistler com chapéu” (1858), por James Abbott McNeill Whistler	125
122	“Composição em cinza: retrato do pintor” (1872), por James Abbott McNeill Whistler	125
123	“Autorretrato”, por Eugene Laermans	125
124	“Autorretrato quando jovem” (1865), por Giovanni Boldini	126
125	“Autorretrato” (1892), por Giovanni Boldini	126
126	“Autorretrato” (1867), por William Holman Hunt	126
127	“Autorretrato” (1870) por José Jiménez Aranda	126
128	“Autorretrato com a morte tocando violino” (1872), por Arnold Böcklin	127
129	“Autorretrato piscando o olho” (1872), por Wilhelm Trübner	127
130	“Autorretrato com chapéu” (1902), por Wilhelm Trübner	127
131	“Autorretrato com paleta” (1878-79), por Édouard Manet	127
132	“Autorretrato” (1879), por William-Adolphe Bouguereau	128
133	“Autorretrato” (1879), por Vasily Ivanovich Surikov	128
134	“Autorretrato” (1880), por Frederic Leighton	128
135	“Autorretrato” (1880), por Valentin Serov	128
136	“Autorretrato” (1881), por John Everett Millais	129
137	“Autorretrato” (1882), por John Tenniel	129
138	“Autorretrato” (1882), por George Reid	129
139	“Autorretrato” (1882), por Modesto Brocos	129
140	“Autorretrato na frente do espelho” (1882-83), por Henri de Toulouse-Lautrec	130
141	“Autorretrato” (1883), por William Merritt Chase	130
142	“Autorretrato” (1883), por Hans Makart	130
143	“Autorretrato” (1886), por Jean-Léon Gérôme	130
144	“Autorretrato com boina” (1886), por Claude Monet	131
145	“Autorretrato” (1886), por Carl Bloch	131
146	“Autorretrato” (1887), por Ilya Repin	131
147	“Autorretrato” (1887), por Emilio Jacinto Mauri	131
148	“Autorretrato com retrato de Paul Gauguin” (1888), por Émile Henri Bernard	132
149	“Autorretrato” (1889), por Vincent Van Gogh	132

150	“Autorretrato com a orelha cortada” (1889), por Vincent Van Gogh	132
151	“Autorretrato no estúdio” (1889), por Émile Schuffenecker	132
152	“Autorretrato” (1889), por Jean-Louis-Ernest Meissonier	133
153	“Autorretrato” (1890), por Thomas Cooper Gotch	133
154	“Autorretrato” (1892), por Gustave Caillebotte	133
155	“Autorretrato” (1892), por Jean-Joseph Benjamin-Constant	133
156	“Autorretrato com paleta” (1892), por Jacek Malczewski	134
157	“Autorretrato” (1892), por Jan Matejko	134
158	“Autorretrato” (1893), por Léon Samoilovitch Bakst	134
159	“Autorretrato” (1893), por Jules Cyrille Cavé	134
160	“Autorretrato” (1893), por Émile Friant	135
161	“Autorretrato” (1894), por José María Velasco Gómez	135
162	“Autorretrato” (1895), por Nikolai Yaroshenko	135
163	“Autorretrato” (1897), por Peder Severin Krøyer	135
164	“Autorretrato” (1898), por James Carroll Beckwith	136
165	“Autorretrato”, por Fernand Edmond Jean Marie Khnopff	137
166	“Autorretrato”, por Floris Arntzenius	137
167	“Autorretrato sem colarinho” (1900), por Lovis Corinth	137
168	“Autorretrato com sua esposa” (1903), por Lovis Corinth	137
169	“Autorretrato” (1900), por Stephen Seymour Thomas	138
170	“Autorretrato” (1900), por Konstantin Andreyevich	138
171	“Autorretrato” (1900), por Janis Rozentāls	138
172	“Autorretrato” (1900), por Eduard Veith	138
173	“Autorretrato com máscaras” (1900), por Wojciech Weiss	139
174	“Autorretrato” (1900), por Edward Henry Potthast	139
175	“Autorretrato” (1902), por Thomas Eakins	139
176	“Autorretrato com esposa e filhas” (1903), por Franz von Lenbach	139
177	“Autorretrato no inferno” (1903), por Edward Munch	140
178	“Autorretrato no ateliê” (1905), por Franz von Stuck	140
179	“Autorretrato” (1905), por Vladimir Yegorovich Makovsky	140
180	“Auto-reconhecimento” (1906), por Carl Larsson	140
181	“Autorretrato (na caça)” (1905), por Boris Mikhaylovich Kustodiev	141
182	“Autorretrato na frente de Troitse-Sergiyeva Lavra” (1912), por Boris Mikhaylovich Kustodiev	141
183	“A película amarela” (1907), por František Kupka	141
184	“Autorretrato” (1908), por Giuseppe Frascchetti	141
185	“Autorretrato” (1908), por Albert Weisgerber	142
186	“Autorretrato em Attersee” (1911), por Albert Weisgerber	142
187	“Autorretrato” (1908), por Albrecht Samuel Anker	142
188	“Autorretrato” (1908), por Glynn Warren Philpot	142
189	“Autorretrato” (1908), por Lucien J. Simon	143
190	“Autorretrato” (1909), por Joaquin Sorolla	143
191	“Autorretrato” (1911), por Pavel Filonov	143
192	“Autorretrato” (1911), por Philip Alexius de László	143
193	“Autorretrato masturbando-se” (1911), por Egon Schiele	144
194	“Autorretrato” (1913), por Oskar Kokoschka	144

195	“Autorretrato” (1913), por Vittorio Matteo Corcos	144
196	“Autorretrato no espelho” (1913), por Davit' Kakabadze	144
197	“Autorretrato siciliano, com romãs” (1913), por Edward Okuń	145
198	“Autorretrato com rosas” (1914), por Ferdinand Hodler	145
199	“Autorretrato em vermelho” (1915), por Anders Zorn	145
200	“Autorretrato” (1915), por Nikolay Petrovich Bogdanov-Belsky	145
201	“Autorretrato” (1915), por Franz Nölken	146
202	“Autorretrato” (1916), por Franz Nölken	146
203	“Autorretrato” (1917), por Claude Buck	146
204	“Autorretrato” (1917), por Konrad Krzyżanowski	146
205	“Autorretrato com a pintura do príncipe javanês Jodjana” (1919), por Isaac Lazarus Israëls	147
206	“Autorretrato sentado” (1920), por Ramón Casas	147
207	“Autorretrato” (1920), por Henry Scott Tuke	147
208	“Autorretrato” (1920?), por Gyula Benczúr	147
209	“Autorretrato” (1920-30), por Henry Young Alison	148
210	“Autorretrato” (1931), por François Barraud	148
211	“Autorretrato” (1934?), por George Spencer Watson	148

CAPÍTULO 3

Imagem	Nome	Página
212	“Ateliê em Paris” (1880), por José Ferraz de Almeida Júnior	170
213	“Camponeses de Flagey de volta da feira” (1850), por Gustave Courbet	172
214	Caricaturas de Louis Hart (1841)	174
215	Caricaturas de Louis Hart (1841)	174
216	Louis Hart “ <i>Physiology of the Flâneur</i> ” (1841)	174
217	Caricatura de um <i>flâneur</i> passeando com sua lagosta, supostamente Gérard de Nerval.	177
218	Fotografia de 1892 de Gustave Caillebotte e seu cachorro na <i>place du Carrousel</i>	178
219	“Autorretrato com esqueleto” (1896), por Lovis Corinth	179
220	“Autorretrato” (1680), por Thomas Smith	179
221	“Descanso do modelo” (1882), por José Ferraz de Almeida Júnior	182
222	“Derrubador brasileiro” (1879), por José Ferraz de Almeida Júnior	190
223	“O Cristo morto com anjos” (1864), por Édouard Manet	190
224	“Caipira picando fumo” (1893), por José Ferraz de Almeida Júnior	198
225	“Amolação interrompida” (1894), por José Ferraz de Almeida Júnior	198
226	“Autorretrato” (1878), por José Ferraz de Almeida Júnior	200
227	“Autorretrato com 25 anos” (1883), por Belmiro de Almeida	203
228	“Retrato de Belmiro de Almeida” (1883 ou 1898), por José Ferraz de Almeida Júnior	203
229	“Autorretrato” (1921), por Rodolpho Amoedo	205
230	“Autorretrato”, por Antônio Parreiras	205
231	“Batalha do Avaí” (1872-79), por Pedro Américo	209

232	Detalhe de “Batalha do Avaí” (1872-79), por Pedro Américo	216
233	“Autorretrato” (1893), por Pedro Américo	216
234	Fotografia dos irmãos Arthur e João Timóteo da Costa em 1913.	218
235	“Retrato de João Timóteo da Costa” (1908), por Rodolfo Amoedo	219
236	“Autorretrato” (1908), por Artur Timóteo da Costa	219
237	“Autorretrato” (1919), por Artur Timóteo da Costa	221
238	Fotografia de Arthur Timóteo da Costa em seu ateliê no Rio, em 1913.	221
239	“A redenção de Cam” (1895), por Modesto Brocos	224

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagem	Nome	Página
240	Convite para a exposição “Além do visível, aquém do intangível” do artista brasileiro Fábio Magalhães	232
241	O artista Fábio Magalhães em frente à sua tela “Encontro” (2014)	233
242	“Em tempos de incerteza o devaneio é a via de fuga” (2015), por Fábio Magalhães	233
243	“Encontro impossível” (2014), por Fábio Magalhães	233
244	“Sem título, série retratos íntimos” (2013), por Fábio Magalhães	233
245	“Depois da sessão” (s.d.), por John Koch	235
246	“O escultor” (1964), por John Koch	235
247	Fotografia de Zachari Logan (canadense, 1980) em frente aos quadros “In & Out 1	236
248	“Autorretrato com cadeira azul” (1988), por Wim Heldens	236
249	“Autorretrato com Bob Paris” (1990), por Wim Heldens	236
250	“Eu serei seu espelho”, por Giulio Durini	237
251	“Autorretrato com flores”, por Omar Rodriguez-Graham	237
252	“Eu te amo” (2016), por Taner Ceylan	237
253	“Taner Taner” (2003), por Taner Ceylan	237
254	“Agora precisamos dizer adeus” (2015), por Taner Ceylan	238
255	“O retrato de Taner Ceylan 1” (2002) por Taner Ceylan	238
256	“O retrato de Taner Ceylan 2” (2002), por Taner Ceylan	238
257	“Autorretrato” (2009), por Zack Zdralé	238
258	O pintor espanhol Alberto Mielgo pinta seu autorretrato	238
259	“Le rapt des Sabines” (2016), por Daniel Barkley	239
260	O pintor Daniel Barkley em frente ao seu quadro	239
261	“La pintura en mi cabeza” (2009), por Eloy Morales	239
262	O pintor Eloy Morales em frente ao seu autorretrato “Paint in myhead 5”	239
263	“Autorretrato” por Jacques Sultana	240
264	“Exposto” por Aldo Balding	240
265	“Autorretrato” (2004-05), por Nikos Gyftakis	240
266	“Autorretrato” (2004-05), por Nikos Gyftakis	240
267	“Doce” (2013), por Carlos BarahonaPossollo	241
268	“Autorretrato” por Carlos BarahonaPossollo	241
269	“Autorretrato” (1958), por James Browning Wyeth	241
270	Giovanni Gasparro (italiano, 2004)	241

LISTA DE TABELAS

Nome	Página
Tabela 1: Quantidade de autorretratos masculinos ao longo dos séculos	154
Tabela 2: Formas de representação nos autorretratos masculinos (distribuídos por séculos)	156
Tabela 3: Formas de representação nos autorretratos masculinos (distribuídos por séculos) em porcentagem	156
Tabela 4: Predominância de cores nos quadros - esquema cromático	161
Tabela 5: Predominância de cores nos quadros - esquema cromático (em porcentagem)	161

LISTA DE GRÁFICOS

Nome	Página
Gráfico 1: Quantidade de autorretratos masculinos ao longo dos séculos	154
Gráfico 2: Proporção total das tipologias dos autorretratos masculinos	157
Gráfico 3: Proporção total das tipologias dos autorretratos masculinos	158
Gráfico 4: Predominância de cores nos quadros - esquema cromático	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1: “É DE TI QUE TRATA ESTA HISTÓRIA”, A CRÍTICA E O CENÁRIO BRASILEIRO	24
1.1. Retrato de um amigo.	24
1.2. Culto e refinado.	30
1.3. Europa.	46
1.4. “Arrufos de namorados são amores renovados”.	53
CAPÍTULO 2: “A CADA UM, SUA MÁSCARA”, AUTORRETRATOS NA HISTÓRIA	80
2.1. Honestidade ficcional?	80
2.2. O percurso das masculinidades pelos autorretratos.	100
CAPÍTULO 3: “A MENTIRA QUE MENOS MENTE”, CONSTRUÇÃO DOS AUTORRETRATOS BRASILEIROS	164
3.1. “Num falo prá num errá...”	164
3.2. Almeida Júnior por si mesmo.	199
3.3. Belmiro, Rodolfo e outros dândis.	203
3.4. A virilidade militar em Pedro Américo.	206
3.5. Raça e representação: autorretratos de pintores negros.	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIAS	242

INTRODUÇÃO

As masculinidades nos estudos de gênero.

A presente pesquisa tem como intenção investigar a representação da masculinidade nas artes, a partir da análise dos autorretratos de artistas acadêmicos brasileiros entre os séculos XIX e XX. Esse tema é fruto de um trajeto que a partir de uma ideia inicial, foi lapidado por sucessivas abordagens até sua definição final. Num rápido retrospecto, tal delimitação nasceu do interesse de se investigar a produção das pintoras brasileiras e argentinas, levantar seus trabalhos e compreender os impedimentos que sofriam no percurso de suas carreiras, para entender a posição histórica atribuída às mulheres no terreno artístico. Entretanto, é um lugar comum homens apropriando-se da voz feminina para explicar ou analisar as condições e peculiaridades que as mulheres enfrentam. Dessa forma, ainda que a vida e obra das pintoras inspirasse curiosidade e profunda simpatia, o interesse pelo estudo de arte e gênero tomou outro rumo. A partir das reuniões de orientação, levantou-se a questão de como os homens eram retratados e qual era a representação masculina na arte.

Nesse sentido, a experiência profissional deste pesquisador no terreno da ilustração de revistas comerciais sobre heróis e heroínas agregou a observação de que heróis e vilões surgiam sob outra luz: em papéis bastante polarizados, atuando pela força e violência, numa dinâmica de dominação construída em desenhos de corpos hipertrofiados até à impossibilidade anatômica. Isto, segundo Beiras *et al.* (2007, p.62), atua no imaginário dos jovens criando ideias de força e virilidade que são potencializadas pela mídia. Também, segundo a pesquisa, estes heróis tornam-se modelos de masculinidades que constituem padrões de conduta e ideologias.¹ Atualmente, detectam-se intenções de questionar e desconstruir tais masculinidades. Encontramos este esforço no trabalho de Nolasco (1995, p.19) em “A desconstrução do masculino” já na década de noventa. Ele vê uma aproximação do masculino com o feminino como “um campo novo de possibilidades para a representação de ‘experiências’ que o indivíduo não está autorizado a viver”. Posteriormente, em “Cultura brasileira, patriarcado e gênero” (2001), o mesmo autor parte dos relacionamentos entre pai e filho para investigar categorias de gênero que, segundo ele, seriam vazias diante das questões sociais propostas atualmente. Outros pesquisadores, como

¹ BEIRAS, A.; LODETTI, A.; CABRAL, A.G.; TONELLI, M.J.F.; RAIMUNDO, P. *Gênero e super-heróis: o traçado do corpo masculino pela norma*. Psicologia & Sociedade; 19 (3): p.66, 2007.

Harris III (2008) examinam conceitos socialmente construídos da masculinidade e performance de gênero em jovens, detectando inconsistências entre seus comportamentos e os padrões. Buscam, assim, desmontar noções estabelecidas para compreendê-las. Mas as pinturas de artistas denominados acadêmicos² do entre-séculos (XIX-XX) poderiam oferecer pistas da *construção* de uma imagem normativa da masculinidade?

Partimos da noção de gênero enquanto representação desenvolvida por Teresa de Lauretis³ em *“La tecnología del género”* (1994) e por Griselda Pollock⁴ (1983). Para as autoras, o gênero é uma dimensão que se encontra inextricavelmente no âmbito do discurso e da representação. Perguntei-me então como se poderia imaginar uma “construção das representações” em torno da masculinidade hegemônica e quais fontes poderiam ser mobilizadas. Pareceu-nos, então, que as obras de arte, no XIX, seriam uma fonte interessante por encontrarem-se validades por instituições museológicas, críticos de arte e presentes no cânon da arte. Também é interessante investigar qual a participação dos artistas brasileiros nessa construção de um discurso visual sobre “o” (ou os) masculino (s) em nossa sociedade dado que esse tema é ainda pouco investigado, como discutiremos em breve, em especial no âmbito da história da arte. Pensou-se inicialmente em buscar a reposta nas obras de dois desses representantes acadêmicos, Almeida Júnior e Belmiro de Almeida, não apenas por ambos serem grandes ícones da pintura nacional com obras consagradas em museus, mas também por ambos serem apresentados pelos livros de formas complementares: Almeida Júnior como um “caipira recluso” e Belmiro de Almeida como um dândi cosmopolita.

Contudo, à medida que a pesquisa passava por elaborações e reelaborações, restringir o recorte apenas a estes dois artistas pareceu ser cada vez mais arbitrário, dado que outros pintores da mesma época apresentavam obras que não tinham motivo para ficarem fora do recorte do trabalho. Dessa forma, ampliou-se o foco da investigação. Consultando livros e catálogos de arte,

² Como será discutido posteriormente, acreditamos que o termo “acadêmico” não dá conta de expressar a multiplicidade de temas e técnicas dos artistas formados na Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, na Escola Nacional de Belas Artes. Utilizamos o adjetivo por este ter-se já consagrado em meios acadêmicos, porém conscientes da limitação que ele traz consigo.

³ “Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (DE LAURETIS, 1994, p.8).

⁴ Pollock (1983, p.39), ao dissertar sobre a representação feminina na arte e o papel do feminismo neste processo, aponta um processo de dominação e exploração nas relações de gênero que, segundo ela, são mais profundos que conflitos de classe e mais difíceis de serem desarticulados.

também como as pesquisas e artigos acadêmicos disponíveis, foi feito um levantamento de quadros nacionais, organizados em uma linha do tempo de acordo os artistas, abrangendo o maior número possível de artistas acadêmicos do eixo Rio-São Paulo⁵. A partir destes dados, encontrou-se uma enorme quantidade de representações masculinas: 103 imagens distribuídas diversas tipologias como retratos, pinturas históricas, alegorias, pinturas mitológicas; cada uma demandando uma atenção particular. Isto antes mesmo da pesquisa caminhar para arquivos de museus e acervos, quando o número certamente aumentaria. Esta abrangência tornou necessária a escolha de um recorte tipológico a fim de obter uma análise mais cuidadosa e aprofundada sobre as obras e autores ligados ao tema em questão. Durante o processo de “decapagem” destas fontes, chamou a atenção frequência de autorretratos realizados por Eliseu Visconti⁶ ao longo de sua carreira. Tal observação levou-me a atentar com mais minúcia ao modo com que os próprios artistas, em seus autorretratos ou nos retratos de colegas (pintores, escultores, escritores) construíram discursos específicos sobre masculinidades.

Seriam estes retratos uma expressão espontânea (atrelada ao contexto sócio-histórico) de como os artistas se viam ou viam seus colegas, ou seja, um modo não calculado de representação que não visava a criação de uma imagem social? Ou poderiam eles ser uma construção consciente, isto é, fruto de uma negociação entre o artista e certos círculos sociais de que fazia parte? Garb (1998, p. 289) afirma: “O relacionamento entre o psíquico e o social é negociado por meio da representação, e é como representação que a arte fica inextricavelmente presa aos processos de diferenciação por meio dos quais a masculinidade e feminilidade são constantemente definidas e redefinidas”. Isto significa que, para esta autora, os retratos não seriam uma materialização inocente de um gênero essencializado ou “natural”, mas passariam por um crivo do pintor, crivo este moldado pelo contexto onde se insere. Neste sentido, consideramos que os retratos e autorretratos não são apenas espelhos de como a sociedade da época imaginava o lugar do masculino, mas são apenas respostas aos ideais normativos. Os irmãos Timóteo da Costa, por exemplo, clareavam a cor de sua pele para conseguir se encaixar nas expectativas

⁵ Neste recorte, em vez de se focar no local de nascimento do artista, levou-se em consideração sua formação e atuação no campo. Consideramos o este eixo como um recorte necessário para restringir os resultados da pesquisa, levados também pela importância das instituições de ensino de pintura destas duas cidades, assim como seu poder de validação.

⁶ Eliseu d'Angelo Visconti (italiano, 1866-1944) foi um pintor italiano radicado no Brasil, atuando em diversas áreas, como ilustração e *design*. Pintor prolífico, transita por diversos estilos com sucesso, configurando-se artista eclético.

desta época enquanto Pedro Américo, gozando de mais liberdade, retratava-se numa alegoria de guerra na “A Batalha do Avaí”.

Mas afinal, o que são masculinidades? Para entrar nesta questão complexa, partimos de dois recentes documentários sobre masculinidades tocam nesta questão de como homem é visto e classificado e de como a masculinidade não é um dado, mas sim fruto de um longo ensinamento. O primeiro, “*Do I sound gay?*” [“Eu tenho voz de gay?”], documentário de David Thorpe (2014), explora a voz masculina e suas miríades de expressão, da mais feminina à mais viril. Após conversar com fonoaudiólogos, atores e diversos entrevistados, o documentário oferece um emparelhamento de personagens de filmes e desenhos animados que, após organizados em sequência, relevam um dado interessante. A voz com características femininas, seja na tônica, no sotaque ou na prosódia, manifesta-se sempre em vilões. Estes vilões são elegantes, às vezes inteligentes e refinados, falam bem, vestem-se como dândis, são dotados de gestos um pouco afetados e sempre são moralmente decaídos⁷. O segundo documentário, “*The mask you live in*” [“A máscara em que você habita”], documentário de Jennifer Siebel Newsom (2015), foca na infância e adolescência norte-americana. Desvela-se um panorama social no qual, em torno dos cinco ou seis anos, meninos aprendem uma forte rejeição não pela mulher, mas pelo feminino em geral, em prejuízo de busca por intimidade e amizade entre pares e também no abafamento de seus próprios sentimentos, sensibilibidades e afetos. Percebe-se então, por esses dois filmes, que a masculinidade é primeiramente definida em oposição - e em rejeição - à feminilidade, vista como incompatível com o papel imposto pela sociedade: um homem que não pode falhar, que é sempre objetivo e está no controle de si mesmo.

Ambos os documentários vão ao encontro daquilo que Ervin Goffman analisou como a construção do eu. Segundo o aturo, trata-se de uma a criação, por vezes calculada, por vezes não, de uma imagem de si em um determinado contexto social.

Às vezes [o indivíduo] agirá de maneira completamente calculada. [...] Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos,

⁷ Desqualificar o homem ao associá-lo ao feminino, seja em características físicas ou psicológicas, é prática antiga. Desde a Antiguidade Clássica, obrigar prisioneiros de guerra a adotar comportamentos de mulheres ou detectar refinamento intelectual ou corporal excessivos eram formas de desvincular o homem de virtudes e afastá-lo da imagem de “homem verdadeiro”, segundo CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p.45.

pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente irá se expressar intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (que não a de vaga aceitação ou aprovação), que provavelmente seja despertada naqueles que foram impressionados pela expressão. Outras vezes as tradições de um papel pessoal poderão levá-lo a dar uma impressão deliberada de determinada espécie e, contudo, é possível que não tenha, nem consciente nem inconscientemente, a intenção de criar tal impressão (GOFFMAN, 2014, p.18).

Percebe-se que para o autor, mais importante do que as ações serem deliberadamente conscientes ou inconscientes, é o fato de que elas ocorrem em um ambiente marcado pela “interação social”, a qual fomenta uma expectativa de ação específica.

Pode-se pensar numa noção de performance, tal como é desenvolvida por Judith Butler. Para a autora:

na maioria das teorias feministas o sexo é aceito como substância, como aquilo que é idêntico a si mesmo, em uma proposição metafísica. Para ela, a posição feminista humanista entende gênero como “atributo” de pessoa, “caracterizada essencialmente como uma substância ou um ‘núcleo’ de gênero preestabelecido, denominado pessoa” (p. 29). O que Butler argumentou foi que, ao contrário do que defendiam as teorias feministas, o gênero seria um fenômeno [sic] inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, “mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” Foi pelo caminho da crítica às dicotomias que a divisão sexo/gênero produz que Butler chegou até a crítica do sujeito e contribuiu para o desmonte da idéia de um *sujeito uno*. Note-se que Butler não recusa completamente a noção de sujeito, mas propõe a idéia de um gênero como *efeito* no lugar de um sujeito centrado. [...] Butler diz que não existe uma identidade de gênero *por trás* das expressões de gênero, e que a identidade é *performativamente constituída*. (RODRIGUES, 2005, p.180)

A partir desses autores pode-se compreender que a masculinidade é um conjunto de práticas performativas que é aprendida a partir de um longo “aprendizado social”, que engendra um determinado desempenho vocal e comportamental, traduzindo assim a existência de um conjunto de normas, mais ou menos rígidas conforme o tempo e lugar em que são criadas, cujo desvio implica em um preço alto a ser pago.

Para os diretores dos documentários citados, tanto meninos quanto homens estão sob vigilância constante de outros homens, o que demonstra o caráter interativo das normas, tal como apontado por Goffman. Pode-se ainda traçar um paralelo com o panóptico de Michel Foucault. O panóptico tem como efeito importante

induzir no detendo um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; [...] que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores (FOUCAULT, 2014c, p. 195).

Segundo Foucault (2014c, p. 201) a função do panóptico transcenderia a edificação: “sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação se tornar aí uma função generalizada”. E, ao dialogar com N. H. Julius⁸, informa:

Poucos anos depois de Bentham⁹, Julius redigia a certidão de nascimento dessa sociedade. Falando do princípio panóptico, dizia que nele se via bem mais que um talento arquitetural: um acontecimento na “história do espírito humano”. Aparentemente, não passa da solução de um problema técnico; mas por meio dela se constrói um tipo de sociedade. [...] Julius via como um processo histórico cabalmente realizado o que Bentham descrevera como um programa técnico. Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância: sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; [...] a totalidade do indivíduo

⁸ Nikolaus Heinrich Julius (1783-1862), médico alemão responsável pela reforma carcerária na Prússia.

⁹ Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo e jurista inglês, é considerado o idealizador do panóptico: construção arquitetônica prisional constituída de um anel que abriga as celas, em cujo centro localiza-se uma torre de vigilância. O intuito é não permitir que os encarcerados saibam quando estão sendo vigiados e, assim, mitigar comportamentos indesejados, uma vez eles mesmos passam a vigiar-se de modo a evitar repreensões.

não é amputada, reprimidas, alterada cor nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos (FOUCAULT, 2014c, p. 209-210).

Se, como mostram os documentários, as expressões das masculinidades nas sociedades atuais estão sob vigilância constante desde a infância, cabe perguntar como seria esta condição no entre-séculos, quando se supõe encontrar uma sociedade com valores ainda mais rígidos e normativos. Segundo Corbin (2013b, p.7), a masculinidade se constitui da “difusão de um código, inculcado nos meninos desde sua mais tenra idade. A coragem, e mesmo o heroísmo, o saber morrer pela pátria, a busca da glória, a necessidade de superar qualquer desafio se impõem a homens a quem a legislação reveste de autoridade no seio da família”. Ele continua, afirmando que “tudo o destina [o homem] à ação enérgica, à expansão, ao engajamento nas questões sociais, à dominação. [...] O covarde, o pusilânime, o impotente, o sodomita são mais do que nunca objetos de desprezo”. Quando realiza uma arqueologia da virilidade desde a Antiguidade até o século XXI, Corbin e seus colaboradores detectam que “desde sua mais tenra idade o menino deve endurecer-se”¹⁰ e que “a aparência masculina caracteriza a força do código”¹¹.

Segundo os autores, “a noção de virilidade se encontra solidamente ancorada no universo mental dos ocidentais bem antes de meados do século XVIII”¹². Desde a imagem simbólica de Adão, que foi criado para dominar o mundo e os animais, o homem caminha segundo uma “virilidade hiperbólica e repetitiva”¹³, que deve manifestar-se no sexo, na política, no trabalho, enfim, em todos os campos no qual o homem atue. Jablonka (in CORBIN, 2013b, p.38) reitera que “a aprendizagem da diferença sexual e a impregnação dos mandamentos viris começam bastante cedo”. Contudo, ele nos traz um interessante dado: no século XIX, Pauline Kergomard, fundadora da escola republicana na França, defendia um ensino misto em meio ao pensamento dicotômico (e por vezes misógino) de Rousseau. O contato dos jovens com as meninas não minaria sua hombridade em formação, mas os ajudaria no desenvolvimento das qualidades “naturais” dos meninos e, também, a doçura faria com que perdessem alguns de seus defeitos¹⁴.

¹⁰ CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.8.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid, p.16.

¹³ Ibid, p.22.

¹⁴ Ibid, p.38-39.

Encontramos aí um pensamento que hoje em dia é questionável: a função feminina seria apenas formar grandes homens?

Os discursos acerca da sexualidade, segundo Foucault, colocavam como seu dever fundamental falar constantemente sobre o sexo, de modo a expô-lo e a exorcizá-lo¹⁵. Podíamos esperar “desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo” (FOUCAULT, 2014a, p. 26). Este constante falar sobre a sexualidade não era movido por curiosidade ou sensibilidade coletivas, mas por um interesse público, com intuito de análise e classificação¹⁶. Foucault (2014a, p.50) também aponta que os discursos que formatam normas de expressão de conduta sexual e social de homens e mulheres têm uma dupla função:

O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fica o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo.

Portanto, podemos entender os códigos de masculinidade propagados nos discursos como este poder difuso capaz de controlar e vigiar os comportamentos não apenas de meninos em formação e jovens, mas também dos homens adultos. Conforme veremos no Capítulo 1, parece também haver um grau de deleite por parte dos boêmios em contornar estas performáticas rigidamente estabelecidas, sem, contudo, quebrá-las completamente.

Como, então, interpretar as pistas visuais deixadas nos autorretratos de Rodolpho Amoedo, Eliseu Visconti, Almeida Júnior, Belmiro de Almeida ou dos irmãos Timóteo da Costa

¹⁵FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 1ª edição, 2014a, p.22.

¹⁶Ibid, p.26.

sob a ótica destes discursos que moldam as masculinidades? Eles seriam imagens que demonstram que os pintores seguiram os discursos de masculinidade na época ou poderiam ser, conforme sugere Foucault, imagens discursivas que contornaram, ou às vezes até questionaram estes mesmos discursos? Os autorretratos em família de Visconti (Imagem 1) e os retratos em postura mais séria e profissional de Raimundo Cella (Imagem 2), por exemplo, seriam uma adequação a discursos mais conservadores? O que interpretar do autorretrato de Almeida Júnior (Imagem 3) e do retrato de Presciliano Silva (Imagem 4), com possível diálogo estabelecido com os autorretratos mais românticos e boêmios de Géricault, Delacroix ou até de Courbet? Poderia o autorretrato de Rodolpho Amoedo (Imagem 5), devido a características particulares de representação, ser uma ponte, ou uma continuidade, entre estas duas interpretações de si mesmo? E o autorretrato de Artur Timóteo da Costa (Imagem 6) no qual ele parece embranquecer sua própria pele, seria uma negociação com os preconceitos raciais da época?

Imagem 1:
 “Retrato de família” (1819), por Eliseu Visconti
 (italiano, 1866-1944).
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 84 x 49 cm

Imagem 2:
 “Autorretrato” (1921), por Raimundo Cella (brasileiro,
 1890-1954).
 Grafite sobre papel
 Governo do Estado do Ceará
 Dimensões: 33 x 23 cm

Imagem 3:
 “Autorretrato” (1878), por Almeida Júnior (brasileiro, 1850-1899).
 Óleo sobre tela
 Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre
 Dimensões: 41 x 32,5 cm

Imagem 4:
 “Retrato de Prisciliano Silva” (1907), por Antônio Olavo Batista (brasileiro).
 Óleo sobre tela
 Museu de Arte da Bahia, Salvador
 Dimensões: 115,5 x 88,5 cm

Imagem 5:
 “Autorretrato” (1921), por Rodolpho Amoedo (brasileiro, 1857-1941).
 Pastel
 Dimensões: 57,8 x 43,2 cm

Imagem 6:
 “Autorretrato” (1919), por Artur Timóteo da Costa (brasileiro, 1882-1922).
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 86 x 79 cm

As teorias de gênero podem ajudar nesta investigação. Ao contrário do que pode parecer em um primeiro contato, os estudos de gênero não são uma área uniforme do conhecimento. Este campo de estudos é relativamente recente, datando do final de 1960¹⁷ e não possuiu uma única teoria unificada que organiza todos os conceitos de forma homogênea. Existem visões conflitantes, disputas de ideias que buscam constituir uma compreensão do mundo e de si próprio¹⁸.

Ainda um tema controverso na cultura brasileira, os estudos de gênero foram recentemente rejeitados pela Câmara dos Deputados nas discussões escolares por serem “inadequados”¹⁹. Pode-se especular que esta decisão é produto de desconhecimento deste campo, algumas vezes incompreendido dentro da própria academia²⁰, ou pelos estudos de gênero serem confundidos com ativismo de pretensão panfletária, uma vez que, segundo as duplas de pesquisadoras Connell e Pearse²¹ e Pilcher e Whelehan²², eles surgiram a partir da busca das

¹⁷“O estudo acadêmico de gênero possui uma história relativamente recente. Sua emergência pode ser datada tão recentemente quando o final de 1960, e seu desenvolvimento desencadeado pelo feminismo de segunda onda” (*The academic study of gender has relatively short history. Its emergence can be dated as recently as the late 1960s, and its development triggered by second wave feminism.*). (Salvo indicação contrária, todas as traduções são do autor). PILCHER, Jane; WHELEHAN, Imelda. *50 key concepts in gender studies*. Londres: SAGE Publications, 2004, p. IX.

¹⁸ O desenvolvimento das teorias de gênero é um tema fascinante e que merece um estudo pormenorizado. Para maior aprofundamento, sugerimos o contato com os questionamentos iniciais, que vão dos livros publicados desde de Jane Anger (1589), Rachel Speght (1617) e Aphra Behn (1670) à célebre conferência de Seneca Falls, em 1848. Estes conceitos foram ainda mais desenvolvidos e questionados por Sojourner Truth (1851) e Mary Wollstonecraft (1759-1797), passando por visões muito conservadoras de James Fordyce (1765), Dr. John Gregory (1774) e Dr. E. F. W. Eberhard (1930).

¹⁹ Para os políticos envolvidos na questão, a “agenda de gênero” contraria os princípios cristãos da maioria esmagadora da população. Para aprofundamento, consultar: Câmara dos Deputados. *Encerrado debate sobre questão de gênero nas escolas*. 2015. Disponível em:

<<http://www2.camara.leg.br/camara/noticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/499668-ENCERRADO-DEBATE-SOBRE-QUESTAO-DE-GENERO-NAS-ESCOLAS.html>> Acesso em: 06/set/2016.

²⁰ “Uma primeira hipótese [sobre a quase ausência do conceito de gênero na academia] diz respeito às próprias dificuldades de difusão dos debates sobre gênero nos meios acadêmicos brasileiros. Diferentes análises têm mostrado que, apesar do desenvolvimento de Núcleos de Estudos e do crescente número de trabalhos publicados ligados a esta temática, são ainda grandes as dificuldades de fazer com que este conceito/perspectiva analítica se expanda para além de grupos relativamente restritos de estudiosos. Conseqüente a isto, a presença do debate sobre gênero nos diversos cursos acadêmicos é, quando muito, episódica e resultante mais do esforço individual de pesquisadores e menos de uma incorporação orgânica da questão ao processo formativo de diferentes profissionais”. GÓIS, João Bosco Hora. *Desencontros: as relações entre os estudos sobre a homossexualidade e os estudos de gênero no Brasil*. Niterói: Revista Gênero, v.4, n.1, 2º sem. de 2003, p.9-10. Também sugerimos a leitura do artigo de Carole Vance, em cujas primeiras encontram-se delineadas uma série de impedimentos na vida acadêmica, seja na graduação ou pós-graduação, para o desenvolvimento de pesquisas com o tema voltado para a sexualidade, em VANCE, Carole S. *A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico*. Physis: revista de saúde coletiva, v.5, n.1, p.7-32, 1995.

²¹CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015, p.26

mulheres por igualdade social, política e econômica. Esta confusão é compreensível quando se pensa no diálogo íntimo ao longo dos anos entre ativistas e pesquisadores e na capilaridade das teorias entre os dois campos. Os estudos de gênero também esbarram em pensamentos religiosos, que podem se tornar um impedimento à divulgação e elaboração de estudos. Segundo Connell e Pearse (2015, p.40-41)

Em um pronunciamento de Natal em 2012, o papa Bento XVI criticou diretamente a teoria de gênero. No documento de 21 de dezembro daquele ano, que pautou seu discurso de votos natalinos à cúria romana, conta: “Manifesta-se o fundamento daquilo que hoje, sob o vocábulo ‘*gender* - gênero’, é apresentado como nova filosofia da sexualidade. De acordo com tal filosofia, o sexo já não é um dado originário de natureza que o homem deve aceitar e preencher pessoalmente de significado, mas uma função social que cada qual decide autonomamente, enquanto até agora era a sociedade quem a decidia. Salta aos olhos a profunda falsidade dessa teoria e da revolução antropológica que lhe está subjacente. O homem contesta o fato de possuir uma natureza pré-constituída pela sua corporeidade, que caracteriza o ser humano. Nega sua própria natureza, decidindo, que esta não lhe é dada como um fato pré-constituído, mas é ele próprio quem a cria”.

Apesar das duras críticas, podemos considerar este um resumo bem elaborado dos principais pontos do que se pensa atualmente sobre o gênero, que “é uma dimensão central da vida pessoal, das relações sociais e da cultura. É uma arena em que enfrentamos questões práticas difíceis no que diz respeito à justiça, à identidade e até à sobrevivência” (CONNELL e PEARSE, 2015, p.25). Ainda assim, segundo Stuart Hall (1996, p.268), a conquista de espaço dos estudos de gênero não foi tranquila, tampouco ocorreu pela porta da frente:

Sabemos que foi realizada [a conquista de relações entre feminismo, psicanálise e estudos culturais e seu significado para novas áreas dos estudos culturais], mas de modo geral não se sabe como e onde feminismo arrombou a casa. Eu uso a metáfora deliberadamente: Como um ladrão na noite, ele invadiu; interrompeu,

²²PILCHER, Jane; WHELEHAN, Imelda. *50 key concepts in gender studies*. Londres: SAGE Publications, 2004, p. IX-X.

fez um barulho inconveniente, agarrou a vez e cagou na mesa dos estudos culturais.²³

A filósofa norte-americana Judith Butler (1986, p.35), hoje considerada um dos paradigmas dos estudos de gênero, é uma das pesquisadoras, como citado, que mais divulga o conceito de performance na expressão das masculinidades e feminilidades (conceito este, que pode caminhar ao lado das ideias de Goffman sobre uma representação do eu, em alguns casos, calculada). Então, o conceito de gênero é também definido Robert Stoller, em seu livro de 1968, “Sex and Gender”. Segundo SPIZZIRRI, PEREIRA e ABDO (2014, p.42):

A palavra gênero foi incluída no contexto social após a II Guerra Mundial em decorrência dos movimentos sociais feministas, que fundamentavam as distinções sociais relacionadas ao sexo biológico (do nascimento). Esses movimentos ganharam força na década de 1960 em função da desigualdade de poder entre o masculino e o feminino: preconizavam a mudança da condição feminina, sexo frágil, oprimido, submisso e excluído da sociedade. **No campo das ciências da saúde, Robert Stoller, em 1968 no livro “Sex and Gender”, introduziu a palavra gênero para diferenciar do termo sexo, que estava tão somente associado às condições biológicas.** O termo gênero começou a fazer parte do Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais (DSM) da Associação Psiquiátrica Americana (APA), em 1994. O DSM-5 (2013) ampliou a visão sobre gênero e sexo: sexo refere-se tanto a masculino quanto a feminino, relacionado aos aspectos biológicos e de reprodução; gênero é utilizado para designar o papel social, menino ou menina, homem ou mulher e na maioria das pessoas relacionado ao sexo de nascimento (grifo nosso).

²³ “*We know it was, but it’s not known generally how and where feminism first broke in. I use the metaphor deliberately: As the thief in the night, it broke in; interrupted, made an unseemly noise, seized the time, crapped on the table of cultural studies.*” O verbo de baixo calão “*tocrap*” traduz-se, literalmente, como “cagar” e não por seus equivalentes “defecar” ou “evacuar”. A tradução de Escosteguy (2010, p.37) apresenta a seguinte versão atenuada: “Não se sabe, de uma maneira geral, onde e como o feminismo arrombou a casa. [...] Como um ladrão no meio da noite, ele entrou, perturbou, fez um ruído inconveniente, tomou a vez, estourou na mesa dos estudos culturais.” Cremos ser importante reter o sentido agressivo original, já que a outra tradução elimina duas possíveis interpretações. Uma é a de que o feminismo teria, de alguma forma, maculado e, assim, estragado os estudos culturais. Entretanto, visto que Hall era casado com Catherine Hall, uma professora feminista da *UCL-University College London*, é mais provável que estivesse apontando que o feminismo perturbou profundamente um campo de conhecimento até então eminentemente masculino, causando grande incômodo resultante de questionamentos pertinentes.

Uma grande contribuição para estudar o gênero masculino advém da “teoria *queer*”²⁴ que, ao trazer à pauta a questão da homossexualidade, acaba problematizando o homem e o masculino enquanto categorias fixas e unívocas, o que pode nos oferecer base para nos debruçarmos sobre os autorretratos masculinos. Segundo Miskolci (2009, p.150-151)

A Teoria Queer emergiu nos Estados Unidos em fins da década de 1980, em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero. Surgida em departamentos normalmente não associados às investigações sociais - como os de Filosofia e crítica literária - essa corrente teórica ganhou reconhecimento a partir de algumas conferências em Universidades da Ivy League, nas quais foi exposto seu objeto de análise: a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais. [...] Foi em uma conferência na Califórnia, em fevereiro de 1990, que Teresa de Lauretis empregou a denominação *Queer Theory* para contrastar o empreendimento *queer* com os estudos gays e lésbicos. Em termos políticos, não tardou para que ele denotasse uma alternativa crítica aos movimentos assimilacionistas.

Geralmente apoiada na desconstrução como método e na teoria pós-estruturalista francesa,

²⁴A palavra inglesa “*queer*”, que possui o significado de “esquisito, estranho, bizarro” antigamente também era uma forma muito agressiva de ofensa, que poderia encontrar equivalentes em “viado” ou “bicha”. Segundo Jagose (1996, p.1) “uma vez o termo *queer* foi, na melhor das hipóteses, gíria para homossexual, na pior das hipóteses, um termo de abuso homofóbico. Em anos recentes, *queer* tem sido usado de modo diferente, algumas vezes como um termo guarda-chuva para a coalizão de identidades sexuais culturalmente marginalizadas e, em outras vezes, para descrever um modelo teórico nascente que se desenvolveu de estudos lésbicos e gays mais tradicionais” (*Once the term ‘queer’ was, at best, slang for homosexual, at worst, a term of homophobic abuse. In recent years, ‘queer’ has come to be used differently, sometimes as an umbrella term for a coalition of culturally marginal sexual self-identifications and at other times to describe a nascent theoretical model which has developed out of more traditional lesbian and gay studies*). Butler (in PRINS e MEIJER, 2002, p.159) incentiva a ressignificação de termos linguísticos de modo a subverter e positivar conotações antes pejorativas: “A ideia não é baixar uma proibição contra o uso de termos ontológicos mas, ao contrário, usá-los mais, explorá-los e resgatá-los, submetê-los ao abuso, de modo que não consigam mais fazer o que normalmente fazem”. Isto é o que ocorre nos Estados Unidos e na Europa no final da década de 1960, quando o termo “*gay*” substitui o termo “homossexual”, dotado de fortes sentidos patologizantes. O termo é então positivado e usado pelo grupo que por ele era estigmatizado: “Se o termo ‘homossexual’ é associado ao modelo médico legal e tem conotações de patologia e de crime, o termo *gay* expressa literalmente ‘felicidade’ e ‘alegria’ (FRY, 1982, p.104) e “Ironicamente, ao buscar essa nova identidade, os movimentos adotaram o termo ‘bicha’, que procuram esvaziar das suas conotações pejorativas” (FRY, 1982, p.106).

A política *queer* está estreitamente articulada à produção de um grupo de intelectuais que, ao redor dos anos 90, passa a utilizar este termo para descrever seu trabalho e sua perspectiva teórica. Ainda que esse seja um grupo internamente bastante diversificado, capaz de expressar divergências e de manter debates acalorados, há entre seus integrantes algumas aproximações significativas (LOURO, 2000, p.546).

O filósofo feminista espanhol, Paul B. Preciado escreve “Manifesto contrasexual” em 2002 e, mais tarde, “*Testo junkie*” [“viciado em testosterona”], no qual relata sua experiência com o uso do hormônio²⁵ e formas de borras fronteiras entre os gêneros. Segundo Lucchesi (2015, p.108-109)

Se desde a década de 1990, as pós-feministas sacodem concepções identitárias totalizantes de gênero e sexualidade, Preciado aparece para abolir o pensamento binário: homem/mulher, heterossexual/homossexual, masculino/feminino, natureza/tecnologia. E não restringe o olhar às mulheres e à sexualidade feminina, dedicando-se também a desconstrução do homem e da masculinidade²⁶.

As teorias expostas até agora caminham num sentido de compreender o gênero, e a masculinidade, de forma crítica, histórica e mais fluída, dissociando-o de essencializações biológicas ou psicológicas. Ou então, se não lidam especificamente com o tema da masculinidade, oferecem uma base conceitual segura para que ele seja trabalhado. Entretanto, em um primeiro momento, o campo parece árido ao se buscar literatura de gênero sobre

²⁵ Paul, nascido Beatriz, começou sua transição *FTM* (*female to male*) em 2014, quando adotou o nome de Paul.

²⁶De acordo com Lucchesi (2015, p.111): “Foucault procurou demarcar as diferenças entre desejo e prazer. Em linhas gerais, pode-se dizer que, para ele, o desejo foi capturado pelo discurso médico-psicológico, diferente do prazer que, ainda segundo Foucault, escapa às conotações da ciência, a ‘anormalidade’, a ‘patologia’, sendo algo indiscutível em si mesmo, um acontecimento. Foucault chamou atenção para a tolerância social do prazer, notando que o maior problema era a felicidade decorrente deste prazer. Na análise de Preciado, o prazer aparece como uma palavra também capturada, não pelo discurso científico, mas pelo mercado.” Esta análise da visão de Preciado sobre o prazer convida refletir sobre o prazer masculino, como algo cooptado e trabalhado para fins econômicos. Sabendo que o mercado se vale dos meios de comunicação de massa para divulgar (com grande capacidade de penetração) imagens de uma masculinidade essencializada, viril e ideal por revistas, filmes, desenhos, livros e séries; pensamos o quanto este não se configura um poderoso discurso que molda a performance do masculino. Determinar como viver o prazer é dar diretrizes sobre como vivenciar o gênero. Sugerimos realização de pesquisas futuras mais aprofundadas sobre o impacto do mercado em as relações de gênero.

masculinidades. Os bancos de dados parecem desprovidos de publicações, mas ao se investigar mais a fundo, encontram-se diversos artigos e livros. Schpun (2004) organiza uma série de artigos em seu livro “Masculinidades”. Os temas englobam estupros em série como arma de guerra na ex-Iugoslávia (NAHOUM-GRAPPE); masculinidades e violência no Distrito Federal (MACHADO); clientes de prostitutas em Milão (LEONINI); desconstrução do masculino e sua perspectiva nas relações sociais de sexo contemporâneas (WELZER-LANG); a vivência da homossexualidade no Nordeste brasileiro entre 1970 e 1980 (ALBUQUERQUE JR e CEBALLOS); masculinidades nas narrativas de grandes empresários (PISCITELLI); o olhar essencialmente sexuado sobre mulheres em espaços masculinos (SCHPUN); e a construção social, em torno de 1780 e 1830, dos *female husbands*, mulheres disfarçadas de homens em relacionamentos estáveis com outras mulheres (CLAYTON).

De toda a publicação, retiramos como principais conceitos: os valores do masculino e do feminino foram ensinados e construídos durante o percurso da história ocidental. Ações no mercado de trabalho, por exemplo, tendem a ser virilizadas e, assim, dotadas de respeitabilidade. A relação sexual do homem está ligada à uma afirmação no grupo, entre seus pares e, deste modo, na representação de como é sua masculinidade. Os homens, “dominantes não têm muita ideia sobre os efeitos corporais e psíquicos da dominação que eles exercem”²⁷.

Na compilação posterior de Penteado e Gatti (2011) há artigos sobre representação da masculinidade e homossexualidade no cinema (GRUNDMANN); questionamento da masculinidade gaúcha no cinema e literatura argentinos (MELO); a sexualidade secreta de Rock Hudson (DYER); políticas, homossexualidades e masculinidades no Brasil do século XX (GREEN); performances de Flavio de Carvalho (AGRA); masculinidade no rúgbi e judô (RIAL); masculinidade dos fisiculturistas Sandow e Schwarzenegger (GATTI); sexo em banheiros públicos (JONES); novamente o tema de banheiros públicos masculinos (EDELMAN); o corpo masculino nas obras de Alair Gomes, Djalma Batista e Pedro Almodóvar (VIEIRA) e um estudo comparado da pornografia homo e heterossexual (WAUGH).

Deste conjunto de artigos, detectamos como ideias principais um patriarcado que controla e vigia práticas sexuais, capaz de tolerar a homossociabilidade desde que esta esteja restrita à

²⁷ WELZER-LANG, in SCHPUN, Mônica Raísa. *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial-Edunisc, 2004, p.113.

espaços especiais²⁸ e não fira costumes ou confronte diretamente o *status quo*. Também há a ideia da musculatura masculina sendo aceita de antemão como imagem de superioridade, especialmente em confrontos, mas imbuída de forte teor erótico. Há a fusão de imagem nacional do homem com protótipos de virilidade, sendo esta pensada e construída de forma consciente, implicando em exclusões:

ao mesmo tempo em que se constroem e se cristalizam as imagens da masculinidade e o patriotismo, faz-se necessário caracterizar aqueles que não formavam parte dessa ordem viril e nacional. Nesse sentido, os párias, os enfermos mentais, os estrangeiros, os judeus, os homossexuais, os loucos, os criminosos e os vagabundos forneceram as contrafiguras ideais daquilo que não se devia ser²⁹.

Portanto, definir quem não é homem é outro modo de qualificar aqueles que o são. Dentre os capítulos, um artigo de Villares sobre masculinidade e raça no romance de Graciliano Ramos aproxima-se mais do nosso período de estudo ao tratar do começo do século XX. Villares (in PENTEADO e GATTI, 2011, p.96) nos mostra que

ao lermos os romances de Graciliano, percebemos que a masculinidade é uma grande fonte de ansiedade para a maioria de seus protagonistas. Quase todos parecem agonizar sobre se são ou não “homens de verdade”. Eles estão sempre e nitidamente se comparando a algum tipo de referência de masculinidade e parecem encontrar-se sempre privados dela.

A autora procura estabelecer a masculinidade criada do Graciliano Ramos em relação à feminilidade e não de modo isolado, criando uma conexão entre masculinidade e subjetividade, tendo em mente interações mais complexas em zonas fronteiriças entre masculino e feminino.

²⁸Aqui é possível traçar um paralelo com Vance (1995, p.16), pois segundo a autora espaços públicos específicos para expressão de novas formas de sexualidade também eram modos de organizar um comportamento coletivo e a identidade individual. Seriam espaços para experimentação, vivência e construção de si. Eles tornam-se, simultaneamente, “novas formas de oposição e participação simbólicas em relação à ordem dominante”.

²⁹ MELO, in PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011, p. 43.

Assim, ela delinea personagens representados e oprimidos por uma sociedade patriarcal, agrícola e estrutura em uma rígida separação de gêneros e de papéis heteronormativos.

Entretanto, o artigo de Miskolci, que se trata de resultado preliminar de seu livro, “O desejo da nação”, é o único do conjunto que abordam o tema da masculinidade no século XIX. Ele nos traz que “durante a segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira passou por transformações profundas nas relações de gênero e na esfera da sexualidade” (MISKOLCI, in PENTEADO e GATTI, 2011, p.75). Segundo o autor, mesmo em meio a todas estas mudanças, ainda existira uma parceira masculina no domínio das mulheres. Constituíam-se, por exemplo, amizades entre dois homens mediadas por uma mulher em comum, o que daria poder a ambos e definem sua masculinidade contra o feminino. Compreendemos pelo autor que o feminino que é usado numa relação figura-fundo, na qual ele também se torna o fundo, ou a base, para um possível desejo homossexual masculino.

Relativo silêncio se repetirá nos demais estudos sobre masculinidade ou, então, os estudos são marcados por uma desproporção nos períodos históricos estudados nas publicações. Além do livro de Silva, “O corpo nu” (2015), que trata da representação social do corpo masculino nu em revistas pornográficas gays brasileiras, uma infinidade de outros livros e artigos (publicados em revistas como Cadernos Pagu, Estudos Feministas, numerosos demais para serem elencados aqui) exploram questões em objetos contemporâneos³⁰, geralmente com destaque à

³⁰ Para citar apenas alguns, encontramos: ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. *Dimensões da masculinidade no Brasil*. Gênero, Niterói, v. 1, n. 1, p. 29-40, 2º semestre de 2000; ALVES, José Eustáquio Diniz. *A Linguagem e as representações da masculinidade*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004; BILLMAN, Brett. *The enfleshment of masculinity(s): the maintenance of hegemonic masculinity*. Brett N. Billman, Universitas, v.2, n.2, 2006; CARDOSO, Luiz Fernando. “Fishermen”: *masculinity and sexuality in a Brazilian fishing community*. Sexuality & Culture, p.45-72, 2002; CARRIGAN, Tim, CONNELL, Bob, LEE, John. *Toward a new sociology of masculinity*. Theory and Society, v.14, n.5, p.551-604, setembro de 1985; CECCARELLI, Paulo Roberto. *A masculinidade e seus avatares*. Catharsis, São Paulo, ano IV, n. 19, p.10-11, maio/junho 1998; CONNELL, Robert W. *Hegemonic masculinity: rethinking the concept*. Gender & Society, v.19, n.6, p.829-859, dezembro de 2005; DONALDSON, Mike. *What is hegemonic masculinity?* Theory and Society, Special Issue: Masculinities, v.22, n.5, p.643-657, outubro de 1993; DOWSETT, G. W. Dowsett. *I'll show you mine, if you'll show me yours: gay men, masculinity*. Theory and Society, v.22, n.5, Special Issue: Masculinities, p.697-709, outubro de 1993; FILHO, Paulo C. Cunha. *Imagem, alteridade e autonomia subalterna: nota sobre a sobrevivência de estereótipos nas representações estrangeiras do Brasil*. XV Encontro da Compós, Unesp, Bauru, 2006; FRANK, KATHERINE. *Just trying to relax: masculinity, masculinizing practices, and strip club regulars*. University of Wisconsin-Madison. The Journal of Sex Research, v.40, n.1, p.81-75, fevereiro de 2003; GEIGER, Jeffrey. *Unmaking the male body: the politics of masculinity in the long dream*. African American Review, v.33, n.2, p.197-207, 1999; GILMORE, David D. *The hegemonic male: masculinity in a Portuguese town*. American Anthropologist, New Series, v.99, n.2, p.434-435, junho de 1997; GOMES, Pedro Paulo. *A teoria queer e a reinvenção do corpo*. Cadernos Pagu, v.27, p.469-477, julho-dezembro de 2006; GRAY, Herman. *Black masculinity and visual culture*. Callaloo, The Johns Hopkins University Press, v.18, n.2, p.401-405, 1995; GROSSI, Miriam Pillar. *Masculinidades: uma revisão teórica*. Antropologia em Primeira Mão, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de

homossociabilidade. As explorações retêm-se em objetos da Antiguidade ou de culturas originais de diversos países ou saltam para objetos mais atuais, tais como saunas, fóruns de *internet*, aplicativos de relacionamento, práticas esportivas, cinema e outros meios de comunicação de massa, por exemplo.

Percebemos que as investigações sobre as masculinidades brasileiras na virada do século XIX-XX caminham com tímidos passos, fazendo-se necessário importar conceitos ou modelos de trabalho referentes a este período de estudos realizados com populações de outros países por pesquisadores estrangeiros. Daí, devemos levar em consideração particularidades históricas e culturais específicas do objeto de estudos, que por vezes não podem ser transportadas para o campo brasileiro. Portanto, das demais articulações, podemos aproveitar o raciocínio na aplicação de conceitos, com cuidado de nos abstermos de anacronismos. Entretanto, são poucos os dados objetivos no campo do gênero que se referem ao nosso objeto de pesquisa. Por este motivo, adotamos como base teórica a trilogia organizada por Corbin, Courtine e Vigarello intitulada “A história da virilidade” (2013), cujos volumes versam respectivamente sobre: 1. descrição das virilidades gregas, romanas, do universo bárbaro e medieval, a virilidade clerical e militar, a virilidade no teatro e na pintura; 2. a virilidade sob o entendimento do nacionalismo, virilidade no exército, nos operários, virilidade nas colônias, nos padres, nos esportes e homossexualidade; 3.

Santa Catarina, n.1, 2004; HOLT, Douglas B, THOMPSON, Craig J. *Man-of-action heroes: the pursuit of heroic masculinity in everyday consumption*. Journal of consumer research, inc. v.31, setembro de 2004; JACKSON, Peter. *The cultural politics of masculinity: towards a social geography* Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, v.16, n.2, p.199-213, 1991; KIMMEL, Michael S. *Introduction: 'toward men's studies'*. American Behavioral Scientist, v.29, n.5, p.517, maio/junho de 1986; MARTIN, Patricia Yancey. *Why can't a man be more like a woman?* Gender and Society, v.12, n.4, p.472-474, agosto de 1998; MESSNER, Michael. *Masculinities and athletic careers*. Gender and Society, v.3, n.1, p.71-88, março de 1989; MESSNER, Michael. *The limits of "The Male Sex Role": an analysis of the men's liberation and men's rights movements' discourse*. Gender and Society, v.12, n.3, p.255-276, junho de 1998; ORBER, Judith. *Men's gender politics*. Gender and Society, v.12, n. 4, p.469-472, agosto de 1998; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Que homem é esse? O masculino em questão*. Originalmente publicado como em NOLASCO, Sócrates (org.). *A Desconstrução do Masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, p.53-58, 1995; PINHO, Osmundo de Araújo. *Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador*. Estudos Feministas, Florianópolis, n. 13, p. 127-145, janeiro/abril de 2005; PINTO, Andréia Dioxopoulos Carneiro, MENEGHEL, Stela Nazareth, MARQUES, Ana Paula Maraschin Karwowski. *Acorda Raimundo! Homens discutindo violências e masculinidade*. Psico. v. 38, n. 3, pp. 238-245, setembro/dezembro de 2007; SANTOS, Willian Tito Maia. *Modelos de masculinidade na percepção de jovens homens de baixa renda*. Barbarói. Santa Cruz do Sul, n. 27, julho/dezembro de 2007; SATTEL, Jack W. *Manly virtues: a review of some recent studies of masculinity*. Insurgent Sociologist, n.11, n.4, p.109, 1983; SOUZA, Márcio Ferreira de. *As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s)*. Mediações, Londrina, v.14, n.2, p.123-144, julho/dezembro de 2009; TOSH, John. *What should historians do with masculinity? Reflections on nineteenth-century Britain*. History Workshop Journal, n.38, p.179, 1994; WILLIAMS, Christine L. *Militarized masculinity*. Qualitative Sociology, v.17, n.4, 1994.

virilidade sob ótica da antropologia, virilidades violentas, masculinidades e virilidades na literatura de juventude, nas práticas esportivas, no cinema e mutações da virilidade. Por virilidade, os autores entendem um código de conduta histórico transmitido socialmente que determina a performance das diferentes masculinidades possíveis; muitas vezes restringindo a possibilidades de expressões diferentes das masculinidades.

Nessas obras acreditamos encontrar maiores pistas analíticas para abordar nosso objeto de pesquisa, uma vez que apresentam uma metodologia para interpretação de dados voltada para o período em questão. Também consideramos importantes as contribuições de Bourdieu (2014, p.18), tanto no que diz respeito ao *habitus*³¹ quanto ao apontar que a área cultural europeia partilha de uma tradição “falo-narcísica e da cosmologia androcêntrica” e de uma “divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais” (BOURDIEU, 2014, p.22). No que diz respeito ao século XIX brasileiro, algumas referências são importantes tais como: Richard Miskolci (2012) nos traz uma construção do homem no século XIX ligada a reformulações da estrutura familiar e à uma política higienista que receava retaliação de escravos recém-libertos. No campo da história da arte, Jorge Coli (2012, p.41), nos apresenta uma tradição de pintura clássica acompanhada “por uma espantosa eclosão homoerótica” nos acadêmicos franceses pós-revolucionários. Por este autor, temos subsídios para enxergar relações das masculinidades entre pintores, suas obras e o meio em que estavam inseridos. De Katz (1996) podemos extrair dados pontuais sobre a criação do instinto masculino no século XIX.

Além destes pesquisadores, contamos com as relações de imagens e dos textos presentes nos catálogos de duas exposições controversas de 2013: “*Masculin/masculin*”, em Paris, e “*Nude men: from 1800 to the present day*”, em Viena. Ambas nos trazem reflexões e um panorama histórico da representação da masculinidade ao longo do tempo. Esta visão é importante, pois nos oferece uma ideia de continuidade de temas que deslizam entre períodos e movimentos artísticos, na qual podemos situar a continuidade das imagens masculinas nos autorretratos. Coli (2005, p. 14) parece simpático à esta noção: “Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como

³¹ Bourdieu define *habitus* como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquema” in SETTON, Maria da Graça Jacinto. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação, n° 20, maio-agosto, 2002.

Manet, se não forem percebidos na perspectiva histórica das imagens, recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido”.

No caso brasileiro, também se pode notar uma certa continuidade na *técnica de representação* do corpo masculino desde o XIX até o Modernismo³². Tadeu Chiarelli (2010, p.121) teoriza uma chave importante para contemplar a arte brasileira: a mimese.

A fidelidade à mimese, por sua vez, explicaria também o fato de **não ter havido uma pronta desvinculação de muitos críticos brasileiros do axioma “arte=mimese”**, o que permitiu a manutenção do entendimento de que a arte local só seria constituída se materializasse imagens precisas de **“brasilidade”** (grifos nossos).

Ele prossegue, revelando-nos que segundo a mentalidade dos artistas e críticos brasileiros da época, absorção de novos estilos, como o cubismo, por exemplo, era puramente técnica. Os pintores deveriam incorporar técnicas de forma instrumental, sem cair em abstração e perder de vista o referente, isto é, a mimese do real³³. Mobilizando pensadores como Antonio Candido e Michel Vovelle, Chiarelli propõe olhar para a arte brasileira como um conjunto de tradições que, por meio de mecanismos de transmissão de características plásticas e conceituais que são reformuladas, sustenta alegorias miméticas que buscam explorar a “brasilidade” e a identidade nacional.

Neste sentido, algumas imagens são recorrentes, tais como a imagem do caipira brasileiro, muito bem explorada por Fernanda Pitta (2013). A autora relaciona como a imagem masculina brasileira do camponês foi usada para criar uma identidade que validasse a permanência das elites no país, dando a elas uma ascendência histórica. Eram, ao mesmo tempo, sua origem mas um ideal a ser superado. Ela revela um processo análogo na França, na qual a pintura do naturalista francês Jules Bastien-Lepage (1848-1884) também busca estabelecer uma continuidade por uma tipologia, mas, neste caso, usando a figura feminina.

Portanto, podemos entender os autorretratos e retratos de artistas brasileiros inseridos não em categorias isoladas e estanques, mas dentro do *continuum* proposto por Chiarelli e, também de

³² CHIARELLI, Tadeu. *De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil*. Novos Estudos - CEBRAP, n. 88, 2010, p.116.

³³Ibid, p.123.

forma interessante, na mimese. Acreditamos que os autorretratos não se encaixem na categoria de alegorias da qual fala o autor, contudo temos em mente que eles são concebidos dentro de uma continuidade de pensamento artístico, não sendo imutáveis na abordagem das masculinidades. A mimese nos traz de volta à dúvida exposta no começo desta introdução: os autorretratos seriam uma cópia fiel do que o pintor vê em si ou seriam uma performance, uma construção ou, ainda, uma expressão fortemente mediada socialmente? Se há continuidades de alegorias entre as escolas artísticas, as representações de masculinidades do XIX-XX se tornariam indícios das performances de masculinidade e seu papel presente no imaginário social.

Dividimos a pesquisa em três capítulos. Abrimos o primeiro capítulo com Gonzaga Duque Estrada, escritor e crítico de arte, usando-o como um convite para situar o contexto da pintura nacional. Gonzaga Duque (brasileiro, 1863-1911), na posição de crítico, promove e desqualifica determinadas representações do homem. Como homem de imprensa, cuja voz possui peso nas artes, divulga uma visão específica de masculinidade que deveria ser vivida, lida e admirada nas pinturas. Uma vez que parte dele o primeiro esforço de catalogação, descrição e criação de um pensamento sobre a arte brasileira, é interessante iniciar, através dele e do tipo de homem que ele valorizava nas pinturas, um diálogo sobre masculinidade que servirá de base para o segundo capítulo.

No segundo capítulo, apresentaremos uma linha do tempo na qual buscaremos examinar os autorretratos masculinos de modo a determinar a existência de conteúdos simbólicos, arquetípicos e culturais que possam ter, simultaneamente, inspirado e cerceado os artistas. Tendo em mente a busca de compreensão das possíveis vivência do gênero masculino, buscaremos delinear a dinâmica entre a percepção de si mesmo, a construção da imagem do homem e a criação de uma imagem profissional como mediação para o campo artísticos.

Por fim, no terceiro capítulo, apresentaremos os autorretratos e retratos de artistas, divididos em tipologias que buscam compreender sob a ótica de continuidade ou tradição histórica. A partir dos dados coletados, a pesquisa comentará os autorretratos de pintores brasileiros como Almeida Júnior e Pedro Américo. Empenhou-se para trabalhar um leque de pintores cujas expressões da masculinidade poderiam oferecer mais perspectivas sobre a expressão do gênero, tais como Rodolpho Amoedo e Belmiro de Almeida, pintores definidos como boêmios e de uma nova geração, elogiados e colocados na categoria de precursores de uma nova expressão. Já Pedro Américo foi incluído como contraponto: visto por Gonzaga Duque

como um pintor que se recusa a assumir a modernidade e se prende à temas que deveriam ter sido superados, a representação de sua masculinidade seria anacrônica? Indagaremos como teriam sido expressas suas próprias masculinidades no novo momento que deflagravam. Acreditamos ser possível estabelecer paralelos com a visão de homem do escritor francês Henri Murger e de pintores como Eugène Delacroix, Carl Joseph Bega, Thomas Anschultz, entre outros. Analisaremos também os autorretratos dos irmãos Timóteo da Costa, uma vez que pertenceram ao mesmo círculo de Almeida Júnior e seus amigos e, também, pelo pressuposto impacto que sua etnia teria tido na representação que fizeram de si mesmos. Eliseu Visconti realizou inúmeros autorretratos em sua vida, o que permite uma compreensão visual da representação de sua masculinidade através do tempo.

CAPÍTULO 1: “É DE TI QUE TRATA ESTA HISTÓRIA”³⁴, A CRÍTICA E O CENÁRIO BRASILEIRO

“Um artista deve criar coisas belas, mas não deve botar nelas nada de sua vida. Vivemos numa época em que as pessoas não vêem na arte senão uma forma de autobiografia. Perdemos o sentido abstrato da beleza”.

Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*³⁵

1.1. Retrato de um amigo.

Em 1888, o pintor baiano Rodolpho Amoedo (1857-1941) conclui seu quadro *Retrato de Gonzaga Duque* (Imagem 7), hoje em coleção particular. O homem que vemos na tela está elegantemente sentado com as pernas cruzadas, reclinado de forma sutil. Bem vestido, ele apoia uma bengala no colo, segurando-a com a mão direita. A mão esquerda repousa sobre uma pilha de papéis que podem tanto ser manuscritos de sua autoria quanto algum periódico de sua leitura ou de sua contribuição. São dedos longos, finos, que não parecem habituados ao labor físico mas a trabalhos de outra natureza. Seu corpo é magro e o rosto, oblongo.

Sobre a mesa, identificam-se dois livros de capa cinza e, em cima deles, uma forma vermelha que lembra um canudo utilizado para os diplomas universitários de graduação³⁶. A cabeça do retratado está levemente inclinada para a esquerda, onde estão os papéis e os livros, talvez indicando uma literal e figurada inclinação intelectual. Ela nos encontra com um olhar direto; são olhos um pouco puxados, emoldurados por sobrancelhas finas e um nariz longo. O cabelo preto, curto, penteado, e a barba aparada contrastam com a pele alva. Os olhos semicerrados, ou talvez de pálpebras em natural descenso, fitam o espectador. É um olhar que

³⁴ “*De te fabula narratur*”, verso de Horácio, das Sátiras (I, 1, 69-70), no qual o autor chama a atenção do interlocutor, que não percebe que é dele que se fala.

³⁵ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.26.

³⁶ Até onde sabemos pelas pesquisas e biografias realizadas sobre Gonzaga Duque-Estrada, ele não teria frequentado o ensino superior.

pode ser interpretado de diversas formas: como frio, como esnobe, como alguém que olha profundamente para o outro ou como o olhar de um intelectual com pensamentos ainda inacessíveis e não expressos. É uma obra executada o primor técnico característico de Amoedo. Entretanto, não é uma obra que interpela o espectador de maneira agradável, ao contrário, há algo nela que faz com que este se sinta analisado.

Imagem 7:
 “Retrato de Gonzaga Duque” (1888), por Rodolpho Amoedo (brasileiro, 1857-1941).
 Óleo sobre tela
 Coleção Jones Bergamin
 Dimensões: 50 x 40 cm

Imagem 8:
 “Retrato de Gonzaga Duque” (1908-1910), por Eliseu Visconti (italiano, 1866-1944).
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Dimensões: 92 x 51 cm

Vinte depois, em 1908, Gonzaga Duque Estrada volta a ser retratado, mas desta vez pelo pincel do italiano radicado no Brasil, Eliseu Visconti (1866-1944). A obra é concluída em 1910, dois anos após seu início. Com o mesmo título, *Retrato de Gonzaga Duque* (Imagem 8), o retratado não mais interpela o espectador com o olhar, mas volta-se para a esquerda. Pelo modo que sua pose foi construída, - a disposição das mãos, da cabeça e a posição do tronco - teríamos uma configuração diferente caso Gonzaga Duque fosse transportado para outra tela: a de alguém

em uma conversa ou aguardando um interlocutor. Mas estando, contudo, sozinho, ele poderia estar perdido em pensamentos.

A mão direita não segura mais uma bengala, mas um cigarro. O terno ainda é elegante, mas reflete a mudança da moda após duas décadas, trazendo como coroamento um chapéu da mesma cor. É mais difícil de perceber o olhar de Gonzaga Duque, agora oculto não apenas pela posição do corpo, mas pelos óculos. As órbitas estão mais fundas, o zigomático mais destacado, as barbas e os cabelos começam a ficar grisalhos: um sinal da idade, também sintetizado pela presença da melnose senil localizada discretamente na bochecha.

Apesar do tempo passado entre os dois quadros e de sua manufatura se dar por dois artistas diferentes, ambas as obras possuem alguns pontos em comum. O sujeito não é retratado de maneira leve ou alegre, ao contrário, suas feições são mais empedernidas ou introspectivas. A gravidade intelectual sugerida pelas telas pesa inclusive nas cores. Inclusive a pele mais alaranjada e a cor púrpura da gravata no quadro de Visconti (o mesmo tom que passeia pelo vestuário amarrando a composição cromática em paleta restrita) é engolfado pelo fundo preto³⁷. De forma análoga, o fundo alaranjado mais quente do quadro de Amoedo é compensado pelas roupas pretas e os tecidos escuros do piso, cadeira e mesa, escurecendo o conjunto. Estas características em algum nível refletem o modelo do quadro. Segundo Davis (2004, p. 76-77):

A arte do retrato, um gênero estabelecido por centenas de anos, evoluiu para satisfazer uma necessidade humana básica, fornecendo às pessoas a semelhança daqueles a quem amavam. Isto era especialmente importante após a morte, quando os enlutados queriam um modo de se lembrar do falecido. Uma representação generalizada da face - uma execução vaga de características e cores - não era o bastante. Até mesmo os primeiros retratos, não importa o quão primária sua execução, tinham de **ênfatizar a individualidade de um sujeito**. *The Grove Dictionary of Art* define um retrato como uma imagem na qual “**o artista está engajado com a personalidade do modelo e está preocupado com sua caracterização como indivíduo**”. O desafio para o retratista sempre foi encontrar seu próprio modo de **comunicar a individualidade**³⁸ (grifo nosso).

³⁷ O escurecimento do quadro também pode ser resultado da fase de acabamento, quando a aplicação de produto de conservação da tinta óleo em alguns casos abaixa a chave geral de leitura da obra.

³⁸ *Portraiture, an established genre for hundreds of years, evolved to fulfill a basic human need, providing people with likenesses of their loved ones. This was especially important after a death, when mourners wanted a way to*

Tanto Rodolpho Amoedo quanto Eliseu Visconti foram preparados para este tipo de encomenda por uma formação sólida no Brasil e na Europa. “Amoedo era o mestre de todos”, na opinião de Migliaccio (2007):

A arte para ele era uma forma de viver numa esfera superior, afastada das convenções e da politicagem. Devoto de uma religião pessoal, cultuava aquela pintura, a qual, parafraseando Baudelaire, “parte do princípio que um quadro deve antes de tudo reproduzir o pensamento íntimo de um artista... e deste princípio deriva um segundo que, à primeira vista, parece contradizê-lo - a saber, que é preciso ter muito cuidado com os meios materiais de execução”. O próprio Gonzaga-Duque não hesita em traçar um paralelo entre o pintor brasileiro e o retrato de Delacroix³⁹, pintor do século XIX, desenhado num famoso ensaio de Baudelaire.

O pintor baiano, nascido em Salvador em 1857, foi a aluno da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. A sólida formação lhe permitiu concorrer e ganhar o prêmio de Viagem em 1878, o que lhe deu a chance de estudar em Paris. Na “cidade luz” estou com mestres tais como Alexandre Cabanel e Pierre Puvis de Chavannes. Ao voltar, tornou-se professor da Escola Nacional de Belas Artes⁴⁰ em 1888 tornando-se mesmo vice-diretor durante a longa gestão de Rodolfo Bernardelli (1890-1915). Artigos da revista Fon Fon, um periódico importante na época caracterizam-no como “o talentoso pintor que todo o Rio de Janeiro conhece e aprecia, [...] distinto artista e *gentleman*, forte e sadio” que teria uma “bella prosa”⁴¹. Após sentir-se

remember the deceased. A generalized depiction of a face - a vague rendering of features and coloring - would never do. Even early portraits, however primitively rendered, had to emphasize a subject's individuality. The Grove Dictionary of Art defines a portrait as an image in which “the artist is engaged with the personality of his sitter and is preoccupied with his or her characterization as an individual.” The challenge for portraitist has always been to find their own way of conveying that individuality.

³⁹ Silva (s.d., p. 9) nos traz esta descrição que Gonzaga Duque fez do pintor: “De Rodolpho Amoedo, afirma ser ‘o mestre’, comparável a Eugène Delacroix não apenas no domínio das técnicas da pintura e na qualidade do trabalho, mas também no ‘conhecimento exacto da sua arte e de tudo quanto lhe está relacionado, a philosophia, a literatura, as escolas, os modos, os caprichos de cada época’.”

⁴⁰ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, p. 185.

⁴¹ Revista Fon Fon, edição 10, sem página.

inconformado com a imobilidade do ambiente acadêmico, Amoedo, junto com os irmãos Bernardelli e Zeferino da Costa, fundou em 1888 um Ateliê Livre, contando com o apoio de alguns mecenas, entre os quais o jornalista e político Ferreira de Araújo, Luiz de Rezende, joalheiro da corte, freqüentador dos salões dos rosa-cruz em Paris, templo da arte simbolista, e o famoso líder abolicionista José do Patrocínio. O ateliê foi aparentemente inspirado no exemplo da *Académie Julian* de Paris e chegou a organizar um seu *Salon des Indépendants*. É o ano em que Amoedo pinta o belo retrato de Gonzaga Duque Estrada, que acabava de escrever o livro *A arte brasileira*. O crítico é representado como um perfeito *dândi*, meticulosamente penteado, elegante no seu traje escuro, os sapatos brilhantes cobertos por polainas, a bengala e o *pince-nez*. Senta numa cadeira ao lado do seu escritório carregado de livros. O quadro minúsculo é uma jóia: Whistler não faria melhor. É o selo de uma amizade entre dois devotos da arte que durará até a morte do escritor. [...] Com a instauração da República, Amoedo foi reconhecido entre os líderes do grupo dos modernos e foi nomeado, quase que por aclamação, vice-diretor da nova Escola Nacional de Belas Artes, que devia substituir a Academia Imperial (MIGLIACCIO, 2007).

Eliseu Visconti nasceu na província de Salerno, Itália em 1866. Imigra para o Brasil com sua irmã, Marianella, em 1873 e “ingressa em 1883 no Liceu de Artes e Ofícios. Dois anos depois, sem abandonar o Liceu, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes, tendo como professores Zeferino da Costa, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Victor Meirelles e José Maria de Medeiros” (VISCONTI, in CARDOSO, 2012, p. 21). Pintor de grande versatilidade, caminhou entre o *Art Nouveau*⁴² e o Simbolismo⁴³, e esteve comprometido em atualizar as

⁴² Segundo LORENZ (1987, p.5), “*Art Nouveau is an artistic renewal movement which began in the middle of the 19th Century and is still having an influence on all styles and areas of art. The nomenclature varied as much as the characteristic of individual works. In England it was at first spoken as ‘Modern Style’. In France it was ‘Style Moderne’, [...] in Hollan they called the trend ‘Nieuwe Kunst’ before the term ‘Art Nouveau’ prevailed everywhere except in Germany. This term derives from the name of an art gallery set up in Paris in 1895 by Samuel Bing of Hamburg, near the legendary Passage de L’Opera. [...] The name that came to be used in Germany, ‘Jugendstil’, is taken from the title of a journal Jugend (Youth) which devoted itself to this style. The term Art Nouveau was at first only used in the area of applied art and crafts. In painting it has only been used with historical hindsight - and even then only hesitantly. The characteristic elements of Art Nouveau are: the stress on the ornamental, the heavy stylization by rhythmic overemphasis on form and the dominance of line*”.

⁴³ Segundo Benet (1953, p.5), “*Simbolismo, pues, será sólo un título générico dentro del cual nos sea lícito agrupar movimientos morfológica y espiritualmente dispares, aunque sus participantes tengan como denominador común el vivir dentro a fuera, con todos los peligros que esta clase de vida presupone cuando el artista no guarda en su conciencia ni las más remotas reminiscencias de las altas nociones objetivas: de las trias Bondad + Verdad +*

propostas estéticas brasileiras com as novidades pós-impressionistas e da pintura decorativa⁴⁴. Segundo Visconti e Farias (in CARDOSO, 2012, p.130), ele “foi um dos primeiros designers brasileiros” que “parece desenhar sua musa fazendo referências a Alphonse Mucha e Eugène Grasset” e “a obra gráfica de Visconti é diversidade e apresenta soluções extremamente originais”. Pedrosa e Arantes (1995, p. 119) o têm como “dos raros, raríssimos mestres da pintura brasileira. Eis um pintor que trouxe autêntica contribuição para a história da nossa pintura”. Perpetuando o mito do artista genial e com uma visão pessimista das condições da pintura no Brasil, os autores prosseguem:

Conseguiu, menos de três meses depois de chegado em Paris, em junho de 1893, a proeza - que espantou a taba cá de casa - de classificar-se em sétimo lugar, entre 350 concorrentes, no concurso de admissão à Escola de Belas Artes de Paris. Penetrava, assim, já à primeira tentativa, no templo do Academismo, quando em geral os outros costumavam passar por duas ou três provas malogradas, antes de obter o “abre-te sésamo” tão almejado. [...] Ele ia aprender, sim, mas sobretudo assimilar e crescer; ao passo que os outros iam apenas aprender, passivamente, e diplomar-se. Para ele, Paris, a Europa, eram sobretudo o estímulo, o acicate, o viveiro espiritual e cultural necessário ao desenvolvimento da personalidade. [...] Tem toda a razão o seu biógrafo entusiasta, Frederico Barata (*Elyseu Viconti e seu Tempo*), em considerá-lo “o marco divisório” da pintura nacional, e não Almeida Júnior, como propôs Sérgio Milliet (PEDROSA e ARANTES, 1995, p. 120).

Sua inserção e reconhecimento no Brasil foram notáveis, como mostra o convite realizado em 1905 pelo prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, para realizar a decoração do Teatro Municipal, feita entre 1905 e 1907, que é uma das grandes obras da Primeira República

Belleza. Al liberar el vocablo Simbolismo del significado exclusivamente mágico, misterioso o profetista que tuvo para los Rose + Crois, para Odilon Redon y también, algunas veces, para el mismo rafaélico Gauguin, e intentar darle una significación menos acontoanda en el misterio”. Para Gibson (1999, p. 7): “Menos movimento artístico do que estado mental, o Simbolismo surge cerca de meados do século XIX, com grande influência nas áreas da Europa que associavam dois factores: um industrialismo avançando e uma população predominantemente católica. Podemos circunscrever o fenómeno simbolista traçando uma linha que liga Glasgow, Estocolmo, Gdansk, Lódz, Trieste, Florença e Barcelona: a chamada ‘Europa do vapor’. Jean Moréas confere ao Simbolismo um nome e uma identidade, a 18 de Setembro de 1886”.

⁴⁴ MIGLIACCIO, Luciano. *Simbolismo*. In CARDOSO, Rafael et al. *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p. 36-37.

brasileira. Efetivamente Visconti permaneceu em Paris entre 1913 e 1916, para voltar ao Brasil em 1920 e não mais deixá-lo.

Amoedo e Visconti, apesar da ligeira diferença geracional, mesmo com vidas, experiências e técnicas diversas, conseguiram encontrar pontos em comum em suas representações de Gonzaga Duque. Mas quem foi este homem plasmado na tela e como ele pode nos auxiliar a entender as representações de masculinidades?

1.2. Culto e refinado.

Luiz Gonzaga Duque Estrada foi crítico de arte, escritor e poeta do Rio de Janeiro. Segundo Vermeersch (2010)⁴⁵, é filho bastardo de um marinheiro sueco e uma moça de boa família carioca que, durante toda sua vida lutou contra vários entraves, entre eles dificuldades financeiras e falta de lugar institucional. Apenas no final de sua vida consegue o modesto cargo de Diretor da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro. Para Machado (2010, p. 35):

O autor, Luiz Gonzaga Duque Estrada, era culto, refinado. Nasceu no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1863, onde viveu toda sua vida – com exceção de uma breve viagem que fizera a Portugal – e onde morreu, em 8 de março de 1911, de infarte fulminante, ao sair da redação da revista *Fon-fon*, para a qual contribuía com artigos sobre arte e cultura, crônicas e contos. Casou-se, em 1885 com Júlia Torres Duque Estrada, com quem teve quatro filhos: Dinorá e Haroldo, mortos quando crianças, e Osvaldo e Lígia Cristina. Foi funcionário público da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro – 2º oficial da Diretoria do Patrimônio Municipal e 1º oficial da Fazenda da Prefeitura – e, em seu último ano de vida, diretor da Biblioteca Municipal.

Machado (2010, p. 35-37) prossegue descrevendo a trajetória profissional do crítico, listando diversas revistas para as quais escreveu e, inclusive, participou como cofundador:

⁴⁵ VERMEERSCH, Paula. *A História da Crítica de Arte no Brasil*. Palestra ministrada no IEB - Instituto de Estudos Brasileiros, 2010; publicado em 10/out/2012. Disponível online em: <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=7222>> Acesso em: 15/jun/2016.

Desde muito jovem, dedicou-se à crítica de artes plásticas brasileiras, militando em nome da criação de uma consciência artística nossa. Seus artigos de crítica começaram a ser publicados em 1882, quando tinha apenas 19 anos, no jornal *Gazetinha*, de Artur Azevedo. No ano seguinte – 1883 – criou, com Olímpio Niemeyer, o jornal *O Guanabara* e continuou sua contribuição como articulista, agora na *Gazeta da Tarde*. Entre 1886 e 1888, assinou semanalmente a coluna “Belas Artes”, de crítica de artes plásticas, da revista *A Semana*. E em 1887, publicou o primeiro estudo sistemático das artes plásticas do país – *Arte Brasileira*.

Suas contribuições para os muitos periódicos da virada do século, mais ou menos especializados nas questões artístico-culturais, foram intensas. [...] toda a obra de Gonzaga Duque circulou originalmente nos órgãos de imprensa da cidade do Rio de Janeiro e, com bem menos representatividade, nos de Curitiba (nos periódicos *Club Curitibano* - 1894 - e *O Sapo* - 1900). Tivemos suas críticas publicadas, além dos veículos que já citamos, em jornais e revistas como *O Globo*, *Revista dos Novos*, *Rosa-Cruz*, *Vera-Cruz*, *Renascença*, *Athenéia*, *Os Anais*, *A Avenida*, *Ilustração Brasileira*, *Revista Americana*, *Cidade do Rio*, *Diário de Notícias*, *O Paiz*, *Rua do Ouvidor* e *Diário do Comércio*. Entre 1904 e 1909, passou a ser um dos mais importantes colaboradores da revista *Kosmos*.

Pela citação percebe-se que Duque foi um homem da imprensa. É importante notar que nesse período a imprensa congregava a vida intelectual da época. Como escritor, foi mais reconhecido como “simbolista”, em especial por seus contos reunidos na coletânea *Horto de Mágoas*. Mas escreveu também romances, como *Mocidade Morta*.

Para Lins (1991, p. 19), “fui conhecendo o pensamento de Gonzaga Duque e descobrindo um libertário – um escritor com ideais, que, inconformado com a situação, se batia por eles, investindo contra tudo que era oficial – a mentalidade de funcionários e bacharéis, a crítica e os artistas cooptados, e a mercantilização da arte”.

Mas por que é importante saber quem foi Gonzaga Duque e suas posições ideológicas em um estudo que trata das masculinidades nas pinturas do entre-séculos? Porque ele, atuando como crítico, era responsável por apresentar as obras ao público e, conforme explanado, suas palavras

tinham penetração através da mídia impressa. Neste papel de crítico, ele consegue até certo ponto moldar ou direcionar o gosto da população. Segundo Simioni (2008, p.36)

O historiador da arte, o crítico, o museólogo e o curador são os personagens principais na construção de um destino para obras de arte e seus criadores. São eles que fabricam, por meio de ações diversas, a emergência de um cânon, isto é, de uma linha de desenvolvimento que relaciona determinados artistas, práticas, eventos, instituições e idéias que **norteiam a compreensão do passado, do presente e mesmo expectativas com relação ao futuro.** Na construção desse cânon estão envolvidos mecanismos diversos. A escolha por alguns autores e objetos determinados implica a exclusão de todo um outro universo de possíveis, doravante eclipsados. Paralelamente, essas práticas se traduzem também em efeitos de consagração, uma vez que **os eleitos, sejam eles pessoas, idéias ou objetos, ganham o direito de participar da memória de uma coletividade qualquer por serem fixados em livros, artigos e crítica** (grifo nosso).

Compreendemos assim o alcance das palavras que Gonzaga Duque tinha, enquanto crítico, ao determinar qual representação masculina era ou não adequada. Ele publica em 1888 seu livro “Arte Brasileira” que, segundo Vermeersch (in SIMIONI, 2008, p.41),

é o marco inicial de nossa crítica de arte sistematizada, escrita por um jovem autor, situado sempre na não-oficialidade, na contestação, nos debates acalorados da imprensa, em um certo projeto de modernização política (republicana, laica, abolicionista) e cultural (a pesquisa formal e não-determinação da arte pelo seu meio, o “dandismo” e a irreverência da caricatura).

O livro, na verdade, é uma sinédoque: fala da arte fluminense, mirando o discurso numa arte nacional. Ele levanta questões sérias, como: o que seria a arte brasileira? Ela é brasileira nos temas ou nas formas? Estas não são perguntas simples. Partem da impressão de Gonzaga Duque que nós não teríamos um conjunto de formas plásticas que correspondesse a um conjunto

brasileiro que englobasse nossa experiência e nossos sentimentos. Segundo Vermeersch (2010), é um dos momentos mais alto da consciência nacional, caracterizando-se por “um livro lúcido, combativo, consciente, pertinente até os dias de hoje. Que ninguém leu. O livro passou despercebido, em brancas nuvens...”

Chiarelli (in DUQUE, 1995, p.30) nos traz que “em suas conclusões, Gonzaga-Duque exclui propositadamente qualquer valor positivo da arte produzida no Brasil no século XIX, para marcar bem seu conceito preestabelecido sobre a impossibilidade da existência de uma arte de qualidade no país, uma vez que o homem e o meio brasileiros não formavam uma base sólida para tal surgimento”. Aponta ainda que é fortemente marcado pelas ideias dos franceses Eugène Veron e Hyppolyte Taine para análise das obras. É o principal crítico de arte, “o autor funda de novo a história da arte brasileira”⁴⁶, sendo reconhecido pelo seus pares e tendo uma posição chave para o estabelecimento do grupo de artistas.

Apesar de ter reconhecimento em vida como crítico de arte, Gonzaga Duque parece marcado por sucessivos fracassos editoriais. Assim como certos artistas, na criação de um cânone, são “eclipsados”, suas obras padecem do mesmo destino de exclusão. Isto seria porque, de acordo com Vermeersch (2010), ele “sempre faz o que não deve fazer. É a história do fracasso pessoal institucional completo, ele não consegue sucesso”.

Este fazer o que não se deve talvez se deva à suas associações pessoais e artísticas. Levado por esta sua disposição, desde muito cedo liga-se a grupos radicais e letrados do Rio de Janeiro: republicanos e abolicionistas, como José do Patrocínio, Arthur de Azevedo e Ângelo Agostini. Gonzaga Duque também encontra afinidade com a escola simbolista, o que, futuramente, se tornará uma dificuldade para ele. Por Machado (2010, p. 14-15)

Muitas podem ser as razões apontadas para a desconsideração do Simbolismo como movimento literário forte ou importante no panorama das nossas Letras. Uma delas diz respeito ao seu caráter universal, várias vezes compreendido como resultado da falta de brasilidade ou da excessiva influência estrangeira, principalmente a francesa. A tendência introspectiva e psicologizante, a busca pela integração cósmica, a linhagem esotérica, o interesse metafísico afastam as obras afinadas com essa estética da concepção dominante do que seria a

⁴⁶ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.22.

verdadeira expressão literária brasileira. [...] Dessa perspectiva, apontam o Simbolismo como estilo de importação, alheio, portanto, às *questões da brasilidade*, estas compreendidas a partir de modelos de controle do imaginário forjados por certas ideologias, como a do culto à natureza pátria, por exemplo, ou a da missão sociopolítica da obra.

São poucos os autores simbolistas que entram no rol de êxito crítico, pois havia preferência para autores “francamente realistas, naturalistas ou parnasianos”, pois as obras simbolistas recebem “avaliação quase que consensual dos formadores de opinião de sua baixa qualidade literária, o que, para essa tese, justificaria seu ostracismo” (MACHADO, 2010, p. 18-19). Para Lins (1991, p. 34)

Os simbolistas, entre os quais se filiam Gonzaga Duque, Nestor Vitor, Mario Pederneiras, na sua rejeição de um mundo regido por mecanismos de relógio, herdeiros dos românticos alemães, marcados por Wagner, Schopenhauer e Nietzsche, constroem uma subjetividade mais complexa, que recoloca o mistério, a sinuosidade, a espiritualidade e a imaginação, num mundo que se quer cada vez mais guiar pelo utilitarismo e a imediatez. E, ainda, trazem a nostalgia de uma harmonia perdida.

Pelas próprias palavras de Gonzaga Duque, depreendemos um certo ressentimento da parte dele com o sucesso alheio de artistas vinculados a movimentos aos quais ele não pertencia e, possivelmente, não respeitava de completo. Para ele, estes artistas também pareciam contar com favoritismo editorial, baseado mais em relações de afeto pessoal do que em talento:

Mas, o que faz admirar é que um escritor se torne simpático, o seu nome seja citado, amado, respeitado, só porque à força de se o repetir, ele esteja diariamente diante dos nossos olhos! Mas, só, absolutamente só por isso. Há reputações que a gente as considera, investiga, remira, examina, analisa, e ao cabo de paciente estudo tem-se – nada! Positivamente – nada, essa coisa inaproveitável, inútil, desprezível – nada. Donde vem essa simpatia? Às vezes de um agrado fútil, duma ligação pessoal, dum caso íntimo; outras duma vaidade

satisfeita, retribuição de rapapés e salamaleques; outras ainda porque fica bem ao cronista parecer homem do seu tempo (DUQUE, 2001, p. 364).

Sua indignação às vezes parecia aguardar uma validação póstuma, quando gerações futuras reconheceriam o valor de sua obra, olvidando as demais produções que ele julgava como sucessos efêmeros:

Há entre os de hoje, como houve entre os de ontem e em todas gerações, grupos que se subtraem à popularidade a todo o transe, são os que fazem literatura por temperamento, por irresistível pendor, os que realmente são artistas e mais prezam a sua arte, que lhes dá conforto, do que a **palermice narcisadora das suas pessoas**. Esses grupos, porém, são menos numerosos, às vezes atingem limites tão apoucados que se fazem esquecidos momentaneamente. Mas, quando chega a **soberana justiça do Tempo**, que nunca falha, **são esses os que se salvam**, porque o isolamento do viver e a perseverança no trabalho, senão a paciência apaixonada posta na confecção de suas obras, lhes consentiram o acabamento perfeito do pouco que deixaram. **Os demais gozaram, foram aplaudidos, vitoriados, mas passaram**. Os que fizeram tem a consistência das estátuas de cinza, foi o fogo de vista da sua época (DUQUE, 2001, p. 354-355, grifo nosso)

É mais fácil ter uma dimensão do ressentimento de Gonzaga Duque se contemplarmos a trajetória de seu romance. Quando publica seu livro *Mocidade Morta* em 1900, seu livro é recebido com julgamento amargo por José Veríssimo⁴⁷, um escritor e crítico literário importante no igualmente afamado Jornal do Comércio do dia 5 de fevereiro daquele mesmo ano:

Não digo de um livro sem lê-lo todo, e infelizmente não pude, por mais esforços que fizesse, ler completamente os dois romances *Mocidade morta*, do sr. Gonzaga Duque e a *Fazenda Paraíso*, do sr. Artur Guimarães. Nestas condições prefiro apenas confessar que não me foi possível, apesar de toda minha boa

⁴⁷ José Veríssimo Dias de Matos (brasileiro, 1857-1916), nascido em Óbidos, Pará, foi um escritor e jornalista. Juntamente com Machado de Assis e outros autores, fundou a Academia Brasileira de Letras.

vontade, lê-los; e mais eu não padeço daquela dispepsia literária de que falou uma vez o sr. Rui Barbosa (in MACHADO, 2010, 19-20).

Receber estas palavras de um importante crítico literário da época certamente criou obstáculos na trajetória artística de Gonzaga Duque. Se pensarmos no papel da crítica na construção de um cânone, tal juízo de valor de um crítico preso a um modelo literário específico e não disposto a avaliar questões de outra ordem, contribui para um apagamento da obra⁴⁸. Ao pesquisar os diários de Gonzaga Duque, Espindola (2012, p.85) nos expõe suas dificuldades artísticas e financeiras:

No primeiro dia de escrita, fala sobre o quanto ficou nervoso com os erros que saíram na 1ª edição e o alento que recebeu de amigos, como Mario Pederneiras e Roberto Mendes. Em vista desse problema com seu livro, escreve ao editor, Domingos de Magalhães, fazendo a proposta de comprar os direitos da primeira edição ou de revisá-la. Daí advém outra preocupação: Gonzaga Duque não tinha como pagar a quantia que ofereceu a Magalhães. Sai a errata, mas também erros ainda aparecem. Outro ponto que deixou irritado o autor foi que o editor quis utilizar o verso da página da errata para colocar anúncios. Além dos problemas com a edição de seu livro, Gonzaga Duque escreve também como seu romance foi recepcionado. José Veríssimo fez críticas ferrenhas, já Nestor Victor o elogiou e o comparou a Flaubert.

⁴⁸ Para aprofundamento no tema de como o Simbolismo sofreu apagamento histórico no Brasil, sugerimos a leitura da tese de Liliane Machado (MACHADO, Liliane. *A insubmissão narrativa de Horto de Mágoas, de Gonzaga Duque*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro). Neste trabalho, a autora relaciona as diversas revistas simbolistas, seu público leitor, os embates ideológicos que vieram a eclipsar o estilo simbolista, assim como a falta de divulgação (ou má divulgação) pelos meios de imprensa da época. Assim, as obras de Gonzaga Duque estariam, entre as obras de outros autores, condenadas a “um ostracismo inegável”. Segundo Barbosa (2007, p. 179, p. 181): “Entre as estéticas da época, o Simbolismo, ao qual pertenceria Gonzaga Duque, nunca gozou de prestígio entre os historiadores da literatura. À exceção de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães, a maioria dos autores que publicou (e muito) entre a última década do século XIX e nas duas primeiras do XX permanece nesse limbo, do qual uns quatro foram ‘salvos’ para figurar nessa invenção chamada de Pré-modernismo, que sob o epíteto tenta englobar todas as correntes dessa época. [...] Na verdade, o Simbolismo precisou esperar pela pesquisa de Andrade Muricy, que resultou na publicação, em 1952, do indispensável *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, para retomar o seu lugar na história da literatura brasileira como um movimento complexo, que congrega um variado número de escritores, cujos trabalhos vão além dos lugares-comuns estabelecidos pelos críticos contemporâneos ao movimento, entre eles José Veríssimo, que de certa maneira cristalizou as maneiras como a crítica e a academia leram e trataram o romance em questão e os outros que surgiram nessa época”.

Até mesmo o editor de Gonzaga Duque se mostrou ansioso por se desobrigar de reeditar o livro:

Ao amigo sr. Gonzaga Duque.

Rio, 31-12-99.

Aceito, ainda que constrangido, a 1ª cláusula da sua proposta:

2:000\$000 pela edição de *Mocidade Morta* e só me convém aceitar a 1ª cláusula porque **não quero por forma alguma lembrar-me mais desta edição**. De coração desejo-lhe boas saídas e melhores entradas de 1900, não só ao amigo como a sua exma. família (ESPINDOLA, 2012, p. 87, grifo nosso).

Um dos problemas de recepção parece ter origem nos erros de impressão e na linguagem hermética de Gonzaga: “Muito provavelmente, foram esses vocábulos incomuns que dificultaram a publicação da obra, da qual Gonzaga Duque pensou em abrir mão quando se deparou com o grande número de erros tipográficos, o que lhe causou muita angústia” (Barbosa, 2007, p. 182-183)⁴⁹. Mas se a crítica da época não viu o livro com bons olhos, um esforço posterior de resgata requalifica as páginas do romance: “Certo sincretismo, conciliando arejado realismo com sentido polêmico eficaz, dá ao romance fisionomia grandemente sedutora, que os preconceitos do tempo impediram de apreciar o seu merecimento invulgar” (MURICY in CARVALHO, 1958, p. 56). Humberto de Campos, membro da Academia Brasileira de Letras, escreve no terceiro volume das suas “Críticas”:

Gonzaga Duque foi, efetivamente, um dos escritores mais perfeitos da sua geração. Discípulo, ao mesmo tempo, de Flaubert, que esculpia a palavra, e dos Goncourt, que a pintavam, conseguiu ele obter um estilo em que se encontram, de mistura, a força e a graça, a linha e a cor, a energia e a delicadeza. Há passagens da sua prosa que são, ora gravadas, ora coloridas. Ao descrever um

⁴⁹ Candido (2010, p. 45) sugere que o estilo rebuscado de José de Alencar gerou uma barreira entre a obra e o leitor: “Mesmo em livro tão voluntariamente crítico e *social* quando *Senhora*, o estilo de Alencar acaba fechando a porta ao senso da realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma verta visão de mundo; e ao fazê-lo, sofre o peso da sua data, fica preso demais às contingências do momento e da camada social, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade bastante para se tornarem convincentes”. Apesar de pertencer a uma época distinta e com um estilo diferente, cremos que a linguagem do romance de Gonzaga Duque gerou problema análogo na recepção, que foi acrescido dos preconceitos dos críticos e dos erros tipográficos na publicação.

mármore, tem-se a impressão de que é ele que está com o camartelo e o buril, a desbastá-lo, tirando a obra de arte da pedra bruta. Na descrição de um quadro, a pena é molhada na paleta, e é pelo prestígio dela que a tela vai surgindo, acentuando-se em cada minúcia, aperfeiçoando-se em cada retoque, completando-se na harmonia e nas cores (in DUQUE, 1973, p. 16).

O romance “trata de um grupo de artistas (*Os insubmissos*) que, inconformados com a caturrice do ensino acadêmico, procura fazer uma ‘arte nova’, sem as amarras da tradição (ESPINDOLA, 2012, p.85). O romance possui um enredo simples, cuja base é

um triângulo amoroso formado por Camilo, Agrário e Henriette, moça pobre francesa, que sobrevive à custa do amor de homens que vai abandonando e trocando por outros. Esse triângulo é pano de fundo para o autor demonstrar a tese da impossibilidade de se viver da arte sem a ajuda do Estado, e de se manter livre para defender e firmar posições estéticas isentas. Esta era a bandeira de luta do grupo dos Insubmissos, cujo propósito era o de reformar as artes brasileiras (BARBOSA, 2007 p. 186).

Então, o romance traz também uma tomada de posição estética de Gonzaga Duque em seu tempo: em especial sua desilusão com o sistema acadêmico e o engendramento de artistas oficiais; ao mesmo tempo, há uma defesa de uma “vanguarda” possível associada à boêmia, vista como um estilo de vida oposto ao da arte enquadrada, estimulada pela AIBA. No modo com que descreve e adjetiva os personagens masculinos vê-se a posição estética do autor Camilo é o herói, e Telésforo (que acredita-se ser uma alegoria de Pedro Américo) representa o academicismo e a arte oficial já caduca, contra as quais os “Insubmissos” lutam. Os “Insubmissos” são descritos como “um pequeno grupo de rapazes [...] de vestes coçadas e jovialidade boêmia”⁵⁰. Camilo é adjetivado como o que “trazia melhor asseio de cuidados caseiros”, “um anêmico escanifrado com ares de fidalguia abastardada, vago olhar cinzento, umedecido pelas dolências das tuberculosas incipientes e pequeno bigode de fios lisos, à chim”⁵¹. Já nas palavras iniciais, vemos em Camilo o arquétipo do artista romântico, no qual até a consumpção traz um certo lirismo.

⁵⁰ DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 21.

⁵¹ Ibid.

Mesmo sendo anêmico e muito magro, denota ares nobres e se veste muito bem. A boemia não apenas o caracteriza, mas caracteriza o grupo como um todo. As roupas de seus colegas são uma parte importante da descrição dos personagens. Franklin veste “um terrível chapéu negro, de abas de cilada”⁵², Artur de Almeida estava “muito orgulhoso num colarinho novo e tão alto que lhe impedia o movimento do oval lamartiniano da cabeça”⁵³.

Cada integrante dos Insubmissos é tido como “magriço”. Porém interpretamos este corpo magro e doente como uma virtude, segundo a visão do autor. Gonzaga Duque não estaria criando, de forma simbólica, personagens dotados de qualidades masculinas particulares, como o estoicismo? Como um artista que deixa de cuidar de si e de se alimentar para usar suas parcas economias na compra de livros e materiais artísticos, o corpo de Camilo e de seus companheiros suporta as vicissitudes e adversidades em prol de uma meta nobre, que é reestruturar a arte. O corpo padece, mas é um sacrifício que o alça ao martirológico.

Paradoxalmente, todos são descritos como muito bem trajados, o que plasma a masculinidade numa representação dupla: o sacrifício corporal aliado à uma preocupação com a vestimenta elegante. Se a roupa não representa um novo conceito masculino de homem moderno é, pelo menos, signo da contracultura borbulhante na Europa. Consagrado por certa parcela de artistas e escritores, todavia, o dândi nem sempre era bem recebido. O médico húngaro Max Nordau, que também atuou como jornalista, redige, em 1892, *Degeneração*, livro que atacava diversos costumes masculinos e femininos da época. Em seu ensaio, demonstrou preocupação em compreender este novo homem que “veste roupas que recordam, pela cor e pelo corte, o traje feminino”⁵⁴. Nordau ainda afirma: “O que em Paris chamam de *blague* ou também *esprit de boulevard*, o psicólogo chama de imbecilidade”⁵⁵.

Entretanto, a visão do homem de Gonzaga Duque vai além da mera vestimenta. Ao pensarmos em sua representação como dândi nos quadros de Amoedo e Visconti, parece contraditório imaginar que ele concordaria com Nordau. Entretanto, isto acontece. Para Gonzaga Duque, a preocupação com a moda deveria ser mais profunda, um reflexo de um movimento interior e não unicamente uma expressão da moda ou uma *persona*. Segundo Vermeersch (2010),

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ “Vestirán ropas que recuerdan, por el color y pelo corte, al traje femenino” (ZANOTTI, Paolo. *Gay: La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. México: Fondo de Cultura Económica; Turner, 2010, p. 44).

⁵⁵ Ibid, p. 43.

Gonzaga Duque pensava a arte de se vestir bem como parte do homem que precisava ter um ideal artístico em sua vida como um todo. Então, interpretamos esta preocupação com a vestimenta não como uma vaidade, mas um desdobramento de uma sensibilidade masculina e refinamento intelectual. Duque explicita isto quando escreve:

Ter *toilette*, ter saúde e ter dignidade são necessidades de um homem que se preza e possui talento. Um peralta, suinamente estúpido, e profundamente canalha, canalha desde a medula dos ossos até os poros da pele, pode vestir-se bem, trajar-se ao rigor da moda, mas nunca terá *toilette*, porque não tem individualidade, porque não tem sentimento artístico (DUQUE, 1995, p. 210).

Caso a boa vestimenta ainda jogue uma sombra de questionamento sobre o masculino, Gonzaga reafirma a hombridade de seus personagens com adjetivos marcantes. Eles possuem “resignação de **mártir**”, “largo riso de **força**”, “cabeça erguida com **audácia**”, “dentes afastados e **fortes**” (grifo nosso)⁵⁶. Até mesmo outras manifestações artísticas que julga boas acabam sendo virilizadas no romance. Ao descrever a sinfonia do “Guarani”, ele o faz como “**rasgos** de notas **selvagens** deflagrando-se logo em sonoridades agrupadas, **violentas**, **impetuosas** com **estrugidos** e **espadanos** de cascatas despenhadas, roncando caudais espumarentos d’águas, pelo alcantil de penhas **brutas**, no imenso rumorejar das florestas ínvias” (grifo nosso)⁵⁷. Esta mesma cascata poderia ter sido descrita de forma suave, pacífica, em harmonia com a natureza. Porém, como veremos adiante, Gonzaga associa a qualidade artística e o ímpeto de criação com adjetivos que denotam força, movimento, vigor e potência, expressos no corpo e nas telas.

Conforme discutido anteriormente, o simbolismo choca-se com realismo, em especial pelo sentido conferido à mimese: “Nesse realismo, a *mímesis* faria passar o que é simplesmente convenção por natureza [...] Arelada a essa concepção está, portanto, a ideia – realista - de que a literatura pode representar fielmente o real, como um espelho, um reflexo” (MACHADO, 2010 p. 29). Entretanto, se Gonzaga Duque não faz estas descrições do masculino procurando uma cópia exata do referente, ele não está alheio ao imaginário popular:

⁵⁶ DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 22.

⁵⁷ Ibid, p.23.

Embora Gonzaga Duque fosse um homem refinado, com marcantes ligações com a cultura europeia, embora o Simbolismo tenha sido visto por muitos como um movimento simplesmente estecista [sic], alienado das questões mais íntimas do povo, podemos, em última análise, considerar que a ruptura consciente efetuada com as linhas de pensamento racionalistas em voga na época seja, por si só, uma ligação com certo substrato popular (MACHADO, 2010, p. 46).

Gonzaga Duque teria colocado em suas páginas, sem mimese, mas à sua maneira e à maneira de sua escola literária, o tipo masculino que enxergava e desejava promover. Mesmo no artigo da Fon Fon citado acima, Amoedo é um “distinto artista e *gentleman*, **forte e sadio**” (grifo nosso)⁵⁸. Podemos encontrar outras descrições da masculinidade feitas por Gonzaga Duque em “Arte Brasileira”. Para ele, neste livro, a psicologia do artista funde-se ao que ele produz. Não há separação na análise de um pintor. “Ele é sua obra”⁵⁹. Enaltecer ou rebaixar um, é enaltecer ou rebaixar o outro. “Ele mesmo [Gonzaga Duque] concede uma importância ao conhecimento da vida dos autores; a biografia, para ele, é fonte de conhecimento seguro e necessário sobre uma personalidade”⁶⁰. Almeida Júnior é “**forte**, obscuro por índole”, “baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar”, “um bicho” (grifo nosso)⁶¹. As feições físicas simples e falta de refinamento, descritas inicialmente com pouca generosidade, são mais tardes vistas como virtude: “ela [sua obra] representa o ideal da arte moderna; é uma obra **sólida, moral, simples e bem feita**” (grifo nosso)⁶².

A ideia de solidez e força retorna na descrição de Henrique Bernardelli:

Bernardelli é um **robusto moço dotado de talento omnímodo** e, por hereditariedade, de verdadeiro sentimento artístico. Os seus trabalhos inculcam um temperamento irrequieto, nervoso, sôfrego de impressões, **uma dessas organizações atléticas, munidas de espáduas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo higiênico exercício das caminhadas ao ar**

⁵⁸ Por diversas vezes, Gonzaga Duque assina suas matérias com pseudônimos diversos. Nesta edição, particularmente, a descrição não está assinada por qualquer autor específico, tratando-se do que julgamos ser nota editorial que pode ter passado pela revisão de Gonzaga Duque. Revista Fon Fon, edição 10, sem página.

⁵⁹ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.180.

⁶⁰ ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Memória e documento: o diário de Gonzaga Duque*. Revista Crítica Cultural, v.7, n° 1, 2012, p.88.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid, p.182.

livre, pelo alto das montanhas. **A sua obra é vigorosa, original, cheia de calor, cheia de ousadia** (DUQUE, 1995, p.201).

O talento de Bernardelli faz-se tão ilimitado quanto é sua hombridade que no trecho adquire contornos bastante físicos (forte peito e espáduas largas). O mesmo não ocorre com Vitor Meirelles e Pedro Américo, pintores que inspiravam pouca simpatia a Gonzaga. Apesar de, na época em que *Mocidade Morta* foi publicada Gonzaga Duque ter uma relação de proximidade com Pedro Américo, interpretações posteriores colocam-no como retratado no grupo dos pintores de mentalidade arcaica (o que pode não ter sido a intenção do autor). Vitor Meirelles “é um **homem pequeno, metódico**, sem vício e **modesto**”⁶³. “Ele é inteiro, dos pés à cabeça, da cabeça aos pés, quem aí está. É o antigo discípulo de Consoni e de Delaroche, ouvindo com respeito a palavra dos mestres, aceitando, **como um fanático** aceita as imposições da crença, todas as teorias que lhe ensinaram, que lhe meteram dentro da cabeça”. Está “sempre com a mesma fisionomia, o **arzinho** de preocupação”⁶⁴. Conclui: “Toda obra produzida por este artista é, pois, uma obra **vagarosa**, cuidada, caprichada no arabesco, de colorido bem cominado, em suma, correta. Não será, nunca, uma obra extraordinária, **opulenta de vigor, audaciosa**, sincera, espontânea, **vivificada** por esse clarão estranho que se intitula o gênio. Não; isto nunca” (DUQUE, 1995, p.173, grifo nosso).

Ao diminuir as obras de Meirelles, Gonzaga Duque diminui também o homem: ele é pequeno, moderno, possui um “arzinho”. Ao contrário das obras dos artistas dotadas de vigor, vivacidade, audácia, solidez e força, a obra de Meirelles é lenta e sem vitalidade, sem a ação masculina característica. O pintor é admoestado por sua falta de crítica e raciocínio, o que o leva a aceitar ideias com fanatismo e sem reflexão. À luz da mentalidade do XIX, uma intelectualidade inferior é tida como característica feminina.

Já a obra de Pedro Américo é “vacilante e postiça” e o herói que cria é “um grande pulha”⁶⁵. Ao descrever o protagonista do romance de Pedro Américo, Gonzaga Duque ainda subtrai os adjetivos masculinos que atribui aos artistas de que gosta: “Como estudo psicofisiológico de uma personalidade, o protagonista é desengonçado, pálido, ético, fátuo, pretensioso. [...] É o próprio autor, desorientado, céptico, desiludido, espicaçado pelas ambições”

⁶³ Ibid, p.169.

⁶⁴ Ibid, p.172.

⁶⁵ Ibid, p.142.

(DUQUE, 1995, p.143). Pedro Américo, por sua vez, é definido como “histérico”⁶⁶, sabendo-se que quando a psicanálise se desenvolve no século XIX, a histeria era tida como uma doença feminina. Além disso, o adjetivo usado por Gonzaga Duque abre campo para reflexão. A ideia de histeria feminina teria sido a condição tingida de preconceito que permitiu às mulheres um acesso menos obtuso ao campo da pintura impressionista (que já acontecia na época dos quadros produzidos por Amoedo e Visconti). Segundo Garb (1998, p.280)

Supunha-se também que as deficiências intelectuais das mulheres fossem compensadas por outras capacidades amais altamente desenvolvidas nelas que nos homens, sobretudo nas áreas da emoção e da sensibilidade. Embora fossem intelectualmente medíocres, as mulheres tinham uma *sensibilité* maior que a dos homens. Além de suas capacidades aumentadas para os sentimentos, acreditava-se que possuísem um ‘sistema nervoso mais irritável que o dos homens’; daí as alegações, em vários estudos, de ‘nervosismo’ e ‘irritabilidade’ nas mulheres.

Em resumo, quando Gonzaga Duque desqualifica alguém ou uma obra, usa adjetivos no diminutivo e extrai das palavras as noções de potência e vigor. Ao qualificar um pintor ou uma obra ele usa adjetivos que destacam suas características masculinas a forte capacidade criativa, gosto pela boa vida e boa vestimenta, cultura entre outros e pela força física. São ideias que, segundo Corbin (2013b, p.18) aparecem já na época de Buffon⁶⁷, que ao falar dos homens diz que “são maiores, mais fortes que as mulheres; eles têm o corpo mais sólido, mais mássico, os ossos mais duros, os músculos mais firmes, a carne mais compacta. Neles predominam o ímpeto, o aspecto, a sequidade”. Corbin prossegue: “Se Buffon e Moreau de la Sarthe⁶⁸ percebem esse corpo [masculino] como quadrado, Virey⁶⁹ discerne antes a forma de uma pirâmide invertida, e Burdach⁷⁰ a de um cone. Todos, porém, destacam a necessária retidão, a distinção dos segmentos, a grande capacidade pulmonar, o odor forte e, para coroar a descrição, a energia de todas as funções” (CORBIN, 2013b, p.19).

⁶⁶ Ibid, p.142.

⁶⁷ Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (francês, 1707-1788) escritor naturalista.

⁶⁸ Jacques-Louis Moreau, ou Moreau de la Sarthe (francês, 1771-1826) foi médico anatomista.

⁶⁹ Julien-Joseph Virey (francês, 1775-1846), foi antropólogo e naturalista.

⁷⁰ Karl Friedrich Burdach (alemão, 1776-1847), fisiologista.

A masculinidade é exaltada abertamente por Gonzaga Duque o que, curiosamente, não ocorria na crítica de arte francesa: “os trabalhos de Monet nunca foram avaliados por seus contemporâneos em termos do modo com expressavam a ‘masculinidade’ do artista. Fazer isto abertamente teria parecido ridículo. Contavam com sua ‘masculinidade’, ninguém precisava falar nisso” (GARB, 1998, p.279). Mesmo assim, a valorização da masculinidade aparecia em conceitos empregues, de maneira eufemizada muitas vezes, como bem mostra Tamar Garb:

Em meados do século XIX, o desenho (*dessin*), com suas conotações de linearidade e razão, e o projeto (*dessein*), intimamente associado ao desenho, com conotações de planejamento racional e de organização cerebral dos elementos na superfície, eram firmemente caracterizados como masculinos, não só em termos metafóricos, mas como indicadores de práticas artísticas adequadas apenas aos machos da espécie e à sua suposta maneira de perceber. A cor, por outro lado, com suas associações com a contingência, o fluxo, a mudança e a aparência superficial, estava firmemente enraizada na esfera do feminino.

O preconceito de gênero da linguagem formal foi expresso da maneira mais calara para os estudantes do final do século XIX no livro-texto *Grammaire historique des arts du dessein* (Gramática histórica das artes do desenho), publicado em 1867 por Charles Blanc, com o qual foi educada a maioria dos críticos de arte do *fin de siècle*. [...] “O desenho”, afirmou, “é o sexo masculino na arte, a cor é o seu sexo feminino”. A importância atribuída ao desenho estava no fato de se tratar, na opinião dele, da base das três *grands arts*, arquitetura, escultura e pintura, ao passo que a cor só era essencial à terceira.

É possível que Gonzaga Duque tenha lido a obra de Charles Blanc, uma referência na época. Segundo Vermeersch (2010), ele foi um escritor contumaz e leitor assíduo do que conseguia importar da França. Assim é que cresce nele a ideia de que é preciso desconstruir os temas tradicionais da pintura da academia. Ele contava, à sua disposição, com uma discussão na França bastante séria e consistente sobre a arte com a qual matinha diálogo. Exemplo disto é sua defesa do quadro “Estudo de Mulher”, exposto por Amoedo no Salão de 1884. Gonzaga Duque (1995, p.187) prossegue:

Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelo e maior *savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da consagração acadêmica uma censura por... ser imoral!

Oh! a pudica congregação quer uma arte *ad usum delphini*! Que a moral seja respeitada com auxílio da folha de videira, Srs. artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica.

A ironia com que retrata a surpresa da academia e a naturalidade com a qual ele aceita o nu tido como escandaloso é fruto de um conhecimento dos debates ocorridos na França na segunda metade do XIX, e de uma tomada de posição diante desses. “Para um jovem crítico de 84 a lição do escândalo de *Olympia* em 1863 já estava bem aprendida” (VERMEERSCH, 2010). O hábito de Gonzaga Duque voltar-se à França em busca de ideias é algo relatado também por Migliaccio (2007):

Além disso, no esforço de desenhar uma genealogia da inovação, Gonzaga-Duque destacava algumas poucas figuras que agitaram as águas paradas da academia naqueles anos e, **inspirados nas novidades procedentes dos maiores centros europeus, onde haviam estudado, tentaram introduzir no Brasil um novo padrão figurativo**. Uma arte feita para um novo público de funcionários e burgueses, que começava a surgir, habitantes de uma capital moderna, como se quera o Rio de Janeiro, capaz de representar a sociedade brasileira na sua realidade complexa, fora dos esquemas da imagem oficial (grifo nosso).

Se a França era fonte de inspiração para artistas brasileiros e uma das bases para crítica artística e literatura simbolista de Gonzaga Duque, com conceitos ressignificados e reelaborados às características nacionais, cabe compreender em que contexto circulava Gonzaga Duque e os pintores por ele descritos.

1.3. Europa.

Durante o século XIX, as pinturas expostas em salões e em espaços privados recebiam um público maior do que inicialmente supomos. Ter este dado em mãos não é mera curiosidade, mas sim mais uma peça que nos ajuda a montar um panorama da circulação das obras de arte, seu impacto (tanto nos espectadores e quanto em outros artistas), a recepção do público (sempre mediada por críticos), a divulgação de ideias e o poder das instituições de ensino acadêmico⁷¹. Davis (2004, p. 81-83), em longa e detalhada exposição, captura a atmosfera do Salão de Paris no século XIX⁷²:

O Salão anual, como o Festival de Cannes hoje, era um evento monumental, com toda a publicidade e cobertura de imprensa resultantes. Era um lugar para vender pinturas e lançar reputações. Negociantes de arte, críticos e compradores mediram o pulso artístico de Paris simplesmente por perceber quais pinturas chamavam mais atenção e quem estava olhando para elas. [...] Ao longo das seis a oito semanas de duração do evento, **centenas de milhares de pessoas lotariam o hall de exibição**, o Palais de l'Industrie, à margem direita. **A frequência atingiria picos dramáticos aos domingos, quando a entrada era gratuita, alcançando números tão altos quanto cinquenta mil.**

O Palais de l'Industrie era enorme, com paredes que se encontravam com tetos altíssimos. **Ele poderia hospedar até sete mil trabalhos de arte, incluindo pinturas e esculturas**, as quais eram colocadas em todos os espaços disponíveis. O Salão era tão grande que mesmo o visitante mais ambicioso e cheio de energia não podia ver tudo em um dia.

⁷¹ No Brasil, as instituições de ensino de arte, a Academia Imperial de Belas Artes, sucedida na Primeira República pela Escola Nacional de Belas artes, eram as principais responsáveis “pela formação artística nacional, o que envolvia **amplo processo de disseminação de certos valores estéticos determinadas habilidades**, além de promover e de controlar seu mais importante evento: o salão anual. Enquanto não se consolidou um mercado artístico paralelo, a Academia monopolizou as poucas chances de carreira e de projeção disponíveis para as belas-artistas nos maiores centros urbanos do país” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-FAPESP, 2008, p.24, grifo nosso). Segundo Pereira (2013, p. 9-10): “Pereira (2013, p. 10) É impossível tratar a obra dos maiores nomes da arte no Brasil do século XIX sem mencionar sua participação nas exposições gerais da AIBA pelo simples fato de que todos os artistas de destaque da época em algum momento expuseram seus trabalhos no salão”.

⁷² Apesar de não contar com critérios mais fortes de análise, algo a que Davis não se propõe em seu ensaio, o trabalho de Davis conta com descrições minuciosas que são produto de sua pesquisa. A grande atenção aos detalhes e minúcias chama a atenção e não deve ser desconsiderada.

Todo ano, alguns artistas saíam do Salão como favoritos entre milhares de expositores. Seus trabalhos tornavam-se, instantaneamente, **imagens dominantes na cultura popular: reproduzidos nas capas de jornais e periódicos, copiados em pôsteres, cartões, caixas de doces**, até mesmo encenados em palco em dramáticos *tableaux vivants*. Mais importante, estes artistas de sorte seriam bombardeados com comissões, de modo que podiam viver da arte. Apesar da probabilidade de ser puxado da obscuridade desta maneira ser extremamente rara, jovens artistas tinham esperança de que talvez atingissem sucesso instantâneo. [...]

A abertura do Salão era tensa e exaustiva para artistas. Mas era um dos dias mais importantes e antecipados no calendário social de cada parisiense que se considerava elegante. **Era o lugar para ver e ser visto**⁷³.

Pela descrição de Davis, vemos como o Salão de Paris atuava no epicentro da pintura acadêmica do século XIX, mobilizando grande público espectador e com amplos poderes de projeção e validação de carreiras. As pinturas mais notórias eram divulgadas pelas revistas de época, o que amplificava sua difusão junto ao público leitor⁷⁴. Havia uma complexa dinâmica

⁷³ *The annual Salon, like the Cannes Film Festival today, was a monumental event, with all the attendant publicity and press coverage. It was a place to sell paintings and launch reputations. Art dealers, critics, and buyers could take the artistic pulse of Paris simply by noting which paintings commanded the most attention and who was looking at them. [...] During the show's six-to-eight week run, hundreds of thousands of people would crowd into the exhibition hall, the Palais de l'Industrie, on the Right Bank. Attendance would spike dramatically on Sundays, when admission was free, reaching numbers as high as fifty thousand. The Palais de l'Industrie was enormous, with walls that rose to meet impossibly high ceilings. It could hold up to seven thousand works of art, including paintings and sculptures, which were wedged into every available space. The Salon was so big that even the most ambitious and energetic visitor could not see everything in one day. Every year, a few artists would emerge as Salon favorites among the thousands who exhibited. Their works instantly became dominant images in popular culture: reproduced on the covers of newspapers and journals, copied onto posters, cards and candy boxes, even reenacted onstage in dramatic tableaux vivants. Most important, these lucky artists would be bombard with commissions, so they could actually make a living in art. Although the chance of being plucked out of obscurity in this manner was extremely rare, young artists held out hopes that they might achieve instant success. [...] The Salon opening was tense and exhausting for artists. But it was one of the most important and anticipated days on every fashionable Parisian's social calendar. It was the place to see and to be seen.*

⁷⁴ A pesquisa de Carvalho (1990) mostra como a pintura, a partir da revolução de 1789, caminha ao lado de processo de legitimação de ideologias. “Embora em escala menor do que no caso francês, também houve entre nós batalha de símbolos e uma batalha em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos” (CARVALHO, 1990, p.10). O autor desenvolve sua tese mostrando como a pintura é utilizada neste processo: “É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça, mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro”.

entre professores e alunos, implicando em colocação profissional e prestígio⁷⁵. Wolf (2012, p. 15), nos fala que “o vasto número de quadros que podem ser incluídos sob a direção do Salão não pode ser contado; apenas na França, o número alcançava, segundo estimativa conservadora, 100.000 no século dezenove”⁷⁶. Mesmo no Brasil os números impressionavam. Segundo Pereira (2013, p. 11):

A pesquisa registra os incríveis números de visitantes das exposições de 1872 e 1879 e que rivalizam em tamanho de público com as grandes exposições dos dias atuais. Fica evidente que mesmo as exposições ocorrendo na cidade do Rio de Janeiro atraíam um público que ultrapassava em muito a população local, tendo ampla repercussão social.

Bourdieu (1996, p.71), descreve que, na época, diversos jovens foram atraídos à Paris por esta fascinação artística⁷⁷, tanto na literatura quanto na pintura:

Esses recém-chegados [das províncias], nutridos de humanidades e de retórica mas desprovidos dos meios financeiros e das proteções sociais indispensáveis para fazer valer seus títulos, veem-se remetidos às profissões literárias que estão cercadas de todos os prestígios dos triunfos românticos e que, à diferença das profissões mais burocratizadas, não exigem nenhuma qualificação escolarmente garantida, ou então às profissões artísticas exaltadas pelo sucesso do Salão. [...] Estão eles próprios subordinados a condições sociais tais como, nesse caso

⁷⁵ Segundo Davis (2004, p.83): “O procedimento para criar o júri deveria ser democrático, uma vez que os juízes eram eleitos pelos artistas que eram veteranos do Salão. Mas, assim como na maioria das eleições, era frequentemente um concurso de popularidade. Os artistas veteranos votariam em seus próprios patronos, **esperando ganhar deles uma boa palavra no último dia de seleção**. Cada pintura enviada seria avaliada por todos os quarenta juízes, que determinavam se um a aplicação seria ou não aceita. Os artistas afortunados cujos trabalhos ganharam uma medalha ou uma menção honrosa em Salões prévios pulavam esta etapa: suas pinturas eram aceitas automaticamente. **Os juízes também determinavam onde cada pintura seria pendurada, pois a localização era tudo**. As pinturas que empolgavam o júri tinham visibilidade garantida. As menos impressionantes eram penduradas muito altas, próximas ao teto. Muitos artistas foram condenados ao anonimato simplesmente porque era difícil ou impossível de ver seus trabalhos no Salão” (grifo nosso).

⁷⁶ *The vast number of pictures that can be included under the heading of the salon painting cannot be counted; in France alone the number, conservatively estimated, reached 100,000 in the nineteenth century.*

⁷⁷ Bourdieu não deixa de considerar que a busca pela arte não era apenas pelo prestígio da profissão, mas também porque as demais posições eram centralizadas em diplomados e em grandes burgueses, deixando a juventude provinciana com poucas possibilidades de mobilidade social. SIMIONI (2005, p. 343-344) que a peregrinação de tantos jovens de diversas partes do mundo dava-se também por interesses variados: enquanto uns buscavam profissionalizar-se no ofício, outros buscavam a arte em caráter de amadores, como um passatempo.

particular, o prestígio prodigioso das grandes carreiras de pintor ou de escritor: “Mesmo aqueles de nós que não eram do ofício”, escreve Jules Buisson, “não pensavam nas coisas senão para escrever sobre elas...”.

A capital francesa não atraía apenas aspirantes das províncias do país, mas também pintores de diversas nacionalidades, incluindo brasileiros que iam lá complementar sua formação. Já na época da Academia Imperial de Belas Artes

a viagem à Europa desempenhou, desde o início, um papel estratégico: permitia que os aspirantes à carreira artística se defrontassem com as obras e os ensinamentos dos “grandes mestres”. Esses funcionavam como modelos que deveriam guiar a produção dos mais jovens, lições a serem incorporadas (SIMIONI, 2005, p.343).

A meta de um aluno aspirante era ser agraciado com o Prêmio de Viagem, que lhe concedia uma bolsa de estudos no exterior⁷⁸. O apelo europeu era tão forte que, segundo Cavalcanti (2002, p. 69), após a época colonial, quando os pensionistas eram levados a começar seus estudos Portugal e concluí-los em Roma, posteriormente Paris ou Roma se tornavam os destinos preferidos:

A escolha dessas duas capitais demonstra que os artistas brasileiros da segunda metade do século XIX procuravam os centros artísticos internacionais de maior destaque - cidades para onde afluíam artistas das mais diversas nacionalidades, tanto europeus quanto americanos ou asiáticos, e mesmo franceses e italianos das províncias que buscavam as facilidades das capitais.

Mesquita (in ALVES e OLIVEIRA, 1991, p.18) nos diz que “o meio artístico e seus contemporâneos se atualizavam, ainda que com certo atraso, no gosto cosmopolita, através da promoção de salões artísticos que ofereciam prêmios de viagem ao exterior, ou com o envio de

⁷⁸ Para Pereira (2013, p.9-10), as Exposições Gerais realizadas no Brasil eram uma etapa fundamental para adquirir: “Estas exposições estimulavam aquisições e acompanhavam os prêmios de viagem que resultavam na seleção de alunos da Academia que eram agraciados com bolsas para temporada de estudos na Europa, conforme planejamento e acompanhamento dos professores da instituição de ensino artístico”.

artistas pensionistas do estado aos centros europeus.” Entre todas as circunvoluções e contratempos da Academia⁷⁹, os alunos ambicionavam duas instituições de ensino: a *École des Beaux-Arts* (EBA) e a *Académie Julian*. Sabemos, também por Cavalcanti (2002, p.70-71) que

os concursos de Prêmio de Viagem foram realizados regularmente todos os anos, de 1845 a 1850. A partir daí, ocorreram em intervalos irregulares. A Academia passou por uma reforma em 1855⁸⁰ e os novos estatutos determinaram a realização do concurso a cada três anos. Esta orientação foi relativamente respeitada até 1878. Em seguida, houve um grande intervalo de nove anos e o concurso seguinte foi realizado em 1887. Este concurso de 1887 foi o último do período monárquico. No total, desde a criação do Prêmio de Viagem em 1845 até a extinção da Academia Imperial em 1890, quinze concursos foram realizados ao longo de um período de quarenta e cinco anos.

O concurso seguinte foi realizado em 1892, já sob o regime republicano. A proclamação da República em 1889 e as conseqüentes mudanças políticas interferiram no cotidiano da Academia. Durante todo o ano de 1890, a instituição passou por agitações envolvendo estudantes e professores insatisfeitos. Este processo conclui-se com uma nova reforma. A Academia Imperial de Belas Artes mudou de nome e tornou-se Escola Nacional de Belas Artes. Através de ato governamental foi criado o Prêmio de Viagem para o melhor artista da Exposição Geral.

Mesmo até a década de 1930, instituições continuavam a enviar artistas brasileiros para aprender na atmosfera europeia. O advogado José de Freitas vale sanciona em 1912 o Pensionato Artístico de São Paulo que “concedia bolsas no exterior a estudantes de artes plásticas e música na tentativa de amenizar a inexistência de estabelecimentos de ensino superior nessas áreas. [...] Além de aperfeiçoar talentos já formados, pretendia moldar o jovem dentro dos preceitos

⁷⁹ Pesquisadores da época apontam problemas da instituição. Segundo Dias (2009, p.79): “No Brasil, dadas todas as questões sociais, políticas, econômicas e culturais de um país ainda em formação, não há espaço para a formulação de uma estrutura didática baseada inteiramente naquele ocorrida na França, como os ateliês particulares dos mestres, ou ainda a instituição de premiações diversas em cada uma das classes”. A autora aponta que própria edificação da Academia era ocupada, mesmo que de forma incipiente, de modo a combater os “riscos constantes de desaparecimento desde 1830 [...] Nesse sentido, era conveniente estabelecer tanto as aulas de desenho quanto os ateliês dos professores dentro da própria instituição, uma vez que se corria o risco de perder o edifício e sua função didática e artística para sempre” (DIAS, 2009, p.79). Era ocupar o espaço para não perdê-lo.

⁸⁰ Segundo Camargos (2011, p.18), o Prêmio Viagem é regulamento em 1885 por Couto Ferraz, ministro do Império.

acadêmicos vigentes, controlando a produção artística do período” (CAMARGOS, 2011, p.12). Mas nem todos concordavam com essa disseminação dos valores artísticos europeus. Quirino Campofiorito critica esta disseminação de valores, que julga “influência limitadora” e “um instrumento que favoreceu a manutenção da disciplina acadêmica, reforçando um conjunto de regras e possibilidades previstas de antemão”⁸¹. Mesmo entre artistas estudados na Europa, como Antonio Parreiras e Belmiro de Almeida, por vezes com um certo “pessimismo subjacente” estabeleciam uma leitura crítica e “um diálogo mordaz, com a tradição da pintura de história local”⁸². Simioni e Stumpf (2015, p. 128) sugerem que é um erro pensar na inexistência de uma estética própria na pintura republicana, na qual a ironia cética também se fazia presente, não apenas seguindo de forma obediente os ideais estéticos europeus ou os padrões acadêmicos brasileiros estabelecidos. Esta divergência de ideias entre os pintores mostra uma multiplicidade em um século dezenove aparentemente homogêneo:

Mesmo se localizarmos o período de investigação da predominância da pintura do Salão entre o declínio do período romântico por um lado e o começo do simbolismo/art nouveau pelo outro (o *fin de siècle*), concretamente, isto é, entre 1830/40 e 1890 - ainda somos designados apenas com expressões insuficientes tais como o “ostentoso *Gründerzeit*”⁸³ na Alemanha, o “imperador dos *pavernus*”⁸⁴ na França, a “Era Vitoriana puritana” na Grã Bretanha, ou a cintilante “Era de Ouro”⁸⁵ da América que se seguiu após a Guerra Civil (WOLF, 2012, p 26)⁸⁶.

⁸¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura*. In: GOMES PEREIRA, Sonia (Ed.). *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 69.

⁸² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, Lúcia K. *O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República*. Teresina, n. 14, 2015, p. 121.

⁸³ Literalmente, “tempo dos fundadores”, caracteriza-se pela prosperidade econômica da Alemanha e Áustria no século XIX.

⁸⁴ Uma pessoa que alcançou uma classe social e econômica superior, mas ainda assim não ganhou a aceitação social pelos outros daquela classe.

⁸⁵ Período na história Americana, entre 1870 e 1900, caracterizado por rápida industrialização, imigração, grande acúmulo de fortuna pelas classes mais altas e desfrute de estilos de vida opulentos.

⁸⁶ *Even if we locate the period of investigation of the predominant development of salon painting between the waning Romantic period on the one hand and the beginning of Symbolism and/or Art Nouveau on the other (the fin de siècle), concretely, that is, between the 1830s/40s and the 1890s - we are still denoted only insufficiently by expressions such as the “swanky Gründerzeit” in Germany, the “emperor of the pavernus” in France, the “prudish Victorian era” in Great Britain, or the glittering “Gilded Age” in America following the Civil War.*

O próprio termo “acadêmico” revela-se uma destas “expressões insuficientes”. O que para nós é um simples adjetivo, uma categoria classificatória, mesmo que vaga, amplamente conhecida pelo público geral, possuía uma conotação original diferente. Segundo Jacques Thuillier (1984, p.7) era expressão ligada às carreiras de artistas vinculados ao sistema acadêmico, utilizada para desqualificar pintores: “Nós podemos, hoje em dia, escutar sobre os pintores ‘*pompier*’ [bombeiros], sobre as tintas ‘*pompier*’. Este termo introduziu-se na história da arte pela escada de serviço, sendo uma gíria de atelier”⁸⁷. O termo, usado pelos próprios pintores como uma forma de agressão, logo é absorvido pela crítica:

O termo “*pompier*” foi apenas um insulto por um longo tempo. Ele foi usado como gíria ou em panfletos. Desde alguns anos, nós o encontramos mais e mais frequentemente escrito por críticos de arte. Fato importante, o termo aparece agora em títulos, livros, exposições que tentam atrair o público. [...] Algumas vezes, qualificava um tipo de pintura que estava condenada à execração”⁸⁸ (THUILLIER, 1984, p. 17)⁸⁹.

É neste contexto de “múltiplos dezenoves”⁹⁰ com suas respectivas particularidades geográficas e estéticas que encontramos os retratos de Gonzaga Duque e os demais autorretratos. Eles são produzidos em meio a conflitos entre simbolistas e realistas, acadêmicos e modernos, em uma busca por identidade nacional que não rompe com um diálogo europeu. Neste ambiente de alta complexidade e de algumas contradições, pintores estavam habituados a ter seus trabalhos

⁸⁷ “On entend désormais parler de peintres ‘*pompier*’, de tableaux *pompier*. Ce terme s’est introduit dans l’histoire de l’art par l’escalier de service, c’est-à-dire l’argot des ateliers [...] Tantôt il qualifie un type de peinture qu’on voue à l’exécution.”

⁸⁸ Le terme “*pompier*” ne fut longtemps qu’une injure. Il relevait du langage familier ou du pamphlet. Depuis quelques années, on le rencontre de plus en plus souvent sous la plume des critiques d’art. Fait capital, il apparaît désormais dans les titres d’articles, de livres, d’expositions qui cherchent à intéresser le public (THUILLIER, 1984, p.17).

⁸⁹ Para Coli (2005, p. 13) este jargão *acadêmico* “não é mais útil, pois surgiu, em verdade, com um sentido pejorativo, fruto da luta travada entre ‘modernos’ e ‘tradicionais’”. Era, antes, um insulto, e como os objetos que denominava deixaram de ser insultados, ela perdeu seus poderes [...] É claro, como já foi dito, que se tratava de um insulto. Mas vinha disfarçado em categoria analítica e classificatória.

⁹⁰ Machado (2010, p.13) desenha um panorama literário brasileiro do XIX que nos mostra a grande pluralidade de estilos, o que também ocorria na pintura: “Entre os anos finais do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, um caleidoscópio estético se manifestou na Literatura Brasileira. Movimentos com as mais diversas concepções de arte fizeram desse um dos períodos mais profícuos em tendências várias de nossas Letras. Como disse Silvio Romero (1980), vivia-se uma época ‘turva e demasiado movimentada’, em que conviviam e se sucediam efemeramente no gosto dos formadores de opinião ‘satanistas, cientificistas, pessimistas, parnasianos, impressionistas, simbolistas, decadentes, realistas, naturalistas’”.

expostos a largo público e divulgados pela mídia da época. Suas formações não eram sementes plantadas na Europa e transplantadas para o Brasil tranquilamente, mas sim, como vimos, embates de ideias e estilos de pintura reconfigurados em um jogo de referências e citações que era característico da pintura da época⁹¹.

1.4. “Arrufos de namorados são amores renovados”.

Em 1887, Belmiro de Almeida pinta o quadro *Arrufos* (Imagem 9). Como o nome sugere, o quadro trata de uma briga de namorados. A ambientação não parece um domicílio real, mas um cenário improvisado. À frente do tapete pendurado na parede, o que confere à ambientação um caráter um pouco teatral, encontra-se um leque que, se pensarmos em seu uso no dia a dia, não seria depositado ali, tampouco naquela configuração. Há um móvel baixo demais para ser um sofá ou uma cama, fazendo-nos pensar sobre sua utilização improvável, especialmente quando o comparamos com a altura da poltrona ao lado. É possível que ele tenha sido desenhado nesta altura peculiar para recepcionar melhor a dama que se joga sobre ele. Alterar a altura do móvel romperia com o equilíbrio da composição. cremos que, por este motivo, Belmiro optou por comprometer a verossimilhança do *design* em vez de comprometer o aspecto geral da pintura.

O papel de parede é discreto, mas elegante: duas faixas em tom ocre (talvez um dourado desgastado) alternado em claro e escuro. A moça, vestida de branco, debruça-se e chora sobre o móvel coberto com tapete e duas almofadas. Sua postura também parece ensaiada, dada a rigidez do braço esquerdo, o que não seria a pose mais natural nesta situação. Caso o braço posterior estivesse um pouco mais inclinado na horizontal, isto é, mais paralelo ao móvel, ele ocultaria parte do rosto da modelo, o que transmitiria melhor a emoção que ela sente. Talvez impedida pelo espartilho, as costas não se curvam, o que também age em detrimento da representação da tristeza.

⁹¹ Coli (2005, p.9) declara que “a pintura acadêmica do século XIX nunca deixou de dialogar com o passado” Para ele, “ a pintura do século passado - e não apenas a dita *oficial* - matinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente. Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. [...] Assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos, naqueles tempos, como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente surge numa inter-relação” (COLI, 2005, p.14-15).

Ao lado da dama está seu par romântico. Se ela ocupa maior espaço na tela, praticamente dois terços, é ele, em espaço reduzido, que domina a imagem e atrai para si maior atenção. No lado feminino há cores claras e vivas: o branco do vestido, o vermelho e tons terrosos, verdes e amarelos nos tapetes e a rosa jogada no chão. Podemos pensar na rosa como simples elemento de composição, ou podemos vê-la traçando uma linha diagonal que vai até a mão do homem: a rosa está exposta, caída e despetalada. A mão está protegida por uma luva e o punho está fechado. Seria isso uma indicação sutil do controle masculino sobre a situação, ou pelo menos de uma relação assimétrica? Se pensarmos no significado da flor nos quadros juntamente com Garb (1988, p.260), que analisa a *Olímpia* (1863) de Manet teremos que

No quadro mais antigo, o buquê servia como um símbolo de oferecimento, por um lado uma homenagem de um admirador ausente à prostituta e por outro um modo legítimo, ainda que codificado, de simbolizar o órgão genital da mulher, ou seja, aquilo que estava de fato à venda na prostituição, mas que era peremptoriamente ocultado pela mão insistente que os cobria no nu. Se a genitália feminina precisa ser deslocada para ser representada, e se as flores ofereciam a solução perfeita (com sua forma vaginal, conotativa de defloramento [*déflorer*] e sua facilmente reconhecível referência à feminilidade, então a presença delas em *Olímpia* é compreensível. Mas isto também queria dizer que as flores, referência tão refinada e onipresente ao feminino, tinham o potencial de sinalizar o sexo da mulher, ultrapassando assim os limites da respeitabilidade.

A moça retratada no quadro certamente não é uma prostituta. Como veremos, esta não foi a proposta de Belmiro de Almeida ao pintar o quadro. Contudo, o significado da flor e sua associação com o feminino era conhecido por Belmiro, que “antes mesmo de concorrer ao ambicionado Prêmio de Viagem, viajou para Paris em 1884, as próprias custas [sic] e, ao que consta, frequentou rapidamente a *Académie Julian*”⁹². A rosa no chão, portanto, poderia significar uma sexualidade mal usada pelo companheiro ou, o que é mais provável, um amor ao qual ele não deu o valor. Ela poderia ser um indício de que a briga do casal foi de responsabilidade do

⁹² VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014, p.29.

homem, que não soube respeitar a flor feminina. Onde o leque branco, de estampa floral rosa (novamente a flor no lado esquerdo/feminino da tela) encosta no tapete vertical, este se torna branco. É a parte luminosa do quadro.

O lado masculino é mais contido e mais escuro: mesmo o vermelho da gravata, o botão dourado do colete ou a lâmpada da luminária não acendem esta porção da composição. Detectamos tons de verde e azul nas calças e nas sombras, inclusive na sombra do vestido, o que se estrutura como técnica resgatada de Velázquez⁹³ para fazer com que as formas sejam direcionadas para o fundo.

É possível que o homem chame mais a atenção por sermos capazes de ver seu rosto, que se torna uma referência visual na qual nos ancoramos e pela qual aferimos a temperatura emocional da briga. O homem, entretanto, parece não se importar. Seu olhar está além das paredes e é impenetrável: pode estar cansado da briga, pensando na causa da discórdia (seria ele o pivô do desentendimento?), pode estar indiferente, planejando sua próxima ação, ponderando se deve romper ou não com o compromisso, ou pensando, talvez, em outra mulher. Assim como os retratos de Gonzaga Duque, ele está muito bem vestido: roupa da moda, barba bem feita e pernas cruzadas de modo análogo ao quadro feito por Amoedo. A mão esquerda, enluvada, segura o outro par que ele retirou para poder fumar. Os olhos também são igualmente frios.

Ainda que tecnicamente impecável, o lado esquerdo da tela, o lado feminino, pelo modo como foram pintados, parece rígido e com pouca naturalidade. Em outras palavras: ensaiado ou artificial. O lado direito, masculino, também é rígido, mas transmite emoção. Uma emoção, entretanto, esculpida e mármore, na qual parece faltar o calor da briga. Todavia, é um lado parece desprovido do caráter ensaiado que encontramos no lado esquerdo, parecendo-nos mais orgânico. Mas no encontro de ambos os lados, que são costurados pela luz que vem de uma suposta janela ao lado esquerdo, a tela se harmoniza.

⁹³ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (espanhol, 1599-1660) foi pintor a um dos principais artistas da corte de sua época, recebendo financiamento para viagens de aprendizado na Itália. No século XIX, suas obras são redescobertas pelos pintores, fascinados com sua técnica, em especial na aplicação de cores e sugestão através de formas abertas.

Imagem 9:
 “Arrufos” (1887), por Belmiro de Almeida (brasileiro, 1858-1935)
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Dimensões: 89 x 116 cm

O quadro é exposto e, agosto de 1887 no Salão De Wilde, Rio de Janeiro. Segundo Cavalcanti (2006, p.302) “O nome ‘Salão De Wilde’ pode causar uma falsa impressão sobre o local da exposição. Na verdade, tratava-se do segundo andar de uma loja de material artístico, cujo dono era o belga Laurent De Wilde”. Gonzaga Duque antecipa a finalização do quadro no jornal “A Semana”, em 28 de maio: “O nosso simpático Belmiro está concluindo um quadro, um magnífico quadro. É preciso notar: o quadro de Belmiro não é histórico. Felizmente”.⁹⁴

Belmiro de Almeida (1858-1935) tinha 29 anos à época da exposição do quadro e já era reconhecido como caricaturista. Porém buscava firmar seu nome como pintor. Belmiro de Almeida foi um pintor mineiro reconhecido em seu próprio tempo. Oriundo de Serro, em Minas Gerais, cidade conhecida na época como “a Atenas Mineira” devido a seus cidadãos alcançando posições de destaque na política e literatura. Serro era “uma cidade fincada no interior das montanhas mineiras e que, como outras daquela região, desfrutara no século XVIII de grande

⁹⁴ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935) - história da produção e da recepção do quadro. Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural-Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2006, p.303.

surto econômico, devido à lavra de diamantes”. Os primeiros relatos biográficos de Belmiro de Almeida relatam uma vocação artística que se revela cedo: ele matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1869 e 5 anos mais tarde ingressa na Academia Imperial de Belas Artes. Sua transferência para o Rio de Janeiro foi feita com o auxílio de familiares: “Parente ou família amiga, foi de grande importância para a adaptação do jovem estudante aos hábitos da cidade grande. Desse convívio é que devem ter-lhe advindo as boas maneiras, o trato social e o gosto de trajar-se com apuro que ostentou pela vida a fora”.⁹⁵

Os primeiros anos na Academia, que lhe renderam condecorações, medalhas e menções honrosas⁹⁶, constituíram a base para a confecção de Arrufos:

Esta [tela] será destaque na imprensa devido ao tema abordado, as rugas de um casal burguês. O crítico Gonzaga Duque definiu Belmiro como o artista que rompia com os padrões da Academia, ao se dedicar a temas domésticos; fez da tela uma quebra de paradigma, inaugurando a modernidade na arte brasileira (VIEIRA, 2014, p.29).

Assim como as telas do entre-séculos atraíam grande público visitante, com *Arrufos* não foi diferente. Segundo Cavalcanti (2006, p.304-305):

O público carioca correu para ver com os próprios olhos a cena doméstica, a briga de casal que tantos comentários suscitava entre os críticos. Conforme divulgado nos jornais, 285 pessoas visitaram a exposição de Belmiro no dia 2 de agosto, 305 ali estiveram no dia 5 e no dia 9, 325 curiosos passaram por lá. A tela de Belmiro, porém, nunca fez parte de coleções privadas. Se hoje pertence ao Museu Nacional de Belas Artes é porque foi comprada pelo Estado em 1888. [...] Alguns dias antes, a Princesa Isabel (1846-1921) apreciara, no Salão *De Wilde*, a exposição. Sua presença foi registrada com destaque pelo articulista do *Jornal do Commercio*, em 22 de agosto.

⁹⁵ REIS JR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida: 1858-1935*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1984, p.17-18.

⁹⁶ VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014, p.28.

Dos quase mil visitantes documentados em apenas três dias, destaca-se a figura da Princesa Isabel, cuja presença decerto outorgou maior importância à obra e, supomos, impulsionou a recepção já preparada nos jornais por Gonzaga Duque (1995, p.209-210), que define o pintor como

Um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um parisiense bulevardeiro. [...] O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac⁹⁷ e para Alphonse Karr⁹⁸, o que é para Daudet⁹⁹ e para Carolus Durand¹⁰⁰, o que é para Leon Bonnat¹⁰¹ e Rochegrosse¹⁰², uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou, como lhe chama o mestre, o sr. Ramalho Ortigão¹⁰³, a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia.

As palavras de Gonzaga Duque apontam para a já indicada associação entre o bem vestir e um refinamento do homem. Vale também notar que as personalidades que cita, com exceção de Ramalho Ortigão, são todas francesas, o que evidencia sua base ideológica. Ele prossegue, afirmando que “o vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe uma certa relação entre sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos. Ele pinta e vê a natureza de um modo muito diferente pelo qual pintam e vêem outros artistas” (DUQUE, 1995, p.211).

Elogia muito a obra *Arrufos*, comparando as qualidades de vigor, personalidade e franqueza dos personagens retratados ao seu criador. Afirma que “ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este”¹⁰⁴ e que

Belmiro é o primeiro, pois a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. [...] O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de

⁹⁷ Honoré de Balzac (1799-1850), escritor francês.

⁹⁸ Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-1890), crítico, jornalista e novelista francês.

⁹⁹ Alphonse Daudet (1840-1897) romancista, poeta e dramaturgo francês.

¹⁰⁰ Charles Auguste Émile Durand (1837-1917), também conhecido como Carolus-Duran. Pintor francês, mestre de John Singer Sargent.

¹⁰¹ Léon Joseph Florentin Bonnat (1833-1922), pintor francês.

¹⁰² Georges Antoine Rochegrosse (1859-1938), pintor histórico francês.

¹⁰³ José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), escritor português.

¹⁰⁴ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.212.

um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o *desideratum* das sociedades modernas, e conhece que a única preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firma, a mais elevada, a mais admirável das instituições - a família. É desta arte que o povo necessita porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das desilusões, cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. (DUQUE, 1995, p.212).

Outros críticos da época também elogiavam a tela: ““É um quadro que honra o artista e nos faz perguntar: por que não tem ele feito mais?”, indagava o colunista do *Jornal do Commercio*, em 3 de agosto. ‘Arrufos’ é ‘bastante para eclipsar tudo quanto [Belmiro] tem feito até hoje, e alistá-lo no número dos nossos mais distintos pintores de gênero’”¹⁰⁵.

Além da qualidade de execução da pintura, o público estava intrigado com a briga do casal, a qual buscava adivinhar, cada qual dando seu parecer sobre a dama e seu namorado:

Comovido com as lágrimas da moça, esse mesmo jornalista [cronista do *Diario Illustrado*] acusou seu companheiro de ser um “pelintra banal”, “incapaz de inspirar uma paixão a uma mulher de espírito como parece aquela”, “um pobre de espírito, que tem a preocupação única da *toilette* e da pose calculada” mas usa uma “horrível gravata vermelha de mau gosto, de caixeiro ao domingo”. **Para Gonzaga Duque, ao contrário, o marido retratado era “um guapo rapaz delicado e forte”. Não admira que se expressasse assim. Além de ser amigo do pintor, diz-se que serviu de modelo para a figura masculina. É bem possível que tenha incentivado a escolha de um motivo contemporâneo, do cotidiano, que considerava mais adequado à sociedade moderna.** Em *A Arte Brasileira*, elogiou Belmiro como um inovador, capaz de realizar “verdadeira transformação estética” ao desprezar temas históricos “para se ocupar de um assunto doméstico”. A seu ver, o povo necessitava dessa arte “que lhe fala intimamente das alegrias e das desilusões” (CAVALCANTI, 2006, p.304, grifo nosso).

¹⁰⁵ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “*Arrufos*” de Belmiro de Almeida (1858-1935) - história da produção e da recepção do quadro. Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural-Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2006, p.303.

Esbarramos, então, em um dado bastante pertinente: o homem da tela tão elogiada por Gonzaga Duque era ele mesmo. Vermeersch (2010) confirma que Gonzaga Duque posou para o quadro. Será que, ao sugerir o tema para Belmiro, depois atuar como modelo do mesmo tema que sugerira e, ainda mais tarde, usar seu jornal para promover a obra e adjetivar positivamente o modelo representado, Gonzaga Duque não se tornava coautor da obra? Esta não deixaria de ser um retrato e não se tornaria, segundo a interferência dos desejos de Gonzaga Duque, um *autorretrato*? Se pensarmos na linguagem literária de Gonzaga Duque em paralelo com as pinturas analisadas, teríamos um processo de criação análogo. A ideia central do texto - a caracterização do homem, do pintor, da obra - seria o esqueleto, a estrutura do desenho a ser transportado para tela. Os adjetivos seriam a sobreposição de massas e cores que, como na técnica *alla prima*¹⁰⁶, dão os destaques, realces e superlativos necessários à imagem.

Gonzaga Duque também deixou-se retratar pelas lentes da revista que atuava e podemos encontrar nestas imagens uma continuidade entre os retratos de Amoedo, Visconti e Belmiro de Almeida.

¹⁰⁶ Técnica de pintura também conhecida como “molhado sobre molhado” ou “*au premier coup*”, consiste na aplicação rápida de diversas camadas de tinta, sendo a segunda camada aplicada antes que a primeira seque completamente. Técnica usada por pintores como Diego Velázquez (espanhol, 1599-1660) e Frans Hals (holandês, 1582-1666), mais tarde é resgatada por impressionistas.

Imagem 10:
Gonzaga Duque fotografado pela Revista Fon Fon.

Imagem 11:
Gonzaga Duque, à frente da estátua e atrás da mesa, fotografado pela Revista Fon Fon.

Imagem 12:
Gonzaga Duque fotografado pela Revista Fon Fon.

Imagem 13:
Gonzaga Duque, à esquerda fotografado pela Revista Fon Fon.

Nas fotografias¹⁰⁷ (Imagens 10 a 13) Gonzaga Duque usa as mesmas roupas dos quadros. A bengala, os óculos, a mão segurando o relógio ou um cigarro são elementos que se repetem. Parece-nos que ele construía uma imagem de si mesmo de forma bastante consciente. Basta olhar para seu romance *Mocidade Morta*, quando ele parece colocar-se no lugar de Camilo, também um filho bastardo, “um jornalista e crítico de arte, pobre, bastardo e morador do subúrbio, que está longe de ter o prestígio tantas vezes atribuído aos folhetinistas” (BARBOSA, 2007, p.186).

Os diários de Gonzaga Duque também nos fornecem indícios fortes da construção de uma imagem. Quando ele escreve sobre *Mocidade Morta*, afirma:

“Abro-o com a história da edição da *Mocidade Morta*. Para os raros que me leram, **esta história valerá por uma página de autobiografia**”. Ou seja, aqui e no romance, Gonzaga Duque registra-se, fala de si. Mesmo com todas as críticas a tipo de inscrição do sujeito, como se sua história pudesse ser linear, aditiva e diacrônica, a auto(biografia), assim como qualquer registro de si, como o diário, apresenta verdades *criadas*, ou melhor, verdades que a língua permite, que a língua obriga, diria Roland Barthes (ESPINDOLA, 2004, p.85-86, grifo nosso).

Se o diário parece desprovido da preocupação de dizer a verdade para o outro, vemos que, mesmo nestas páginas, Gonzaga assume uma outra postura. Segundo Espindola (2004, p.87):

Essas transcrições podem ser entendidas como uma busca por documentar “verdade” da história de Gonzaga Duque com seu romance, como se ele, antes que a memória o fizesse esquecer dados importantes, reunisse provas (documentos) de como foi prejudicado pelo editor para, então, levar ao tribunal de justiça, comprovando os problemas com os erros que saíram em seu livro. Talvez por isso Gonzaga Duque escrevesse de modo *a supor um leitor para seu diário, ou ainda, um interlocutor*: [...] Um diário íntimo, tradicionalmente, é confidencial, não requer um leitor, talvez por isso esse diário recebesse o nome de jornal, ou seja, alguém o lerá e o utilizará, como fez Vera Lins para ler a

¹⁰⁷ As fotografias da Revista Fon Fon estão disponíveis para consulta no arquivo da Biblioteca Nacional, em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>

modernidade e como estamos fazendo para questionar a “verdade” das memórias documentos (grifo nosso).

A ideia de um leitor pressuposto por Gonzaga Duque reaparece em seu diário, como vemos abaixo:

Depois da morte do meu Haroldo (10 de janeiro) é a primeira vez que a minha pena escreve coisa diferente a agradecimento de condolências. O meu desejo era o de contar essa morte, descrevê-la – em todas suas minudências, de maneira a comunicar esta eterna agonia, em que vivo, *a quem, heroicamente, se aventurar à leitura destas notas*. Mas, sempre que penso nisso, sinto uma confusão de idéias, um aturdimento igual ao estado de irracionalidade que caracteriza a convalescença de ferimentos graves. Mais tarde eu direi o mal que ela me fez. Mais tarde eu escreverei esta tragédia íntima de 24 horas... De 24 horas... Nem sei quantos anos perdi nesse curto espaço de tempo!... (ESPINDOLA, 2004, p.88, grifo nosso).

Portanto, talvez não seja imprudente afirmar que os diários de Gonzaga Duque não seja unicamente um desabafo, um exercício psicológico de autoconhecimento ou uma organização dos pensamentos. Nele encontramos elementos que sugerem uma criação bastante consciente de sua imagem, que extrapola das páginas do romance, para as fotografias e os quadros. O crítico de arte também associava-se com homens que compartilhavam seu mesmo ponto de vista sobre o refinamento e vestuário. Do mesmo modo como Belmiro de Almeida era dotado de *toilette*, Rodolpho Amoedo, que retratou Gonzaga Duque, era um boêmio e “foi o primeiro dos *dandies*”¹⁰⁸. A preocupação com a vestimenta também nos permite colocar Gonzaga Duque nesta mesma categoria. Segundo Marinho (2006, p.352-353)

o dândi recusa o anonimato, antes de mais, através de uma busca de excentricidade na elegância e do culto da arte de surpreender. [...] Apanágio exclusivamente masculino, numa sociedade que ainda conserva valores decididamente machistas, que, a nível narratológico, se traduzem numa

¹⁰⁸ MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar*. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n°2, abril de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm> Acesso em: 07/ago/2016.

focalização prioritariamente masculina [...], o dandismo quase nunca caracteriza uma mulher, verificando-se até menosprezo e ignorância das suas potencialidades.

Barbosa (s.d., p.2) complementa que “a maioria dos escritos sobre o dândi aos quais pude ter acesso remete ao inglês George Brummell (1778-1840) como o início do fenômeno: o primeiro dândi (a exceção é Baudelaire, que afirma que o dandismo é uma instituição ‘antiga, pois dela César, Catilina, Alcibíades nos dão exemplos impressionantes’ [BAUDELAIRE, 2010, p. 62])”¹⁰⁹.

É curioso comparar a foto de Gonzaga Duque (Imagem 14) com a foto de Belmiro de Almeida (Imagem 15). Belmiro, quem ele tanto elogia, posa para a foto exatamente como o crítico de arte e escrito: usa a mesma roupa, tem mesma posição da cabeça, o mesmo cabelo penteado para o lado direito, o bigode de ambos apontando para os lados com o mesmo formato e a barba é pontuda e com o mesmo comprimento.

Ao pensar o homem que julga bom, moderno e refinado, Gonzaga Duque parece constantemente referenciar-se a si próprio nas pinturas e na literatura, constituindo assim um processo narcísico bastante considerável. Teria sido isto, ele estando preso dentro de sua autoimagem, incapaz ou não desejoso de pensar além dela, um dos motivos de sua falta de sucesso?

¹⁰⁹ Segundo PENA (2002, p.108): “Para Cristina Giorgetti, el dandismo nació en Inglaterra entre los emigrantes y los burgueses como un instrumento de autoafirmación (*Manuale di storia del costume e de lia moda, Firenze: Cantini, p. 270*). Por su parte, Patrick Favardin y Laurent Bouéxière, autores de *Le dandysme* (1988), disientirían de todo cuanto va a decirse en este texto. Según su opinión, el dandismo ha muerto, porque ellos lo reducen a un fenómeno extraordinariamente limitado (limitado a los que ellos mismos citan en su libro) donde una persona experimenta el estilo indumentario en soledad, de modo que cualquier sectarismo les parece inaceptable. En ningún caso admiten que un dandi se vista como lo hace con un sentido de militante o político (caso del hippy), y la posibilidad de relacionar a las tribus urbanas con los «dandis históricos» (Brummel, d'Orsay, Baudelaire, d'Aurevilly, Wilde, Cocteau, etc.), acusando los primeros tanta «vulgaridad», la juzgan un insulto para los segundos (ídem, p. 208). Sin embargo, reconocen la fragilidad de sus convicciones por cuanto de tan egregios caballeros no nos queda “para perpetuar su leyenda, que la esfera volátil y decadente de los recuerdos y las anécdotas” (ídem, p. 206). p.108

identidade, de seus valores, de suas normas e de seus mitos (BOURDIEU, 1996, p.72, grifo nosso).

Segundo Machado (2010, p.22), os simbolistas, grupo ao qual Gonzaga Duque estava filiado, utilizaram a boemia e o dandismo como estratégia para combater padrões artísticos opressores que apagam suas vozes:

Como consequência, diante da acolhida negativa da crítica, **os simbolistas passam a se identificar com o único espaço que lhes restou**, subvertendo, todavia, seu sentido pejorativo. **Se não era possível, dado o padrão a partir do qual eram julgados os produtos estéticos, localizar-se centralmente no campo intelectual, a posição periférica é assumida e passa, até mesmo, a constituir-se como elemento importante e caracterizador do movimento.** [...] A marginalidade simbolista só é tal se considerarmos como centro o cânone defendido por aqueles que formavam o campo intelectual dominante. A reação simbolista é resultado justamente desse domínio e da consciência de constituir-se como oposição. Por isso, por exemplo, os grupos simbolistas gostavam de unir-se nos espaços da “boemia” [...] A noção de boemia não era nova, remontando, em última referência, à atmosfera romântica, mas ganhou, no Simbolismo, relação mais estreita de oposição à sociedade capitalista e aos novos costumes burgueses emergentes. Logo, como “boêmios”, posicionavam-se marginalmente, não só aos padrões estéticos instituídos e já acadêmicos, como também à sociedade dominante que os sustenta, movida pelo culto ao progresso, sendo, em consequência, rechaçados por ela (grifo nosso).

Barbosa (s.d., p.4) reforça o papel de crítica que os dândis tinham:

É interessante notar que esse caráter de “rebeldia” do dandismo contra o mundo burguês é uma constante nos escritos sobre o tema. [...] A frivolidade radical do dândi, na maior parte dos textos sobre o tema, é entendida como uma potência que corrói as hierarquias e partilhas que sustentam os valores burgueses. O dândi põe em cheque o que é sério e o que é irrelevante, embaralha o que é considerado produtivo e inútil pela ordem econômica e social.

Tal estilo parece ter causado tanto incômodo que o próprio Gonzaga Duque veio em sua defesa:

Desde que me referi à aplicação particular dada à boêmia, devo me explicar. Há muita gente boa e de gravata lavada, como diziam os nossos avós, que restringem o termo ao seu valor representativo. Não é uma teimosia, é antes, uma falha de latitude na compreensão. Julgam por boêmios todos os vadios, malandrões, exploradores da generosidade dos bons, parasitas dos alegres e gastadores, e que sem ofício ou profissão, enchem o bandulho à custa alheia. É uma lamentável confusão. A palavra “boêmia”, aclimada em nosso meio, envolve uma risonha ironia com que se qualificam, a si próprios, os refratários ao gregarismo, ao consenso passivo das multidões guiadas pela vara zagalesca de uma moral falsamente estabelecida e de uma ordem supinamente hipócrita (DUQUE, 2001, p. 312).

Gonzaga Duque parece querer explicar, de boa vontade, o verdadeiro significado de boemia para aqueles que não compreendem o conceito e o associam à vadiagem. A boemia seria algo mais. Bourdieu (1996, p.73) aprofunda a explicação

O artista é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; veste, segundo o seu capricho, a blusa do lavrador, e determina o fraque usado pelo homem na moda; não segue leis. Ela as impõe. [...] Seguros de seu capital cultural e de sua autoridade nascente de *taste makers*, conseguem garantir para si, pelo menor custo, as audácias de vestuário, as fantasias culinárias, os amores mercenários e os lazes refinados que os “burgueses” precisam pagar a alto preço.

Ainda segundo Bourdieu (1996, p.74), a boemia não seria um estilo de vida congelado:

A boemia muda constantemente ao longo do tempo, à medida que cresce numericamente e seus prestígios ou suas miragens atraem esses jovens desprovidos, muitas vezes de origem provinciana e popular, que, por volta de

1848, dominam a “segunda boemia”: diferentemente dos dândis românticos da “boemia dourada” da rua Doyenné, a boemia de Murger¹¹⁰, Champfleury¹¹¹ ou Duranty¹¹² constitui um verdadeiro exército de reserva intelectual, diretamente sujeito às leis do mercado, e com frequência obrigado a exercer uma segunda profissão, às vezes sem relação direta com a literatura, para poder viver uma arte que não pode fazê-lo viver.

Adotar uma segunda profissão para viver de uma arte que não pode dar sustento ao artista: não foi esta a vida de Gonzaga Duque? Seu insucesso, hoje em dia considerado injusto por estudiosos e literatos, o forçou a atuar como crítico e jornalista. Todavia, ele não estava sozinho na boemia, tampouco no dandismo. Pinturas de diferentes artistas de diferentes artistas revelam que o dandismo parecia borbulhar no imaginário.

Menzel (Imagem 16) pinta um cavalheiro de chapéu sentado de forma levemente reclinada, as pernas cruzadas como no retrato de Gonzaga Duque. Enquanto segura seu cigarro com uma mão, prepara-se para sorver a cerveja com a outra. Apesar da cor do cabelo, do formato do bigode e da cor de sua roupa serem quase idênticas ao do homem do lado esquerdo, o primeiro parece ser dotado de uma elegância que falta ao seu companheiro. Na obra de Skarbina (Imagem 17), vemos um boêmio que não parece dar tanta atenção ao próprio vestuário e cujo olhar severo talvez denuncie dificuldades e preconceitos pelo estilo de vida. Seria o boêmio marginalizado, talvez com problemas financeiros, mas que ainda assim veste-se de forma semelhante ao seu grupo.

Cecília Beaux (Imagem 18) representa um homem bem vestido, braços cruzados, usando luvas e com cabelo alinhado. Ele parece encaixar-se aos ideais de virilidade expostos até então: queixo quadrado, maxilar bem desenhado e ombros largos. Já Beckwith (Imagem 19) representa o homem com um refinamento menos varonil e sim intelectual: os quadros ao fundo indicam sua apreciação pela arte. Como Gonzaga Duque, segura um cigarro, tem relógio de bolso à cintura, um terno de bom caimento, um bigode proeminente e usa um *pince-nez*.

¹¹⁰ Louis-Henri Murger (francês, 1822-1861) foi poeta e romancista, associado ao estilo de vida boêmio e a imagem do artista trágico e pobre.

¹¹¹ Jules François Felix Fleury-Husson (francês, 1820-1889), escritor e crítico de arte realista, escreveu sob o pseudônimo de Champfleury.

¹¹² Walter Duranty (anglo-americano, 1884-1957) foi jornalista.

Sargent (Imagens 20 e 21) retrata o refinamento de outra forma: pela delicadeza. A pele é alva, os lábios são rosados, os traços são suaves. Encontramos olhos semicerrados, com cílios longos e sobrancelhas bem feitas, a mão apoiada na cintura ou sobre um móvel. Chase (Imagem 22) retrata seu colega, o pintor Whistler, como um dândi. O estilo da pintura, que sugere formas e não as define, não releva um vestuário com a riqueza de detalhes como nos outros quadros. Entretanto, a forma longilínea do modelo e o corte da roupa, seu bigode e a bengala o caracterizam bem. Seu olhar é severo e grave, como o olhar de Gonzaga Duque no quadro de Amoedo.

Bukovac (Imagem 23) traz o dândi de uma forma diferente: não usa roupas escuras, pelo contrário. Sua vestimenta é branca, leve, adequada ao frescor do parque onde se encontra o modelo. Contudo, se o cigarro não se encontra na mão, como nos outros quadros já vistos, temos um estojo no banco onde estariam guardados. Como a flor sugere o feminino na pintura, aqui encontramos um elemento visual que sugere a masculinidade.

Rusiñol (Imagem 24) representa o dândi com a bengala e uma pose típica: gestos mais suaves, uma quebra de quadril e a mão na cintura como nos quadros de Sargent e Caillebotte (Imagem 25). A bengala, o *pince-nez*, o chapéu e a pose ativa de Caillebotte reaparecem em Bouvet (Imagem 26), que se retrata num estúdio com obras de arte, de sua própria produção, e uma sombrinha oriental. A delicadeza de traços também reaparece nos lábios rosados e nas sobrancelhas marcadas no quadro de Blanche (Imagem 27).

O cigarro no modelo sentado faz-se presente em Sims (Imagem 28) e Aiken (Imagem 29), quando neste último vemos também uma pose mais sinuosa e um olhar, talvez, melancólico.

Boldini (Imagem 30) nos traz o dândi em sua máxima expressão: o cabelo e o bigode impecavelmente modelados, num exagero performático para atender à determinada estética. Sua roupa com luvas e gravata, harmoniza-se com a bengala de apoio em prata. O corpo longilíneo e com tônus; tudo marca o pináculo da representação do dandismo. Já Repin (Imagem 31) representa um ator em estado de profunda reflexão sobre seu *métier*, numa pose relaxada em um divã.

Bogdanov-Belsky (Imagens 32-33) retrata o dândi sentado: em um quadro há o bigode típico, mas a roupa é de cor original, ainda que não comprometa o estilo. No segundo, o buço que começa a se formar caminha com uma vestimenta mais tradicional.

Makovsky (Imagem 34) nos traz um boêmio mais próximo ao de Skarbina. O modelo não está tão bem vestido, as roupas parecem ser um ou dois números maior que o ideal. Nem o cabelo nem a barba estão penteados, mas o cigarro faz-se presente mais uma vez. É um artista que parece sofrer as agruras da profissão e incompreensão social. Já Maskymovych (Imagem 35) retrata-se em estilo que caminha para a arte decorativa. Apoia-se em uma bengala, tem um cabelo com corte Chanel e um bigode incipiente sobre um biquinho rosado.

Imagem 16:
“At the Beer Garden” (1883), por Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (alemão, 1815-1905).

Imagem 17:
“Pintor Alessandro Altamura e Othmar Brioschi Pagano no Hotel Capri” (sem data), por Franz Skarbina (alemão, 1849-1910).
Aquarela e guache
Dimensões: 39 x 29,3 cm

Imagem 18:
 “Henry Sandwith Drinker” (1901), por Cecilia Beaux
 (norte-americana, 1855-1942).
 Óleo sobre tela
 Coleção particular

Imagem 19:
 “William Walton” (1886), por James Carroll Beckwith
 (norte-americano, 1852-1917).
 Óleo sobre tela
 The Century Association

Imagem 20:
 “Alfred, filho de Asher Wertheimer” (1901?), por John
 Singer Sargent (norte-americano, 1856-1925).
 Óleo sobre tela
 Tate Gallery, Londres
 Dimensões: 163 x 115 cm

Imagem 21:
 “Sir Philip Sassoon” (1923), por John Singer Sargent
 (norte-americano, 1856-1925).
 Óleo sobre tela
 Tate Gallery, Londres
 Dimensões: 95,2 x 57,8 cm

Imagem 22:
 “James Abbott McNeill Whistler” (1885), por William Merritt Chase (norte-americano, 1849-1916).
 Óleo sobre tela
 The Metropolitan Museum of Art
 Dimensões: 188,3 x 92,1 cm

Imagem 23:
 “Retrato de Gustav Pongratz” (1893), por Vlaho Bukovac (croata, 1835-1922).
 Óleo sobre tela
 Coleção particular

Imagem 24:
 “Retrato de Miquel Utrillo” (1890-1891), por Santiago Rusiñol (espanhol, 1861-1931).
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional d’Arte de Catalunya, Barcelona

Imagem 25:
 “L’homme au balcon, boulevard Haussman” (1880), por Gustave Caillebotte (francês, 1848-1894).
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 116,5 x 89,5 cm

Imagem 26:
 “Autorretrato no estúdio” (1900), por Henri Bouvet
 (francês, 1859-1945).
 Óleo sobre tela

Imagem 27:
 “Retrato de Marcel Proust” (1892), por
 Jacques Émile Blanche (francês, 1861-1942).
 Óleo sobre tela
 Musée d’Orsay
 Dimensões: 73,5 x 60,5 cm

Imagem 28:
 “Alan Gordon MacWhirter” (1903), por Charles Sims
 (inglês, 1873-1928).
 Óleo sobre tela
 Royal Cornwall Museum

Imagem 29:
 “Francis Cooper, Diretor da Dundee College of Art”
 (1929), por John Macdonald Aiken (inglês, 1880-1961).
 Óleo sobre tela
 Universidade de Dundee, Duncan of Jordanstone
 College Collection

Imagem 30:
 “Conde Robert de Montesquiou” (1897), por Giovanni Boldini (italiano, 1842-1931).
 Óleo sobre tela
 Musée d’Orsay
 Dimensões: 116 x 82,5 cm

Imagem 31:
 “Retrato do ator e dramaturgo Grigory Grigorievich Ghe” (1895), por Ilya Repin (russo, 1844-1930).
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 97 x 77 cm

Imagem 32:
 “Retrato de K. A. Gorchakov” (1890-1910), por Nikolay Petrovich Bogdanov-Belsky (russo, 1868-1945).
 Óleo sobre tela
 The State Hermitage Museum, São Petersburgo

Imagem 33:
 “Nikolay Felixovich Yusupov” (1911), por Nikolay Petrovich Bogdanov-Belsky (russo, 1868-1945).
 Óleo sobre tela
 The Pushkin State Museum of Fine Arts

Imagem 34:
 “Retrato do pintor Sergei Korovin” (1892), por Vladimir Yegorovich Makovsky (russo, 1846-1920).
 Óleo sobre tela
 National Museum, Varsóvia

Imagem 35:
 “Autorretrato” (1913), por Vsevolod Maksymovych (Ucraniano, 1894-1914).

Através dos pincéis de diferentes artistas de diferentes nacionalidades, temos uma amostra de um estilo que parece ter um denominador comum apesar de distâncias culturais e geográficas. O cigarro no retrato de Gonzaga Duque feito por Amoedo reaparece em *Arrufos* e em grande parte das outras obras. Gonzaga Duque senta-se de modo mais ou menos parecido com os demais modelos. A bengala, as luvas e os óculos caminham por várias telas. O estilo de barba e bigode também parece manter-se relativamente homogêneo.

Além destes elementos externos que se repetem, existe nestas representações um gestual, quase inefável, que distingue a imagem do dândi da imagem de um homem que está apenas bem vestido. Este gestual, ainda difícil de definir pelo autor do trabalho, atuou de forma semi-intuitiva na seleção das imagens. São movimentos de pulso, quadril e pescoço que parecem flertar com uma feminilidade fronteiriça, o que poderia, talvez, ser um dos elementos que causava estranheza aos dândis.

Tendo em mente os diversos *discursos atuais*, vemos que eles parecem insistir em uma performance de masculinidade aprendida socialmente. Comportamentos incorporados acabam

sendo policiados pelos próprios homens, que internalizam o discurso de censura e as normas de conduta masculinas. Frases com negativas, tais como “homem não chora” ou “menino não brinca de boneca”, são indicativos destes discursos absorvidos e transmitidos socialmente. Cogitamos, também, que as negativas acabam sendo menos frequentes que os discursos permissivos, que autorizam os homens à maior trânsito sexual e social (“homem gosta de futebol”, “homem que é homem namora todas”, “homem tem que ser o provedor”, “homem gosta de carro”, “homem tem que ser forte” etc). Implícitas nas permissões estão as proibições. Cremos, então, que as limitações masculinas se fazem mais pelo “sim”, e menos pelo “não”. Desvirtuar-se do “sim”, do discurso de permissão que nega ao homem uma série de possibilidades profissionais e emocionais, implica em colidir com a vigilância panóptica da masculinidade. Este, talvez, seja um ato dos dândis e dos artistas, que se engajam no “trabalho de construção de uma realidade social”¹¹³.

O gestual e toda a linguagem do corpo plasmadas nas telas constituem, junto com a vestimenta, uma performance de gênero. Butler (1988, p.519) considera o gênero, assim como pensado por Beauvoir, como fenomenológico: “Neste sentido, o gênero não é de forma alguma uma identidade estável ou o local de agência do qual vários atos procedem; em vez disso, é uma identidade debilmente construída ao longo do tempo - uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos”¹¹⁴. Para ela, o gênero institui-se de atos internos descontínuos que dá uma “aparência de substância”, por usa vez uma performance que um público social mundano, incluindo os próprios atores, acreditam ser real¹¹⁵. Butler (1988, p.521) também busca em Merleau-Ponty a ideia de “o corpo não apenas é uma ideia histórica, mas um conjunto de possibilidades a serem concretizadas continuamente. Ao afirmar que **o corpo é uma ideia histórica**, Merleau-Ponty quer dizer que **ele ganha significado por meio de uma expressão no mundo concreta e historicamente mediada**”¹¹⁶ (grifo nosso). Seria, então, possível, analisar os corpos masculinos destes retratos sob esta noção de ideia histórica, pensando que “o que parecia

¹¹³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.73.

¹¹⁴ *When Simone de Beauvoir claims, “one is not born, but, rather, becomes a woman,” she is appropriating and reinterpreting this doctrine of constituting acts from the phenomenological tradition.’ In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time -an identity instituted through a stylized repetition of acts.*

¹¹⁵ BUTLER, Judith. *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. Theatre journal, v.40, n.4, 1988, p.520.

¹¹⁶ *Merleau-Ponty maintains not only that the body is an historical idea but a set of possibilities to be continually realized. In claiming that the body is an historical idea, Merleau-Ponty means that it gains its meaning through a concrete and historically mediated expression in the world.*

ser um corpo naturalmente marcado pelo gênero era, na verdade, um produto mediado socialmente em alto grau”¹¹⁷. É natural inferir que esta mediação corporal estende-se também ao corpo do homem, sujeito a ser moldado pela sociedade.

Os dândis e simbolistas usavam da boemia para questionar a matriz social e artística imposta. O modo como viviam pode ser entendimento como um ato de protesto, inclusive das masculinidades vigentes. Mas eles estariam questionar uma suposta posição de hegemonia masculina confortável e pondo em cheque privilégios usufruíam¹¹⁸? É provável que não. O questionamento por meio da performance parecia ir até certo ponto. Como vimos, a virilidade e um corpo masculino¹¹⁹ ainda eram altamente valorizados. Entretanto, cabe também pensar se esta posição chega mesmo a ser confortável. Segundo Connell e Pearse (2015, p.26) nos trazem que

As pesquisas modernas sobre esse tema foram disparadas a partir do movimento de mulheres por igualdade de gênero. Há uma razão simples para tal: a maior parte das ordens de gênero ao redor do mundo privilegia os homens e confere desvantagens às mulheres. Por outro lado, os pormenores disso não são tão simples. Há diferentes formas de privilégios e desvantagens, e a balança da desigualdade de gênero varia de lugar para lugar. **Os custos do privilégio podem ser altos. Até mesmo a definição**

¹¹⁷ VANCE, 1995, p.11.

¹¹⁸ Os estudos de gênero também podem analisar e questionar o homem e as possibilidades de expressão de sua masculinidade. Vance (1995, p.14-15), ao falar do trabalho de Gilder Herdt na Nova Guiné, apresenta um ponto de vista pertinente e que questiona rigidez de papéis: “A partir desse volumoso corpo de trabalhos surgiram questionamentos muito interessantes: as categorias ‘homossexual’ e ‘lésbica’ sempre existiram? E se não existiram, quais seriam os seus pontos de origem e suas condições para o desenvolvimento? Se atos físicos idênticos tinham significados subjetivos diferentes, como era construído o significado sexual? Se subculturas sexuais passam a existir, o que causa a sua formação? Embora estas perguntas fossem inicialmente formuladas em termos de identidade e história homossexual, é claro que são igualmente aplicáveis à identidade e história heterossexual, implicações que são agora exploradas (VANCE, 1995, p.14-15).

¹¹⁹ Vance (1995, p.22) explicita que a Antropologia tem realizado esforço de afastar-se de “estruturas biologizadas em busca de perspectivas que não naturalizadoras e antiessencialistas”. Entretanto, apesar de não estar explícito em seu texto, pode-se depreender que ela também sugere que é necessário pensar o corpo como uma realidade biológica. Mesmo com o desenvolvimento do “espaço social e intelectual em que era possível considerar a sexualidade como algo que não fosse uma simples função da Biologia” (VANCE, 1995, p.21), o corpo é dotado de processos naturais e moldado pela cultura. Ele seria um elemento plástico que dá sentido às identidades de gênero. Ao pensar além da dicotomia entre fisiológico sexo e gênero, é possível interpretar que o corpo não é dado e imutável, mas também um processo. Afinal, mesmo que sexualidade e gênero sejam fenômenos analiticamente distintos e exigem uma estrutura explicativa própria (VANCE, 1995, p.12), eles também “são sistemas distintos entrelaçados em muitos pontos. Embora os membros de uma cultura vivenciem esse entrelaçamento como natural, sem costuras e orgânico, os pontos de conexão variam historicamente e nas diversas culturas” (VANCE, 1995, p.12).

de quem possa ser considerado homem ou mulher é passível de contestação (grifo nosso).

Golberg (in MESSNER, 1998, p.255-256), por sua vez, enxerga a questão dos papéis masculinos de forma menos flexível:

a liberação da mulher a desembarçou quase totalmente para buscar e satisfazer-se em qualquer comportamento ou estilo que antes era considerado tradicionalmente masculino. O homem, entretanto, ainda está rígido em seu papel, com medo de expressar o componente feminino nele próprio. A rigidez de papéis torna a vida precária.¹²⁰

Tendo em vista esta rigidez, seria possível pensar as masculinidades propostas por Gonzaga Duque como contestadoras e libertárias ou altamente conservadoras e narcísicas? Tais contradições parecem caminhar de mãos dadas com os dândis.

Por meio de um diálogo com Belmiro de Almeida, através de uma lógica de grupo, na qual artistas auxiliam-se e reforçam-se mutuamente, ele compartilha sua percepção de homem que é retratada, e advoga assim sua imagem como a do homem moderno. Ao compararmos a foto do crítico carioca com a do pintor mineiro, que Gonzaga Duque elogia por sua *toilette*, detectamos grande semelhança entre ambos. Seus autorretratos retém em algum grau um certo narcisismo, narcisismo este que, em qualquer indivíduo serve como base de uma evolução psíquica e oferece um ponto de referência essencial, ou uma estrutura, para a orientação dos processos intelectivos, sendo assim um momento, uma base para futuras identificações nas relações sociais.¹²¹ Todavia, é possível que alguma circunstância adversa qualquer se apresente, prendendo o indivíduo neste momento que deveria ser superado.

A série de dificuldades enfrentadas por Gonzaga Duque, desde o não reconhecimento paterno, o não reconhecimento pelos pares, a dificuldade de se colocar no campo artístico, os

¹²⁰ *The liberation of the female has freed her almost totally to pursue and indulge in any of what was once considered traditionally masculine behavior or style. The male, however, is still role-rigid, afraid to give expression to the female component in him. Role rigidity makes life precarious.*

¹²¹ SANTIS, Isabella Maria de. *O discurso não-verbal do corpo no contexto psicoterápico*. Dissertação de mestrado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ, 1976, p.19.

revezes financeiros, a morte dos filhos, sua insatisfação política dentro da instituição monárquica, pareceu imbuir-lhe um sentimento de frustração. Seus diários e escritos sugerem que ele não apenas sentia-se como um homem culto e refinado preso em uma sociedade escravocrata como também parecia sofrer em não conseguir fazer-se ouvir, sentido-se injustiçado pelo insucesso de divulgar sua arte. É pertinente compreender este insucesso como um dos maiores sofrimentos para um artista: a invisibilidade, não ser visto, não ser lido. Tais elementos parecem ter contribuído para dotá-lo de uma atitude combativa para a divulgação de sua visão de mundo. Para tal, armou-se de si mesmo, tornando-se ele próprio uma representação da masculinidade que ele cria ser a mais adequada. Usou sua imagem em autorretratos pictóricos e literários para dialogar com antagonistas, sendo sua auto-imagem a lente pela qual enxergava os artistas e os homens representados nas telas. Dentro deste ciclo, “os narcisistas querem o impossível: enquanto o reconhecimento de sua própria superioridade é o que eles mais desejam, as pessoas que devem suprir esta auto-afirmação são as mesmas pessoas que ele faz questão de desmerecer ou até de desprezar.”¹²²

¹²² LEOPOLD, Diethard. *The man who sawed off the branch. Richard Gerstl and the phatasm of the artist's own self*. NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012, p.80.

CAPÍTULO 2: “A CADA UM, SUA MÁSCARA”¹²³, AUTORRETRATOS NA HISTÓRIA

“O rosto é o espelho da alma.”

Marcus Cícero

“Ele veste uma máscara e seu rosto se molda a ela...”

George Orwell

2.1. Honestidade ficcional?

Entre os anos de 2008 e 2015, o artista plástico suíço Albrecht Schnider¹²⁴ completa um retrato que chama de “Tergiversação artística” (*“Artistic quibble”*). Os dados acerca desta obra não são muito precisos. Atualmente, Schnider circula pelo circuito alemão e suíço, de Berlim à Lucerna, e esta obra surge em pontos diferentes deste trânsito também com o nome “Sem título” (*“Ohne Titel”*), ora como retrato ora como autorretrato. Tal ambiguidade reflete-se na própria obra e, no momento, é esta própria ambiguidade que nos interessa.

Temos, neste quadro de dimensões modestas, uma folha de papel alaranjada, com algumas manchas. À primeira vista parece tratar-se de um papel milimetrado ou de um suporte para desenho técnico, já velho e amarelado. Contudo, quando buscamos por um padrão exato, vemos que esse nos escapa e que as linhas verticais e horizontais que se cruzam, conferindo à imagem a impressão de uma quadrícula, não são originais do papel. Ao contrário, são uma construção do artista, que pretende, com isso, aludir à ilusão da visão na retícula. Igualmente, as manchas do tempo que vemos são feitas por marcadores que constroem o envelhecimento. Uma camada de

¹²³ “*Sua cuique persona*”. Inscrição em latim pintada no retrato de Ridolfo Ghirlandaio, em cerca 1510, exposto na Galeria Uffizi, Florença.

¹²⁴ Albrecht Schnider (suíço, 1958), nasce em Lucerna e trabalha com pintura, desenha e esculturas de pequena escala. Trabalha com processo construtivo de imagens, no qual conjuga desenho com análise da forma. Sobreposição de campos de formas abstratas, orgânicas e geométricas em fundos monocromáticos, alternando entre imagens negativas e positivas. Graduou-se no Hochschule für Gestaltung e na Universidade de Bern em 1987, recebeu a bolsa de estudos Eidgenössisches Kunststipendium em 1989, é professor do Hochschule der Künste em Bern.

giz e tinta pigmentada também alude ao percurso do tempo, que não é autêntico, mas produzido tecnicamente.

Imagem 36:

“Tergiversação artística” (“*Artisticquibble*”) (1958), por Albrecht Schnider (suíço, 1958)

Giz, lápis, tinta pigmentada, caneta e marcadores sobre papel.

Galeria Thomas Schulte, Berlim

Dimensões: 42 x 29,7 cm

Podemos levar adiante o conceito de construção feita pelo artista graças ao caráter claramente geométrico da obra. Um eixo vertical e outro horizontal encontram-se, mostrando-nos o centro do papel. São duas linhas, vermelha e verde. Estas são as cores primárias que, por sua vez, são usadas na construção das demais cores.

A partir da interseção destes dois eixos principais, são traçados à lápis círculos concêntricos que desdobram-se em outros círculos até chegarem no oval do rosto. Bissetrizes, segmentos de retas, diagonais e subdivisões vão estruturando um plano geométrico bidimensional no qual o volume inexistente. Entre anotações à mão, especialmente de números e sugestões de cálculos, assim como de um eixo x-y no canto inferior esquerdo, Schnider constrói um simulacro de operações matemáticas. Então a silhueta começa a se destacar. É um rosto, com orelhas, pescoço e ombros. Contudo, o rosto é apenas um suporte para um vazio que, segundo Belting pode ser compreendido como:

A distinção entre imagem e suporte torna-se igualmente aparente quando consideramos a natureza inerente das imagens como a *presença de uma ausência*. [...] Como é de sua natureza, imagens testemunham a ausência daquilo que fazem presente.[...] Nisto reside o paradoxo das imagens - no fato de que elas *são* ou *significam* a presença de uma ausência - e este paradoxo em parte é um resultado de nossa capacidade de distinguir entre imagem e suporte.¹²⁵

Neste ponto, cessa a construção do artista e começa a construção do espectador que passa a preencher as lacunas da obra com seus próprios conteúdos. A figura usa um chapéu ou o volume na cabeça é um penteado elaborado? O jogo com os ombros assemelha-se a uma postura feminina padrão nas pinturas, na qual a modelo por modéstia busca ocultar-se ao elevar discretamente os ombros. O pescoço largo pode sugerir um modelo masculino. O modelo é homem ou mulher? Retrato ou autorretrato? Impossível dizer.

Se refletirmos sobre o nome “Sem título”, vemos que a indefinição do rosto ecoa na indefinição do nome. Já “Tergiversação artística” sugere uma interpretação não muito diversa: tergiversar é o ato de apresentar-se na evasiva, com rodeios. A geometria que foi um artifício consciente usado na constituição da figura torna-se simultaneamente o que revela e oculta o modelo.

Apesar de todos os elementos de *construção*, tal imagem é, na realidade, um convite à desconstrução do sujeito representado, que pode ser tanto um alter ego de um modelo quanto do próprio artista. O vazio do retrato nos convida a refletir sobre um (auto?) retrato no qual não há conteúdo ou identidade. Seria uma evasão de si mesmo? De imposições externas ou de determinações íntimas? É difícil até mesmo de definir *quem* é o artista por quaisquer atributos físicos ou marcadores sociais, sendo que estes estão ausentes na obra. Existe apenas o aspecto formal, uma sucessão de linhas duplas e contornos sem preenchimentos atrás do qual a identidade desaparece. Contudo, se estes questionamentos hoje são explicitados de forma tão contundente cabe-nos indagar se isto sempre foi assim.

¹²⁵BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press, 2011, p.6. “*The distinction between image and medium becomes equally apparent when we consider the inherent nature of images as the presence of an absence. [...] In their own right, images testify to the absence of that which they make present. [...] In this lies the paradox of images - in the fact that they are or mean the presence of an absence - and this paradox is in part a result of our capacity to distinguish between image and medium.*”

É interessante pensar em uma obra contemporânea em contraste com o recorte desta pesquisa que investiga os autorretratos masculinos do século XIX. Por meio deste paralelo, que a princípio pode parecer deslocado devido às distâncias temporais e a carga de transformações históricas que elas comportam, esse paralelo permitiu uma distância necessária na observação das imagens que constituem o escopo desta pesquisa. Somo capazes de refletir se certas questões que vemos presentes nos autorretratos atuais - e que para nós estão como dadas - estariam presentes nos autorretratos do entre séculos. Como eram feitos os autorretratos no passado? Os pintores estavam cientes de que a imagem que construíam de si mesmos possuía um elemento de artifício? Muito possivelmente sim, para comporem suas auto-imagens tais artistas faziam uso de um conjunto de convenções artísticas perpassadas por lógicas de gênero. A questão é saber quais convenções e quais discursos estéticos elas provocam, e como e porque os artistas os mobilizaram. Neste capítulo, buscaremos investigar que tipos de representações foram feitas.

Talvez uma outra obra pode começar a delinear um caminho para esta reflexão. Sob um aspecto puramente formal, os quadros de paletas ocres e pinturas com impasto (aplicado tanto com a tinta mais pastosa quanto com a tinta mais seca) são características de Lucian Freud. Além disso, há uma recorrência do nu e predileção pelo retrato da figura humana. Reconhecido em vida, transferiu para suas telas modelos, celebridades e realeza, num estilo peculiar e característico, identificável tanto na técnica quanto no tema. As figuras não são tratadas de uma forma que as enaltece ou faça alguma lisonja ao modelo. Estão deitadas em divãs, camas ou sofás em poses não usuais. Mesmo os ângulos nos quais são desenhadas parecem favorecer uma certa deformação da massa corporal, quase sempre relaxada ao sabor da gravidade.

Imagem 37:
 “Pintor trabalhando, reflexo” (1993), por Lucian Freud (inglês, 1922-2011).
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 101,6 x 81,7 cm

Em seu autorretrato “Pintor trabalhando, reflexo” vemos uma representação bastante crua de si mesmo. Segundo Lavrador¹²⁶ a imagem é produzida no momento em que Freud abandonava os quadros de composições mais complexas aos quais ele estava acostumado e representa-se completamente nu, com exceção dos sapatos. Ainda na interpretação do autor, Freud brande suas ferramentas de trabalho, tais como a paleta e a faca.

Os autorretratos de Freud, tidos como de um realismo provocante¹²⁷, são, segundo Lavrador (2010, p.14), um reflexo de seu duplo, dotados de uma dimensão psicanalítica gritante, que nos fala da condição do homem, do artista e uma maneira “cruelmente realista”. Podemos depreender que esta busca por si mesmo era uma preocupação do pintor, quando ele mesmo afirma que, em seus autorretratos, não busca a semelhança externa, mas um sentimento interior:

¹²⁶ “Freud abandonne les cadrages compliqués dont il était coutumier. Nu de la tête aux pieds, simplement chaussé de ces pauvres godillots délacés, le peintre brandit faiblement ses outils, la palette et le couteau, semblant même vaciller sous le poids de ans ou de la tâche à accomplir”. LAVRADOR, Judicaël, in CENTRE POMPIDOU. *Lucian Freud au Centre Pompidou*. Beaux Arts Magazine. TTM Éditions: Paris, 2010.

¹²⁷ Ibid, p.13

“Para se representar, é preciso tentar pintar-se como se alguém fosse alguém. No auto-retrato, a ‘semelhança’ é outra coisa. Eu tenho que pintar o que sinto sem cair no Expressionismo”¹²⁸.

Tanto pela “cruza” como os modelos são retratados, como também pela técnica utilizada (que poderíamos associar ao estilo pictórico caracterizado por Wölfflin)¹²⁹, que também passa a ideia de uma certa cruza ou honestidade, somos levados a acreditar que seus autorretratos possuem uma dimensão de investigação interna. Refletindo sobre a técnica de pintura mais pictórica de Freud - formas abertas, contraste de valores, bordas de transição indefinidas, sobreposição de manchas - podemos ser induzidos a acreditar que tal “despreocupação”¹³⁰ com a forma externa é compensada por uma preocupação com o conteúdo psicológico.

Pelo que foi até agora exposto, pode-se gerar uma primeira impressão de que apenas na contemporaneidade os autorretratos passaram a ter esse caráter investigativo da personalidade. Ou seja, pode-se inferir que anteriormente, o aspecto mais subjetivo ou inventivo das representações eram subsumidos diante do aspecto formalmente mais rígido dos ditames estéticos impostos pelas escolas a que aderiram e às quais escolas a que deviam se submeter, ou seja, haveria regras mais fixas de expressão que implicariam em uma apologia da técnica empregue, em detrimento de uma suposta espontaneidade.

Entretanto, no que a autorretrato de Freud difere do autorretrato nu, por Albrecht Dürer, realizado 490 anos antes? O autorretrato de Freud é feito quando tem 71 anos e Dürer com 32 anos aproximados. Apesar da diferença de idade, quando colocados lado a lado, as semelhanças parecem mais fortes que as diferenças. Ambos possuem posturas corporais próximas, como o corpo inteiro retratado na tela. A musculatura é bem definida e saliente, mas parece faltar um tônus. Em Freud, especialmente a região abdominal, parece mais flácida. Contudo se Dürer esta

¹²⁸ “*Pour se représenter soi-même, il faut essayer de se peindre comme si on était quelqu’un d’autre. Dans l’autoportrait, la ‘ressemblance’, c’est autre chose. Je dois peindre ce que je ressens sans tomber dans l’expressionnisme*”. Ibid, p.16.

¹²⁹ Wölfflin tece sua tese no qual os artistas possuiriam duas formas de expressão: a forma linear e a forma pictórica. Segundo ele, ambos “são como dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito, embora cada um tenha a sua força voltada para uma certa direção e tenha-se concretizado a partir de uma perspectiva diferente” (WÖLFFLIN, 2000, p.15). Ele aponta a diferença entre ambos, sem fazer um juízo de valores, explicando que os dois estilos, “tendo percorrido caminhos diferentes, conseguiram legar à humanidade uma arte grandiosa” (WÖLFFLIN, 2000, p.14). O estilo linear seria marcado pelo predomínio da linha, que contém e determina as figuras. O estilo pictórico seria uma maneira de ver em manchas e formas de cor bidimensionais que, sobrepostas, dariam a impressão de um volume tridimensional.

¹³⁰ Cremos que a escolha por uma forma de expressão mais pictórica não significa despreocupação com a forma ou a técnica, mas sim uma escolha diferente por parte do artista. De fato, optar por trabalhar com uma representação mais aberta por apresentar ainda mais desafios e preocupações técnicas.

flacidez não ocorre, ou pode quando muito ser vista na dobra de pele que se sobrepõe ocasionada pelo giro da cintura, ainda falta ao pintor alemão a força ou o vigor dos nus nas telas de história e mitologia que se desenvolverão. O pênis de ambos encontra-se claramente visível. É um nu frontal sem uma narrativa que lhe justifique ou algum recurso visual, tal como folhas ou objetos, que lhe oculte. Ao mesmo tempo, são imagens “francas” nas quais não parece ter sido buscada uma melhoria da forma, ou uma beleza.

Imagem 38:
 “Autorretrato nu” (1503-05), por Albrecht Dürer (alemão, 1471-1528).
 Gravura
 StaatlicheKunstsammlung, Weimar
 Dimensões: 291 x 153 cm

Strieder (1982, p.22) sugere que o autorretrato do pintor alemão pode ter sido inspirado em estudos anteriores referentes a imagem de Adão, uma visão da qual Leopold (2012, p.18) diverge, salientando tratar-se de um autorretrato:

Na Alemanha, Lucas Cranach, o Velho, pintou figuras nuas de Adão e Eva segurando, de forma pudica, folhas na frente de seus sexos em “A queda do homem”. Albrecht Dürer de Nuremberg não tinha tais inibições: seu desenho em carvão de 1506 é um magnífico autorretrato mostrando o artista com sua cabeça

suavemente inclinada para frente, fitando com intensidade o espectador com um olhar inquiridor.¹³¹

Na obra, Dürer afasta-se dos ideais renascentistas do homem e representa-se de forma não-idealizada. Como no autorretrato de Freud, temos dobras de pele, um olhar não usual, peitoral marcado, porém flácido. Schmale (2012, p.31-32) diz-nos que

...aqui, ele renuncia a todas as formas de idealização do corpo masculino (de cerca de 1503). Nesta folha, aparentemente apenas para ser vista pelo próprio artista, o corpo não é seu portador ou a expressão daquelas virtudes que constituíam o “Novo Adão”; aqui, o corpo masculino é só um corpo masculino, e neste desenho, a genitália tem um papel decisivo. Elas são notavelmente maior do que em obras de arte feitas para serem vistas em público, e com isso represente um terceiro escalão de realidade em relação com a antiga prática e às abordagens de representar a realidade, vistas nos trabalhos públicos instalados na Piazza della Signoria.¹³²

A franqueza que esperávamos encontrar apenas nos autorretratos contemporâneos aparece em Dürer na forma como ele quebra os cânones renascentistas. Ele parece representar a si mesmo de uma forma análoga à de Freud, em ambos os casos há uma tentativa de compreensão do próprio corpo que ultrapassa a prática da representação modesta da genitália, conforme mencionado por Schmale. A questão do tamanho dos órgãos masculinos é relevante, a esse respeito o filósofo Jean- Paul Sartre¹³³ ao falar da nudez grega, aponta que

¹³¹ “In Germany, Lucas Cranach the Elder painted the naked figures of Adam and Eve coyly holding leaves in front of their sex in *The Fall of Man*. Albrecht Dürer of Nuremberg had no such inhibitions: his charcoal drawing of 1506 is a superb self-portrait showing the artist with his head bent forward slightly, staring intently at the viewer with a questioning gaze”.

¹³² “...here, he renounces all forms of idealization of the masculine body (ca. 1503). In this sheet, apparently intended for the artist’s eyes only, the body is not the bearer and expression of those virtues which constituted the ‘New Adam’; here, the male body is just a male body, and in this drawing, the genitalia play a decisive role. They are markedly larger than in artworks intended for public viewing, and thereby represent a third echelon of reality in relation to ancient practice and to the approaches to depicting reality seen in the public works installed at the Piazza della Signoria”.

¹³³ CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a, p.43.

os heróis são, em geral, dotados de órgãos genitais muito modestos, ridiculamente pequenos, notadamente na pintura sobre vasos. Na realidade, um membro pequeno sugere a boa educação de seu proprietário. A obscenidade, segundo os critérios gregos, não reside na exposição dos órgãos sexuais - ao menos quando se está entre homens e numa situação onde ficar nu é legítimo -, mas no fato de oferecer uma glândula descoberta ou um membro muito volumoso como aquele das sátiras de comédia.

Depreende-se disso que o padrão grego, revalorizado pelo Renascimento, procurou disseminar uma representação masculina do homem por meio de genitália diminuta. Tratava-se de um signo visual de “boa educação”, conotando elementos como modéstia e controle da sexualidade. Dürer, artista de outra escola e região, teria rompido com o desenho ideal em um autorretrato que, conforme sugeriu Schmale, talvez não devesse ter chegado às nossas mãos. Quando pensamos na série de autorretratos legada pelo pintor alemão, podemos refletir se esse autorretrato não seria mais contido caso a intenção fosse uma exibição pública, uma vez que “o desenho de Dürer é único para sua época, e essencialmente antecipa o nosso próprio tempo” (SCHMALE, 2012, p.32).¹³⁴ É nessa conexão entre seu autorretrato nu com o Adão apolíneo idealizado que encontramos um homem concreto e individual.¹³⁵

Quando regressamos ao período aqui estudado, a virada do XIX para o XX, podemos encontrar um novo tipo de valorização da idéia de “franqueza”. Exemplar, nesse sentido, é a máxima do pintor norte-americano John Singer Sargent, um dos mais conhecidos e bem sucedidos em seu tempo. Diz ele: “Eu não faço julgamentos, eu apenas faço relatos. Eu sigo os elementos meramente visuais, nada mais”.¹³⁶

Sargent, nascido em Florença em 1856, possuiu uma célebre carreira como retratista na França, Inglaterra e Estados Unidos.¹³⁷ Nessa frase, ele apresenta-se como um cronista que registra fielmente a realidade, sem avaliações pessoais, sendo guiado apenas por elementos

¹³⁴ “Dürer’s drawing is unique for its time, and essentially anticipates our own - which does not mean that its core message, that of bodily self-examination beyond all precepts of ideality, is not representative”.

¹³⁵ “Present in Dürer is the connection between the naked self-portrait (1503) and the Apollonian and idealized naked Adam (1504), in which putative ideal nudity coexists with the concrete, living man” (SCHMALE, in NATTER & LEOPOLD, 2012, p.32).

¹³⁶ “I do not judge, I only chronicle. I follow the merely visible elements, nothing more”. BURNS, Mary F. *Portraits of an artist*. Sand Hill Review Press: San Mateo, 2013.

¹³⁷ FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000.

puramente formais. Assim como seus predecessores, seus retratos, portanto, nasceriam de uma observação fidedigna, na qual o pintor norte-americano registraria o que sua captaria sua percepção treinada tanto da Accademia delle Belle Arti, em Florença (1873) quando na École des Beaux-Arts, em Paris (1874), onde se destacou.

Em um primeiro contato com sua obra, somos capturados por seu método de trabalho que, unindo a representação figurativa à técnica *alla prima*, nos dá uma impressão de maior fidelidade ao objeto representação ao mesmo tempo que comunica uma considerável carga emotiva.¹³⁸ São retratos que, segundo Fairbrother (1983, p.1) “usam o clima emocional e a atmosfera em vez de uma observação detalhada para evocar a personalidade”.¹³⁹ Neste momento, a busca por uma carga emocional na obra pode denunciar tanto um desejo do pintor de reproduzir fielmente a emoção transmitida pelo modelo, quanto uma projeção das emoções do próprio artista que se plasman na tela.

Entretanto, ao estudarmos a biografia do pintor e ao analisarmos suas obras com mais atenção, surgem pistas de que seus relatos a óleo não eram carregados da fidelidade que ele advogava. Pelo menos, não completamente. Não foram encontrados indícios na literatura específica¹⁴⁰, em seus diários¹⁴¹ ou em diagnósticos de suas obras¹⁴² nos quais Sargent afirmasse

¹³⁸ Sobre a técnica *alla prima*, Fairbrother (2000, p.47-48) informa: “O objetivo técnico era conseguir o maior efeito visual pelo mínimo de floreios de pintura, de modo que as pincelas e as manchas de pigmentos se mesclariam numa imagem extraordinariamente realista quando vista do outro lado do aposento. [...] Das mudanças tonais e de textura de Sargent resultava a ilusão de uma cabeça vívida e tridimensional: algumas destas variações eram sutis, e outras, tais como as transições do pescoço para o queixo e da maçã da face para a sombra mais escura conferiam drama visual. À distância, os quadros pintados à esta maneira são mais vivos do que aqueles tratados com um acabamento acadêmico mais tradicional”. Podemos comparar esta visão com a conceituação de Wölfflin (2000, p.27-28) sobre a arte pictórica nas quais “formas isoladas têm, aqui, pouca importância; decisivo é o conjunto do quadro, pois somente nele a misteriosa interpretação de forma, luz e cor ganha efeito. É evidente que o imaterial e o incorpóreo precisam significar aqui tanto quanto os objetos concretos. [...] A maneira mais simples de se obter um efeito pictórico verifica-se quando a iluminação não está mais a serviço da nitidez dos objetos, mas vai além deles: ou seja, quando as sombras não mais aderem às formas e, no conflito entre a nitidez dos objetos e a iluminação, os olhos sentem-se mais inclinados a se deixarem levar pelo jogo de tons e formas no quadro” (tradução do autor). É possível depreender que a carga emocional maior atribuída à *alla prima* não se deve apenas à técnica em si, mas na possibilidade que ela oferece do espectador participar do quadro ao completar mentalmente o jogo de tons e formas.

¹³⁹ “...uses mood and atmosphere rather than detailed observation to evoke personality”.

¹⁴⁰ CHARTERIS, Evan. *John Sargent*. Kessinger Publishing: Nova Iorque, 1927. DAVIS, Deborah. *Strapless: John Singer Sargent and the fall of Madame X*. Nova Iorque: Jeremy P.Tarcher/Penguin, 2004. ESTEN, John. *John Singer Sargent: the male nudes*. Universe Publishing: Nova Iorque, 1999; FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000; ORMOND, Richard; KILMURRAY, Elaine. *John Singer Sargent: figures and landscapes, 1900-1907*. Yale University Press: New Haven e Londres, 2012; _____. *John Singer Sargent: figures and landscapes, 1883-1899*. Yale University Press: New Haven e Londres, 2010; _____. *John Singer Sargent: figures and landscapes, 1874-1882*. Yale University Press: New Haven e Londres, 2006; _____. *John Singer Sargent: the early portraits*. Yale University Press: New Haven e Londres, 1998; _____. *John Singer Sargent: the later portraits*. Yale University Press: New Haven e Londres, 2003.

que manipulasse propositadamente as características do modelo para agradar um cliente. Os relatos, disponíveis na bibliografia em nota, parecem indicar que ele buscava fidelidade, o que confirma-se pela fala de Vernon Lee¹⁴³, que afirma estar satisfeita com o resultado e a semelhança.¹⁴⁴ Contudo, parece-nos improvável que encomendas tenham sido realizadas sem nenhuma espécie de alteração solicitada pelo patrono¹⁴⁵ ou, até mesmo, pedidos de temas específicos. Hirshler & Ormond (2004, p.86), por exemplo, relatam encomendas feitas a Sargent em 1886, quando este já era reconhecido, nas quais os clientes pediam para que ele realizasse quadros de crianças no estilo popular do pintor John Arthur Elsley (1860-1952). O pintor por vezes devia, para cumprir um encargo, submeter-se a “honestidade” de sua voz à moda das pinturas da época.

Davis (2004, p.130-131) também relata o esforço de Sargent para aproximar-se de Virgínie Amélie Avegno Gautreau, socialite parisiense tida como uma das mulheres mais belas da época. Pintá-la seria uma forma do aluno pintor e promissor firmar-se no campo das artes e, sendo reconhecido pelos pares, ampliar as fronteiras de atuação.

Vemos na trajetória de Sargent um esforço realizado através de estratégias bem sucedidas de entrar no campo, como relacionar-se com Madame Gautreau, o Dr. Samuel Jean Pozzi e demais figuras cujos retratos lhe outorgariam poder simbólico de “fazer ver e fazer crer” mediante o reconhecimento dos pares, posteriormente, da sociedade. Dentro desta lógica, uma franqueza absoluta nos retratos (e autorretratos) poderia não ser desejável ou útil, pois qual cliente não gostaria de ver-se bem representado em uma tela – isto é, qual cliente não gostaria de sentir-se lisonjeado ao ver sua aparência melhorada, ainda que de modo muito sutil? Uma honestidade nos retratos poderia constituir uma falta de tato que desagradaria os clientes. Fairbrother nos aponta que Sargent era obrigado a dosar seu desejo de verossimilhança com a

¹⁴¹ CHARTERIS, Evan. *John Sargent*. Kessinger Publishing: Nova Iorque, 1927

¹⁴² DAVIS, Deborah. *Strapless: John Singer Sargent and the fall of Madame X*. Nova Iorque: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004; BURNS, Mary F. *Portraits of an artist*. Sand Hill Review Press: San Mateo, 2013; HIRSHLER, Erica E. *Sargent's daughters: the biography of a painting*. Museum of Fine Arts Publications: Boston, 2009; FAIRBROTHER, Trevor J. *Sargent portrait drawings: 42 works*. Dover Publications: Nova Iorque, 1983.

¹⁴³ Amiga de Sargent, Vernon Lee é o pseudônimo da escritora inglesa Violet Paget (1856-1935), que além de ficção, escreveu ensaios sobre arte, música e estética.

¹⁴⁴ FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000.

¹⁴⁵ Para aprofundamento do tema na dinâmica artista e cliente, que não é o foco desta dissertação, sugerimos a leitura de “A encomenda. O artista. A obra de NatáliaMarinho Ferreira Alves (2010).

vaidade dos clientes¹⁴⁶ e cita um exemplo de “uma cliente de 1885, infeliz, que reclamou que seu retrato a fazia parecer uma assassina” (2000, p.71).¹⁴⁷

Imagem 39:
“Madame X (Madame Pierre Gautreau)” (1883-4), por John Singer Sargent (norte-americano, 1856-1925)
Óleo sobre tela
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
Dimensões: 208,6 x 109,9 cm

Imagem 40:
“Dr. Pozzi em casa” (1881), por John Singer Sargent (norte-americano, 1856-1925)
Óleo sobre tela
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
Dimensões: 201,6 x 102,2 cm

Segundo informação divulgada pela instituição National Portrait Gallery¹⁴⁸, de Londres, o pintor inglês Frederic Leighton (1830-1896) passou por um problema similar quando pintava o retrato de Sir Richard Francis Burton. O explorador e escritor Sir Richard Burton era famoso por

¹⁴⁶ Para Baxandall (1998), quadros eram realizados para o uso do cliente e não seria lucrativo despendar tempo ponderando sobre as motivações da encomenda: cada cliente poderia possuir motivos diferentes que poderia ir da prazer a posse, exibição ou auto-promoção. BAXANDALL, Michael et al. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press, 1988.

¹⁴⁷ “Sargent’s love of painterly expression sometimes conflicted with the professional need to satisfy a client’s desire for a ‘good’ likeness; one unhappy client of 1885 claimed that his portrait made her look like a murderer”.

¹⁴⁸ Artigo publicado pelo museu, disponível em: < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00960>>
Acesso em: 07/01/2018.

suas viagens de exploração na Ásia, África e Américas, conhecido por sua vasta erudição e fluência em 29 idiomas (entre eles línguas europeias, asiáticas e africanas). Segundo Lady Burton, sua esposa, o processo de pintura que começou no dia 26 de abril de 1872 não foi tranquilo. Sir Richard tornou o processo todo “extraordinariamente difícil”, preocupando-se com sua gravata e o alfinete da gravata. Também ficava ansioso para que outros detalhes não fossem omitidos da obra. Ele insistia para o artista: “Não me deixe feio. Bom garoto!”. O quadro foi concluído apenas em 1875 e presume-se que o cliente não gostou do resultado, pois ele não foi exibido na Academia Real, para o qual foi originalmente encomendado. Em vez disso, permaneceu guardado em sua residência em Kensington e não foi exibido em público.¹⁴⁹ O tom condescendente do cliente para com o artista - “bom garoto” - ao dar-lhe uma ordem assim como sua interferência durante os anos da execução da obra sugerem uma atmosfera de trabalho um tanto tensa. Desse exemplo, pode-se inferir que não seria possível realizar um retrato autêntico e honesto desse modelo (ou de qualquer outro) sem ferir a preocupação de agradar o cliente.

Tal injunção não estava restrita à produção europeia, ao contrário, o pintor brasileiro Almeida Júnior expressa uma preocupação semelhante quando discorre sobre as dificuldades de expressar-se como gostaria impostas pelos parâmetros das encomendas:

Fazer arte pela arte é dom para os *dilettanti* ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e parar viver precisam de vender as suas telas; quem as compra? O público; de que gosta o público? De oleografias; pois demos-lhes oleografias! [...] Eu, permitam-me trazer-me como exemplo, eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que entretanto, agradam a quem m’os paga - e não agradariam se fossem um tanto oleografados - ao gosto do freguês. O freguês! - Aí está quem carrega de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro! Se lhe dermos **um quadro como o obtivemos da natureza, em toda sinceridade**, simples, de tons de neutros, o

¹⁴⁹ “*This austere, ponderous and intense image of one of the great explorers of Victorian England captures his slightly brutal character very effectively. The artist Frederic Leighton met Burton in 1869 while they were taking a cure at Vichy and they formed a firm friendship which lasted until Burton's death. On 26 April 1872, Burton began sitting for his portrait. According to Lady Burton, he was extraordinarily difficult about it, anxious that his necktie and pin might be omitted and pleading with the artist, 'Don't make me ugly, there's a good fellow.'* Apparently the portrait was left unfinished when Burton departed for Trieste in October 1872 and it was not completed until 1875. It was exhibited at the Royal Academy the following year, but it is possible that Burton did not like it, because Leighton kept it at his house in Kensington. He intended to leave it to the National Portrait Gallery, of which he was a Trustee, but forgot, so the then Director, Lionel Cust, arranged for it to be donated by Leighton's sisters”.

freguês não quer, e ficaríamos nós de estômago vazio a ver navios e as nossas telas pelas paredes do ateliê, entregues a nossa exclusiva admiração e às teias de aranha (SILVA, 2013, p.83, grifo nosso).

A sinceridade de Almeida Júnior e a ausência de julgamento de Sargent não conversavam bem com as demandas do mercado, nas quais um cliente insatisfeito poderia não pagar a encomenda. Na melhor das hipóteses, o cliente poderia realizar uma má propaganda boca a boca, o que poderia prejudicar o nome profissional e ferir sua reputação. O pintor ituano, ao verbalizar seu incômodo com as oleografias, também aceita a situação, pois depende delas para estabelecer-se no campo. Segundo Pereira (2015, p.341)

Campo é um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam.

Portanto, a máxima do pintor norte-americano “eu não julgo, apenas relato” parece ser construída como uma estratégia para manter-se no campo artístico, demonstrando que possui o capital cultural exigido por este “microcosmo social”.¹⁵⁰ É uma situação na qual tanto Sargent quanto Almeida Júnior buscam consolidar sua posição no campo da pintura acadêmica, de estrutura rígida e normas pouco flexíveis. Afinal, “os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que

¹⁵⁰ Há um debate sobre a existência ou não campo artístico no Brasil do XIX. Segundo Durand (1989), aponta para o fenômeno de imigração que trouxe novos habitantes com habilidades para construção civil, decoração e arte, que coincidiram com desejos de classes abastadas por uma “europeização”. Segundo ele, há uma abertura de mercado entre 1870-1880. Para maior aprofundamento do tema, sugerimos a leitura de DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989 e de STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2014.

diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros” (CHARTIER, 2002, p.140).

Além dos relacionamentos estratégicos, Sargent usou-se de estratégias para abrir espaço para si no campo, tal como aventurar-se pelo estilo orientalista *Fumée d’ambre gris* (1880) de modo a mostrar sua versatilidade para o público consumidor e para os críticos¹⁵¹ ou a opção por temas mais palatáveis tais como *Carnation, Lily, Lily, Rose* (1885) quando seus quadros foram considerados muito ousados.

Talvez uma das construções mais inteligentes e representativas da tensão entre honestidade e ficção nos retratos e autorretratos masculinos esteja materializada no *Retrato de Carolus-Duran*, exposto em 1879. Segundo Davis (2004, p.86-87):

Logo após o Salão, Sargent pediu para que Carolus-Duran posasse para ele. A decisão de pintar seu professor foi audaciosa e complicada da parte de Sargent. Ela parece indicar que ele queria homenagear seu mentor - pintar o maestro seria o melhor modo de exibir as lições que aprendeu no atelier. Mas Sargent tinha outros planos mais práticos. Carolus-Duran era uma celebridade que estava sempre presente nas notícias, e sua imagem, especialmente quando pintada por seu aluno premiado, atrairia a atenção e publicidade.¹⁵²

¹⁵¹ FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000, p.51.

¹⁵² “Soon after the Salon, Sargent asked Carolus-Duran to sit for him. The decision to paint his teacher was audacious and complicated on Sargent’s part. It seemed to indicate that he wanted to pay homage to his mentor - painting the maestro would be the best way to demonstrate the lessons he had learned at the atelier. But Sargent had another, more practical agenda. Carolus-Duran was a celebrity who was always in the news, and his image, especially as painted by his prized student, would draw attention and publicity”.

Imagem 41:

“Retrato de Carolus-Durand” (1879), por John Singer Sargent (norte-americano, 1856-1925)

Óleo sobre tela

Clark Art Institute, Williamstown

Dimensões: 46 x 37,7 cm

De acordo com a autora, a percepção de Sargent estava correta e seu quadro não apenas foi um dos mais populares e elogiados do Salão, como por ele recebeu menção honrosa, o que lhe garantiu aceitação automática para o Salão de 1880.¹⁵³ O emprego de estratégias de consagração é relatada mais uma vez por Davis (2004, p.88):

Os críticos foram rápidos em perceber um ângulo interessante na história. Com o retrato de seu professor, Sargent mostrou que ele era um pintor melhor, ou pelo menos, um pintor mais inovador que seu “*cher maître*”, como chamou Carolus-Duran na dedicatória pintada no topo da tela.¹⁵⁴

Portanto, com a inscrição afetuosa no canto superior direito “*À mon cher maître M. Carolus Durand, son élève affectionné*”, Sargent homenageia seu professor, mostrando as técnicas

¹⁵³ DAVIS, Deborah. *Strapless: John Singer Sargent and the fall of Madame X*. Nova Iorque: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004, p.88

¹⁵⁴ “Critics were quick to spot an interesting angle in the story. With his portrait of his teacher, Sargent proved that he was a better painter, or at least, a more innovative one, than his “*cher maître*”, as he called Carolus-Durand in the dedication painted at the top of the canvas”.

que dele aprendeu, ao mesmo tempo que se posiciona como independente, não mais um aprendiz, mas sim um profissional já capaz de realizar tanto quanto ou mais do que o mestre. Com essa manobra, ele também faz com que sua personalidade aprazível e bem quista em festas se destaque em contraste à figura controversa de Duran, “cordialmente apreciado ou cordialmente detestado por cada membro da comunidade artística de Paris”.¹⁵⁵

Pensando com Bourdieu (1998, p.56), vemos que

As estratégias discursivas do diferentes actores, e em especial os efeitos retóricos que têm em vista produzir uma fachada de objetividade, dependerão das relações de força simbólicas entre os campos e dos trunfos que a pertença a essas campos confere aos diferentes participantes ou, por outras palavras, dependerão dos interesses específicos e dos trunfos diferenciais que, nesta situação particular de luta simbólica pelo veredicto “neutro”, lhes são garantidos pela sua posição nos sistemas de relações invisíveis que se estabelecem entre os diferentes campos em que eles participam.

Ou seja, a aparente objetividade da representação de Carolus-Durand envolvia uma luta simbólica que, nesse caso envolve o desprendimento do aluno em relação ao seu mestre, com vistas a trilhar seu próprio caminho. É pelo seu discurso na tela que busca garantir “sua posição no sistema de relações”. Como desligar-se daquele responsável por sua formação, evidenciando sua capacidade, sem gerar um celeuma? Novamente, a honestidade total do retrato não seria a melhor maneira, pois apesar de Sargent tê-lo procurado como professor graças ao seu estilo “amplo, poderoso e realista”¹⁵⁶, um excesso de veracidade nas feições poderia soar indelicado. Há, nesta tela, mais do que vemos. Ao compararmos o retrato realizado com a foto utilizada vemos o quanto Sargent moldou o rosto modelo. A estrutura facial tornou-se mais fina, mas comprida e mais delicada, assim como os ossos nasais logo acima da faixa de cartilagem septal foi suavizada, assim como sua transição para o processo frontal do maxilar, logo abaixo das órbitas. O processo zigomático foi destacado, com um toque de tinta neutra que, ao reagir com a cor da pele, torna-se um marrom escuro, quase negro: uma única pincelada, o chamado “pequeno

¹⁵⁵ “...cordially liked or cordially detested by each member of the art colony in Paris”. DAVIS, Deborah. *Strapless: John Singer Sargent and the fall of Madame X*. Nova Iorque: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004, p.88

¹⁵⁶ FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000, p.46.

toque” da pintura que destaca a maçã do rosto com mínimo de manipulação da forma. A barba e os cabelos tornam-se mais ornamentais. Os olhos são a alteração mais interessante. Sargent opta por deixá-los maiores e mais expressivos. Também ameniza a dobra supraciliar, o que rejuvenesce o modelo.

Imagem 42:

Comparação da fotografia de Carolus-Duran com o quadro pintado por seu aluno. Fonte da foto: ORMOND, Richard; KILMURRAY, Elaine. *John Singer Sargent: the early portraits*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1998.

Outra manipulação é vista em seu autorretrato de 1906. Ao abordar a tela, podemos, como Rebel indagar: “Um auto-retrato do artista, põe a nu o próprio artista? Ou serve apenas para representar a imagem convencional da profissão e estatuto de artista? Há muitas possibilidades” (2009, p.6). Colocando o autorretrato lado a lado com uma fotografia também do mesmo ano (data suposta) vemos que aqui, também, existem diferenças intencionais. A ponta do nariz, arredondada, torna-se mais triangular e arrebitada na pintura, de caráter romano e nobre. A sobrancelha, antes de um formato grosso e curvado, torna-se mais esbelta e com uma quebra em ângulo após seu ponto mais alto. O rosto é menos rechonchudo, mais quadrado e o cabelo é mais volumoso.

Imagem 43:
Fotografia de John Singer Sargent, a data suposta é de 1906. Fonte: FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000.

Imagem 44:
“Autorretrato” (1906), John Singer Sargent (norte-americano, 1856-1925)
Óleo sobre tela
Galeria Uffizi, Florença
Dimensões: 70 x 53 cm

Ao observamos os quadros não há dúvidas do que e, sobretudo, quem estamos vendo. As representações capturam o modelo e possuem um alto grau de semelhança. Possuem, igualmente, um sutil grau de lisonja. Lisonja para com o antigo professor e lisonja para com a auto-imagem, que é uma forma do artista comunicar-se com o campo; em outras palavras, é uma forma dele apresentar-se em sua melhor forma. É importante notar que

as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que, como o dom ou o *potlach*, podem permitir acumular poder simbólico (BOURDIEU, 1998, p.11).

De acordo com Bourdieu (1998, p.11)

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite

obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário.

Por esta comunicação para o campo, que deve ser pensado de forma relacional¹⁵⁷, diagnosticamos uma tensão pelo poder simbólico e pela força, pois de acordo com Bourdieu (2004, p.22-23), o “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças”. Ao tentar a transformação de seu papel no campo, de aprendiz-aluno para mestre-profissional, Sargent buscou a solução que julgou melhor para alterar seu papel e buscar para si o poder simbólico. É pelo autorretrato que o artista incorpora seu papel e ao desempenhá-lo, solicita que os demais atores levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes que creiam no personagem que vêem, pois ele faz sua representação para benefício dos outros e de si.¹⁵⁸

Retomando a trajetória de Gonzaga Duque, vimos que o crítico e literato buscava direcionar o público, seja pela crítica de arte, por seus romances ou pelo diálogo com a obra de Belmiro de Almeida, para uma imagem de homem que deseja promover. Cremos ser essa uma tática de comunicação semelhante a aqui descrita, pois pela obra de Duque, autorretratos, mais ou menos indiretos, são construídos. É por meio deles que ele comunica à sociedade e que estão impregnados de uma disputa de poder, isto é, pelo embate no qual Gonzaga Duque viu-se envolvido entre realistas e simbolistas. Pelas discussões entre o autor carioca e seus críticos, detectamos que a arte se caracteriza como um campo de disputa pelo poder de legitimação. Este poder baseia-se na conquista e no manejo dos capitais cultural e sócio-econômico, dos quais Gonzaga Duque busca demonstrar ser detentor para validar-se contra as críticas dos realistas. Apesar de todas suas dificuldades sociais (sua origem), financeiras e de compreensão artística, ou talvez por causa delas, Duque encontra-se em disputa no campo para guiar o público para a visão de arte e de homem que julga válida. Acredita-se que esta mesma lógica transportar-se-á para o caso dos pintores brasileiros, que serão examinados no terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁵⁷ PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. *O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira*. Revista Linhas. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337-356, set./dez. 2015, p.341.

¹⁵⁸ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 20ª edição, 2014, p.29.

Portanto, talvez não encontremos nos autorretratos unicamente uma viagem interior ou uma busca de autoconhecimento, como é possível interpretar em Schnider, Freud ou Dürer. Os autorretratos dos séculos XIX-XX poderiam sugerir também uma negociação entre artista e sociedade. Segundo Goffman (2014, p.14) “...as atividades ‘verdadeiras’ ou ‘reais’, as crenças e emoções do indivíduo só podem ser verificadas indiretamente, através de confissões ou do que parece ser um comportamento expressivo involuntário”. Isto é, os relatos sobre as encomendas e as relações de mercado atuam como confissões que expõem um discurso artísticos. Tais autorretratos parecem estar por demais revestidos de um cálculo de ações e de seus desdobramentos (seja na reputação no campo e relação entre os pares, seja pelo retorno econômico ou pela inovação artística) para que compreendamos a representação do homem fora desse contexto. Cremos que a construção da representação e, conseqüentemente, da expressão das masculinidades caminhará ao lado de uma investigação de si próprio.

2.2. O percurso das masculinidades pelos autorretratos.

Os autorretratos masculinos são representações feitas pelos próprios homens que nos mostram como compreendiam e vivenciavam suas masculinidades através das imagens.¹⁵⁹ Com base nas informações por ora elencadas, somos levados a depreender que os autorretratos seriam uma representação bastante consciente, um estratagema pensado e executado com um fim

¹⁵⁹ A questão da imagem e da representação dos autorretratos foi trabalhada em um subcapítulo desta pesquisa. Apesar de se tratar de uma discussão interessante que tangenciasse o tema, o subcapítulo acabou sendo uma digressão demasiado longa e desnecessária para o tema. Foi por isto, cortado. Todavia, deixamos indicada a bibliografia sobre a questão da imagem. Se a fala destes autores não se fez diretamente presente no texto, ela esteve presente no raciocínio que conduziu a interpretação. Flusser (1985), fala sobre a imagem como mediação entre o homem e o mundo, não como conjunto de símbolos inequívocos, mas como cifras denotativas. Baitello Junior (2014) trata da questão da iconofagia, o processo de devoramento de imagens que, concebidas séculos atrás, passam por um processo de reciclagem interna ou de autorreciclagem. Gruzinski (2006) afirma que, tal como a palavra ou o texto, a imagem pode ser um veículo de poder e resistência. Belting (2011) afirma que, apesar de estar em um quadro, escultura ou gravura, a imagem não necessariamente coincide com a obra, podendo estar separada dela, isto é, a imagem não é um produto do seu suporte, mas tem um sentido além dele. Warburg (in Serva, 2017) trabalha com o conceito de *Nachleben*, a “pós-vida” das imagens. Segundo Contrera (2015, p.3-4), a bacia semântica da qual tais imagens brotam, e das quais elas se diferem do suporte aos quais estão afixadas, é alimentada com conteúdos pré-existent à vida de uma sociedade específica. Tendo-se em mente a “lei da cumulatividade da memória cultural da espécie”, ao lidar com o imaginário, “cada sociedade o reproduz, reatualiza e recria a partir de suas condições e particularidades” (CONTRERA, 2005, p.4).

específico, mesmo que existam elementos arquetípicos, ou “engramas”¹⁶⁰, que colorizem as intenções do artista sem que este tenha muito controle sobre eles.

A condição de artista não foi estável ao longo do tempo, mas constitui-se de um rótulo de estatuto social relativamente moderno. Anteriormente, o trabalho estava vinculado a grupos e artistas e à aprendizagem especializada.¹⁶¹ Mesmo antes da existência do conceito de artista como hoje o compreendemos, artesão da Antiguidade - o ceramista, o escultor ou o pintor - já sentia necessidade de assinar obra, geralmente com a frase “Ele fez isto” ou até “Eu (seguido pelo nome) fez isto”. Tanto Plínio quanto Cícero citam que os artesãos recorriam a subterfúgios para assinar as obras, “porque não lhe era permitido inscrever o seu nome”, dentre eles: bordar as letras nas bainhas das capas ou, no caso do escultor e arquiteto Fídias, colocar seu rosto no escudo da imagem de culto de Atena.¹⁶² Afinal, segundo Rebel (2009, p.7-8), “eram requeridas determinadas circunstâncias sociais e intelectuais para os artistas fazerem declarações acerca de si próprios nas suas assinaturas”.¹⁶³ Mesmo no século XV, a representação de si mesmo ainda era limitada devido às obrigações com as guildas de artistas.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Para Aby Warburg, as imagens estariam repletas de conteúdos arquetípicos, ou “engramas”, como assim os denominou, que “estão registrados na memória dos povos, de cada espectador e também na de autores. Ao usá-los em uma obra, o artista obtém o efeito imediato de reconhecimento” (SERVA, 2017, p.41). O caráter dos engramas, que segundo Warburg (2015, p.367) são uma “experiência passional [que] sobreviveu como herança armazenada na memória” faz com que as imagens sejam dotadas de conteúdos mnemônicos ou históricos que as atravessam. Daí podemos encontrar o motivo pelo qual Belting (2011, p.11) afirma que as imagens são dotadas imunidade e independência para com seus suportes, sobrevivendo a atos de iconoclastia, nos quais o suporte é destruído mas a imagem permanece viva. cremos ser possível pensar numa relação entre os engramas de Warburg e a relação entre imagens mentais de Belting. Ao analisarmos ambos os discursos, parecemos encontrar ecos: “Ao mesmo tempo se refere à deusa grega, Warburg alinha seu projeto com os trabalhos de Richard Semon (1859-1918) sobre a memória, ou “Mneme”, do qual o teórico alemão fazia uma leitura ampliada. Semon tratou da fixação de lembranças da experiência acumulada nos indivíduos: à capacidade de recordar cada estímulo ele denominou “Mneme”; a marca que esse estímulo escreve na “matéria sensível” do indivíduo ele chamou de “Engrama”. A partir dos conceitos que Semon aplicava aos indivíduos, Warburg inovou, estendendo a ideia para sociedades e culturas, atribuindo tanto a elementos culturais profundamente arraigados - mitos ou símbolos religiosos - como aos gestos expressivos a condição de “engramas” registrados na “memória social”. Um *Pathosformel* é um “engrama da experiência passional [que] sobreviveu como herança armazenada na memória” (WARBURG, 2015, P.367) e como tal desperta a “Mneme” de experiências coletivas, que fazem parte do patrimônio cultural universal da humanidade.” Ibid, p.50-51. Já para Belting: “*There have never existed physical images (images objet) without the participation of mental images, since an image by definition is one that is seen (is in fact only when it is seen). Reciprocally, mental images also rely on objective images in the sense that they are the retour or the rémanence of the latter*” (BELTING, 2011, p.5).

¹⁶¹ REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Lisboa: Taschen, 2009, p.7. Para uma visão complementar sobre a constituição do estatuto de artista que passa por um crivo de classe e gênero, sugerimos a leitura de NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* In *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, p.147-158.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Foi feita uma retrospectiva histórica dos autorretratos, cujo objetivo inicial era responder à indagação sobre como esta prática se desenvolveu e como esta linha do tempo poderia servir de base para análises futuras. Entretanto, assim como a pesquisa realizada sobre a teoria da imagem, a pesquisa feita sobre a história dos autorretratos acabou

A individualidade artística começa a emergir em parte a partir do mito do gênio¹⁶⁵, que “hoje em dia nenhum historiador de arte contemporâneo aceita sem crítica tais contos de fada óbvios” (NOCHLIN, 1988, p.150).¹⁶⁶ Apesar da “aura mágica” do gênio que permeia as artes figurativas, somos alertados pela autora para o aspecto mitológico e até semireligioso de um artista divinamente inspirado¹⁶⁷ que deixa de lado a trajetória de estudo e fracasso de muitos outros,¹⁶⁸ olvida que o ofício era algo passado de pai para filho com certo custo¹⁶⁹, e deixa de

se tornando uma digressão muito grande e foi suprimida do texto em benefício de uma leitura mais clara e objetiva. Para maior aprofundamento no assunto, recomendamos enfaticamente os livros *The self-portrait: a cultural history* de James Hall e *A face to the world: on self-portraits* de Laura Cumming. As pesquisas de Ernst Rebel em *Auto-retratos* e de Ulrich e Valeska von Rosen em *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart* também são relevantes, com a desvantagem da última existir apenas em versão original no alemão (que restringe o acesso a uma amostra maior de pesquisadores). Hall data os primeiros autorretratos da Antiguidade Clássica e sugere que um dos momentos inaugurais da prática do autorretrato ocorreu com Iaia de Cízico (século 1 a.C.), que “nunca se casou e pintava principalmente retratos de mulheres... e também um retrato de si mesma, feito com um espelho. [...] Sua habilidade incomparável deu-lhe fama e dinheiro” (HALL, 2014, p.14). Isto teria sido possível pela necessidade de um espelho para executar o labor, e espelhos eram à época primariamente propriedade de e usado por mulheres. Apesar da natureza da presente pesquisa restringir-se ao recorte temático das masculinidades, acreditamos ser de valia que o autorretrato, categoria que se configurou como prática eminentemente masculina ao longo da história da arte, tenha em sua origem uma mulher. Rebel (2009, p.9) é mais conservador ao atribuir o primeiro autorretrato ao arquiteto e escultor alemão Peter Parler (1330-1399). O autor também nos traz a relação do autorretrato com o autoconhecimento espiritual, pois o ato de retratar-se era comparar-se à imagem perfeita de Cristo e, assim, em uma investigação psicológica, descobrir quais seriam as virtudes do artista em contraste com as virtudes de Cristo. Na mentalidade da época, autorretrato seria um espelho onde a verdade da alma se refletiria.

¹⁶⁴ “Nem antes nem depois de 1500 as tendências para individualização excluíram por completo as suas contratendências. A consciência da comunidade e do colectivo faziam parte da profissão do artista. Tudo começou com o sistema medieval das guildas. Era ao mesmo tempo um grilhão e uma oportunidade, uma condição e uma limitação da criatividade. [...] Sem o grupo proporcionado pela guilda, um indivíduo dificilmente teria quaisquer perspectivas profissionais. Todavia, também isto funcionava para o outro lado: sem as instituições colectivas, o orgulho na qualidade da obra de pintores e escultores e as suas exigências legais não teriam levado ao limiar histórico do sucesso individual”, REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Lisboa: Taschen, 2009, p.11-15.

¹⁶⁵ O mito do gênio está associado à criação mística em torno do artista que aufere à obra um caráter eterno de criação sobrenatural, tema aprofundado em DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

¹⁶⁶ “Now no serious contemporary art historian takes such obvious fairy tales at their face value”. NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* In *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, p.147-158.

¹⁶⁷ “What is stressed in all these stories is the apparently miraculous, nondetermined, and asocial nature of artistic achievement; this semireligious conception of the artist's role is elevated to hagiography in the nineteenth century, when art historians, critics, and, not least, some of the artists themselves tended to elevate the making of art into a substitute religion, the last bulwark of higher values in a materialistic world. The artist, in the nineteenth-century Saints' Legend, struggles against the most determined parental and social opposition, suffering the slings and arrows of social opprobrium like any Christian martyr, and ultimately succeeds against all odds generally, alas, after his death-because from deep within himself radiates that mysterious, holy effulgence: Genius.” Ibid.

¹⁶⁸ “Even when based on fact, these myths about the early manifestations of genius are misleading. [...] But one would like to find out more about similar precocious qualifiers for art academies who then went on to achieve nothing but mediocrity or failure--in whom, of course, art historians are uninterested--or to study in greater detail the role played by Picasso's art-professor father in the pictorial precocity of his son”. Ibid.

lado até mesmo questões de classe, que interditavam a profissão artística à aristocracia.¹⁷⁰ Nesta transição artística de relativo anonimato das guildas ao gênio criativo individual, o terreno começa a configurar-se mais favorável para os autorretratos:

Do papel de artista da corte emergiu uma mentalidade que afectou o isolamento do *ingenium* criativo assim como o alcance de suas reivindicações, que eram agora também em parte moldadas pela aristocracia. Pagamento, pensões, títulos de nobreza e privilégios eram sinónimos de prestígio profissional e pessoal que atraíam os artistas (REBEL, 2009, p.15).

Além do desejo de assinar e ser reconhecido pelas suas obras, como os artífices da Antiguidade, ou do auto-conhecimento espiritual, como os pintores medievais, cabe perguntar

Por que artistas pintam autorretratos? Não é uma questão sugerida pelos retratos. Não se para diante de imagens de monarcas, filósofos, aristocratas ou papas tentando adivinhas porque eles foram imortalizados nas tintas. O cortesão com muitas golas, os anatomistas de perucas, o soldado uniformizado: seu lugar na história, completo com detalhes de sua ocupação e status, e um discreto ensaio sobre sua personalidade, é garantido pictoricamente. Mesmo se as vidas inteiras modelos anônimos forem esquecidas, uma coisa se sabe sobre eles: que alguém quis seus retratos; alguém pagou um artista ou talvez o próprio artista quis registrar sua imagem (CUMMING, 2009, p.66-67, grifo nosso).¹⁷¹

¹⁶⁹ “As Nikolaus Pevsner points out in his discussion of the French Academy in theseventeenth and eighteenth centuries, the transmission of the artistic profession from father to son wasconsidered a matter of course”. Ibid.

¹⁷⁰ “One can scarcely think, before the anti traditional nineteenth century at least, of any artist who sprang from the ranks of any more elevated class than the upper bourgeoisie [...]. While the aristocracy has always provided the lion's share of the patronage and the audience for art-as indeed, the aristocracy of wealth does even in our more democratic days-it has contributed little beyond amateurish efforts to the creation of art itself, despite the fact that aristocrats (like many women) have had more than their share of educational advantages, plenty of leisure and, indeed, like women, were often encouraged to dabble in the arts and even develop into respectable amateurs [...] Could it be that the little golden nugget-genius-is missing from the aristocratic makeup in the same way that it is from the feminine psyche? Or rather, is it not that the kinds of demands and expectations placed before both aristocrats and women-the amount of time necessarily devoted to social functions, the very kinds of activities demanded-simply made total devotion to professional art production out of the question, indeed unthinkable, both for upper-class males and for women generally, rather than its being a question of genius and talent?” Ibid.

¹⁷¹ “Why do artists paint self-portraits? It is not a question prompted by portraits. One does not stand before images of monarchs, philosophers, aristocrats or popes trying to guess why they were immortalized in paint. The ruffed courtier, the periwigged anatomist, the uniformed soldier: their place in history, complete with details of occupation and status, and a discreet essay on personality, is pictorially assured. Even if the entire lives of anonymous sitters

A pergunta feita por Cumming é de suma importância. A resposta proposta por Baxandall (2006) não estaria em buscar qual foi o estado interno psicológico do artista, mas em sua intenção.¹⁷² Propõe ir além das palavras, que pela generalização falham como método descritivo¹⁷³ e analisar a obra como problema a ser solucionado pelo artista. Para tal, deve-se entender as intenções da criação, ou seja, analisar o contexto social e as causas que geraram as formas. Pirajá interpreta a teoria de Baxandall trazendo que a intenção diz respeito à relação entre a obra e as condições em que foi produzida, ou seja “reconstruir a intenção contida em um quadro significa não só inferir o problema que a pessoa queria resolver, mas também as circunstâncias que a levaram a produzir o objeto tal como ele é. Isso quer dizer que o autor propõe uma forma de análise que articula o/a artista e sua obra a um determinado contexto” (PIRAJÁ, 2017, p.150). Para Baxandall, este processo de criação é fluído e intencional, o que coincide com a visão de Cumming (2009) sobre a motivação subjacente aos autorretratos.

Segundo a autora, uma das possibilidades seria o desejo de um artista “entrar para um importante clube artístico de tradição”, o que torna a intenção de pintar um autorretrato “escandalosamente flagrante”.¹⁷⁴ Entretanto, ela não descarta que apesar de existir um objetivo prático, “por qualquer coisa que mostrem da pessoa externa, os autorretratos falam do seu interior pelo caráter e escolha da representação” (CUMMING, 2009, p.6).¹⁷⁵ A tela então retém uma “informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada.” (GOFFMAN, 2014, p.13).

De modo a melhor compreender a constituição das masculinidades nas autorrepresentações e tentar esclarecer a dinâmica entre o que é verdadeiro e o que é construído quando o homem cria a imagem de si mesmo, elaborou-se uma seleção de imagens que constituem uma linha do tempo. Abaixo foram elencados os autorretratos masculinos apenas nas

are lost, one thing is known about them: that somebody wanted their portrait; somebody paid an artist, or perhaps the artist himself wanted to record their image.”

¹⁷² BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁷³ Ibid, p.32-37.

¹⁷⁴ “*When an artist wants to join the great art club of tradition, the ambition [to paint a self-portrait] can be outrageously flagrant.*” CUMMING, Laura. *A face to the world: on self-portraits*. Londres: Harper Press, 2009, p.68.

¹⁷⁵ “*...for whatever they show of the outer person, self-portraits speak of the inner self too in the character and choice of depiction.*”

pinturas, começando a partir de 1400, organizados cronologicamente em cinco grupos divididos por séculos. A base para catalogar as imagens foi extraída de quatro livros especializados em autorretratos: *Auto-retratos* de Ernst Rebel, *The self-portrait: a cultural history* de James Hall, *A face to the world: on self-portraits* de Laura Cumming e *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart* de Ulrich e Valeska von Rosen. A partir da compilação efetuada por autores reconhecidos, as imagens foram ampliadas tendo como consulta catálogos de arte, tais como *30,000 Years of art: the story of human creativity across time and space*, organizado pela Phaidon Press e os três volumes de *História geral da arte*, de H. W. Janson.

As informações foram cruzadas com dicionários de arte, que provaram ser de grande valia pela organização de artistas e imagens por verbetes, tais como “Dicionário da pintura moderna” (organizado por Robert Maillard), *The Thames and Hudson dictionary of arts and artists: revised, expanded and updated edition* (organizado por Sir Herbert Read). Também buscou-se informações em manuais de pintura do século XIX, nos quais os mestres apresentavam imagens para o estudo dos alunos, na esperança de buscar pistas visuais ou textuais sobre autorretratos, entre eles *The practice of oil painting & drawing* de Solomon J. Solomon e *Oil painting techniques and materials* e *The practice and science of drawing* de Harold Speed.¹⁷⁶ A aproximação também foi feita por semelhanças formais, o que constituiu parte do método de trabalho: buscou-se identificar as poses, as expressões as roupas e o cenários contra os quais os pintores se retrataram.

¹⁷⁶ Em exemplos mais próximos de nosso objeto de pesquisa, os manuais de pintura escritos em 1911 por Solomon J. Solomon e em 1913 por Harold Speed trazem não apenas procedimentos técnicos para o pintor, mas também questionamentos sobre a própria arte e discussões filosóficas (em graus variados) sobre o ofício. A publicação destes livros ocorre após a virada de século, isto é, após a estadia de Almeida Júnior em Paris. Entretanto isto não significa que os pensamentos contidos nas páginas não estariam presentes antes disto ou que não teriam sido alimentados e amadurecidos na mente do autor ao longo do tempo até sua publicação. Inclusive, assim como Almeida Júnior, Solomon J. Solomon também foi aluno de Alexandre Cabanel na *École des Beaux-Arts*, o que autoriza uma aproximação do pensamento desenvolvido por Solomon em seus ensinamentos com o pensamento passado aos pintores brasileiros (tais como Almeida Júnior) pelo professor em comum.

Grupo 1 de figuras:

Representações de masculinidades nos autorretratos de 1400-1500

Imagem 45:
 “Autorretrato” (1450), por Jean Fouquet (Francês,
 1420-1481)
 Esmalte, cobre
 Louvre, Paris

Imagem 46:
 “A adoração dos magos” (1475), por Sandro Botticelli
 (italiano, 1445-1510)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença
 Dimensões:

Imagem 47:
 “Autorretrato com 26 anos” (1498), por Albrecht
 Dürer (alemão, 1471-1528)
 Óleo sobre tela
 Museo del Prado, Madri
 Dimensões: 52 x 41 cm

Imagem 48:
 “Autorretrato” (1500), por Albrecht Dürer (alemão,
 1471-1528)
 Óleo sobre tela
 Alte Pinakothek, Munique
 Dimensões: 67,1 x 48,9 cm

Imagem 49:
 “Autorretrato como Davi” (1505-10), por Giorgione
 (Italiano, 1477-1510)
 Óleo sobre tela
 Herzog Anton Ulrich Museum
 Dimensões: 52 x 43 cm

Imagem 50:
 “Autorretrato” (1506), por Rafael Sanzio (Italiano,
 1483-1520)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença
 Dimensões: 47,5 x 33 cm

Imagem 51:
 “Autorretrato com um amigo, retrato duplo” (1518-
 20), por Rafael Sanzio (Italiano, 1483-1520)
 Óleo sobre tela
 Louvre, Paris
 Dimensões: 99 x 83 cm

Imagem 52:
 “Autorretrato” (1515-20), por Jan Gossaert Mabuse
 (flamengo, 1478-1532)
 Óleo sobre tela

Imagem 53:
 “Autorretrato em um espelho convexo” (1524), por
 Parmigianino (Italiano, 1503-1540)
 Óleo sobre madeira
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 Dimensões: diâmetro de 24,4 cm

Imagem 54:
 “Julgamento Final” (1536-41), por Michelangelo di
 Lodovico Buonarroti Simoni (Italiano, 1475-1564)
 Afresco
 Capela Sistina

Imagem 55:
 “Autorretrato” (1558-63), por Paolo Veronese
 (Italiano, 1528-1588)
 Óleo sobre tela
 Hermitage, São Petersburgo
 Dimensões: 63 x 50,5 cm

Imagem 56:
 “Autorretrato” (1546-47), por Ticiano (Italiano, 1490-
 1576)
 Óleo sobre tela
 Gemäldegalerie, Berlim
 Dimensões: 96 x 75 cm

Imagem 57:
“Autorretrato” (1565), por Pieter Brueghel, O Velho
(flamengo, 1525-1569)

Imagem 58:
“Autorretrato como diretor da Accademia della Val di
Blenio” (1568), por Giovanni Paolo Lomazzo
(Italiano, 1538-1592)
Óleo sobre tela
Pinacoteca, Brera

Imagem 59:
“Autorretrato como Baco” (1594), por Caravaggio
(Italiano, 1571-1610)
Óleo sobre tela
Galeria Borghese, Roma
Dimensões: 67 x 53

Imagem 60:
“Davi com a cabeça de Golias” (1606-07), por
Caravaggio (Italiano, 1571-1610)
Óleo sobre tela
Galeria Borghese, Roma
Dimensões: 125 x 101 cm

Grupo 2 de figuras:

Representações de masculinidades nos autorretratos de 1600

Imagem 61:
 “Autorretrato com outras figuras masculinas” (1585),
 por Annibale Carracci (Italiano, 1560-1609)
 Óleo sobre tela
 Pinacoteca, Brera
 Dimensões: 60 x 48 cm

Imagem 62:
 “Autorretrato no cavalete no local de trabalho” (1605),
 por Annibale Carracci (Italiano, 1560-1609)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença
 Dimensões: 37 x 32 cm

Imagem 63:
 “Autorretrato” (1606-7), por Adam Elsheimer
 (alemão, 1578-1610)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença
 Dimensões: 64 x 48 cm

Imagem 64:
 “Autorretrato com um girassol” (1633), por Antoon
 Van Dyck (flamengo, 1599-1641)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 58,4 x 73 cm

Imagem 65:
 “Autorretrato” (1638), por Peter Paul Rubens
 (flamengo, 1577-1640)
 Óleo sobre tela
 Kunshistorisches Museum, Viena
 Dimensões: 43,1 x 33,5 cm

Imagem 66:
 “Autorretrato” (1649), por Nicolas Poussin (francês,
 1594-1665)
 Óleo sobre tela
 Gemäldegalerie, Berlim
 Dimensões: 78 x 65 cm

Imagem 67:
 “Autorretrato” (1640), por Diego Velázquez
 (espanhol, 1599-1660)
 Óleo sobre tela
 Real Academia de Bellas Artes de San Carlos,
 Valência

Imagem 68:
 “Las meninas” (1656), por Diego Velázquez
 (espanhol, 1599-1660)
 Óleo sobre tela
 Museu do Prado, Madri
 Dimensões: 318 x 276 cm

Imagem 69:
 “A arte da pintura” (1665-68), por Johannes Vermeer
 (holandês, 1632-1675)
 Óleo sobre tela
 Kunshistorisches Museum, Viena
 Dimensões: 130 x 110 cm

Imagem 70:
 “Autorretrato com miniatura da princesa Maria”
 (1667), por Bartholomeus van der Helst (holandês,
 1613-1670)
 Galeria Uffizi, Florença
 Galeria Thomas Schulte, Berlim

Imagem 71:
 “Autorretrato” (1668), por Gerard ter Borch
 (holandês, 1617-1681)
 Óleo sobre tela

Imagem 72:
 “Autorretrato” (1670), por Jan Steen (holandês, 1626-
 1679)
 Óleo sobre tela
 Rijksmuseum, Amsterdã
 Dimensões: 73 x 62 cm

Grupo 3 de figuras:

Representações de masculinidades nos autorretratos de 1700

Imagem 73:
“Autorretrato”, por William Hilton (Inglês, 1786-1839)
Óleo sobre tela
Dimensões: 76 x 61 cm

Imagem 74:
“Autorretrato” (1747-49), por Joshua Reynolds (Inglês, 1723-1792)
Óleo sobre tela
National Portrait Gallery, Londres
Dimensões: 63,5 x 74,3 cm

Imagem 75:
“Autorretrato como Davi com cabeça de Golias” (1756), por Johan Zoffany (alemão, 1733--1810)
Óleo sobre tela
National Gallery of Victoria, Melbourne
Dimensões: 922 x 747 cm

Imagem 76:
“Autorretrato como um touro” (1768-9), por Thomas Patch (inglês, 1725-1782)
Gravura

Imagem 77:
 “Autorretrato” (1767), por James Barry (Irlandês,
 1741-1806)
 Óleo sobre tela
 National Portrait Gallery, Londres
 Dimensões: 60,5 x 50 cm

Imagem 78:
 “Autorretrato” (1773-74), por Pompeo Batoni
 (Italiano, 1708-1787)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença

Imagem 79:
 “Autorretrato” (1783), por Francisco de Goya
 (espanhol, 1746-1828)
 Óleo sobre tela
 Musée de BeauxArts d’Angen, Angen
 Dimensões: 80 x 60 cm

Imagem 80:
 “Autorretrato” (1799), por Joseph Mallord William
 Turner (Inglês, 1775-1851)
 Óleo sobre tela
 Tate Gallery, Londres
 Dimensões: 74,3 x 58,4 cm

Imagem 81:
 “Autorretrato” (1780-84), por John Singleton Copley
 (norte-americano, 1738-1815)
 Óleo sobre tela
 National Portrait Gallery, Washington DC
 Dimensões: 81,3 x 81,3 cm

Imagem 82:
 “Autorretrato” (1785-87), por John Raphael Smith
 (inglês, 1752 - 1812)
 Óleo sobre tela
 Usher Gallery, Lincolnshire
 Dimensões: 78,8 x 64,3 cm

Imagem 83:
 “Autorretrato” (1787-88), por Thomas Lawrence, Sir
 (Inglês, 1769-1830)
 Óleo sobre tela
 Berger Collection
 Dimensões: 59 x 50 cm

Grupo 4 de figuras:

Representações de masculinidades nos autorretratos de 1800

Imagem 84:
“Nós três” (1805), por Philipp Otto Runge (alemão, 1777-1810)
Óleo sobre tela
Destruído em 1931

Imagem 85:
“Autorretrato” por Federico de Madrazo (espanhol, 1815-1894)
Óleo sobre tela

Imagem 86:
“Autorretrato” por Jules Bastien-Lepage (Francês, 1848-1884)
Óleo sobre tela

Imagem 87:
“Autorretrato” por Alfred Sisley (francês, 1839-1899)
Óleo sobre tela

Imagem 88:
“Autorretrato”, por Julius LeBlanc Stewart (norte-
americano, 1855-1919)
Óleo sobre tela

Imagem 89:
“Autorretrato com gato”, por Louis Valtat (francês,
1869-1952)
Óleo sobre tela

Imagem 90:
“Autorretrato” (1895), por Vilhelm Hammershøi
(dinamarquês, 1864-1916)
Óleo sobre tela

Imagem 91:
“Autorretrato”, por Max Kurzweil (austriaco, 1867-
1916)
Óleo sobre tela

Imagem 92:
 “Autorretrato com 24 anos” (1804), por Jean-Auguste
 Dominique Ingres (Francês, 1780-1867)
 Óleo sobre tela
 Musée Condé, Chantilly
 Dimensões: 78 x 61 cm

Imagem 93:
 “Autorretrato” (1806) por Alexandre-Denis-Abel de
 Pujol (Francês, 1785-1861)
 Óleo sobre tela
 Musée de Beaux Arts, Valenciennes
 Dimensões: 71 x 55 cm

Imagem 94:
 “Autorretrato” (1806), por John Constable (Inglês,
 1776-1837)
 Grafite sobre papel
 Tate Gallery, Londres
 Dimensões: 19 x 14,5 cm

Imagem 95:
 “Autorretrato” (1818), por Hugh William Williams
 (Inglês, 1773-1829)
 Óleo sobre tela
 National Portrait Gallery, Londres

Imagem 96:
 “Autorretrato” (1819), Carl Joseph Begas (alemão,
 1794-1854)
 Óleo sobre tela

Imagem 97:
 “Autorretrato” (1820), Carl Joseph Begas (alemão,
 1794-1854)
 Óleo sobre tela

Imagem 98:
 “Autorretrato” (1820), por Thomas Phillips (Inglês,
 1770-1845)
 Óleo sobre tela
 Royal Academy of Arts
 Dimensões: 63,9 x 76,2 cm

Imagem 99:
 “Autorretrato” (1820), por Théodore Géricault
 (Francês, 1791-1824)
 Óleo sobre tela

Imagem 100:
“Autorretrato” (1828), por Ferdinand Georg
Waldmüller (austríaco, 1793-1865)
Óleo sobre tela

Imagem 101:
“Autorretrato” (1832), por Thomas Sidney Cooper
(Inglês, 1803-1902)
Óleo sobre tela
Dimensões: 91,5 x 71,2 cm

Imagem 102:
“Autorretrato” (1837), por Eugène Delacroix
(Francês, 1798-1863)
Óleo sobre tela
Dimensões: 65 x 54 cm

Imagem 103:
“Autorretrato com o irmão Herman” (“Selbstporträt
mit Bruder Herman”, 1840), por Franz Xaver
Winterhalter (alemão, 1805-1873)
Óleo sobre tela

Imagem 104:
 “Autorretrato” (1844), por William Daniels (Inglês,
 1813-1880)
 Óleo sobre tela
 Walker Art Gallery, Liverpool
 Dimensões: 91,5 x 71,7 cm

Imagem 105:
 “Autorretrato” (1847), por David Roberts (escocês,
 1796-1864)

Imagem 106:
 “Autorretrato” (1847), por David Roberts (escocês,
 1796-1864)
 Óleo sobre madeira
 Dimensões: 35,5 x 27,5 cm

Imagem 107:
 “Autorretrato”(1847), por Dante Gabriel Rossetti
 (Inglês, 1828-1882)
 Papel e giz branco
 National Portrait Gallery, Washington DC
 Dimensões: 20,7 x 16,8 cm

Imagem 108:
 “Autorretrato” (1852) por Alexandre Cabanel
 (Francês, 1823-1889)
 Óleo sobre tela
 Musée Fabre, Montpellier
 Dimensões: 62,4 x 47 cm

Imagem 109:
 “O homem desesperado, autorretrato” (1843-45), por
 Gustave Courbet (Francês, 1819-1877)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 45 x 54 cm

Imagem 110:
 “O encontro, *bonjour monsieur Courbet*” (1854), por
 Gustave Courbet (Francês, 1819-1877)
 Óleo sobre tela
 Musée Fabre, Montpellier
 Dimensões: 129 x 149 cm

Imagem 111:
 “Autorretrato com 16 anos com cavalete” (1844), por
 Rudolf Koller (Suíço, 1828-1905)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 70 x 57 cm

Imagem 112:
 “Autorretrato com 57 anos” (1848), por Francesco Hayez (Italiano, 1791-1882)
 Óleo sobre tela
 Brera Pinacoteca, Milão
 Dimensões: 124 x 94 cm

Imagem 113:
 “Autorretrato” (1848), por Karl Pavlovich Bryullov (Russo, 1799-1852)
 Óleo sobre tela
 Tretyakov Gallery, Moscou
 Dimensões: 64,1 x 54 cm

Imagem 114:
 “Autorretrato” (1850), por Marc Gabriel Charles Gleyre (Suíço, 1806-1847)
 Óleo sobre tela

Imagem 115:
 “Autorretrato” (1851), por Vasily Perov (Russo, 1834-1882)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 77 x 59,5 cm

Imagem 116:
 “Autorretrato” (1855), por Léon Joseph Florentin Bonnat (Francês, 1833-1922)
 Óleo sobre tela
 Musée d’Orsay, Paris
 Dimensões: 46 x 37,5 cm

Imagem 117:
 “Autorretrato” (1855-56), por Edgar Degas (Francês, 1834-1917)
 Óleo sobre tela
 The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
 Dimensões: 40,6 x 34,3 cm

Imagem 118:
 “Autorretrato” (1856), por Fyodor Andreyevich Bronnikov (Russo, 1827-1902)
 Óleo sobre tela

Imagem 119:
 “Autorretrato” (1856), por Konstantin Makovsky (Russo, 1839-1915)
 Óleo sobre tela
 Tretyakov Gallery, Moscou

Imagem 120:
 “Autorretrato” (1856), por Henri Fantin-Latour
 (Francês, 1836-1904)
 Óleo sobre tela
 The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
 Dimensões: 26,4 x 21,3 cm

Imagem 121:
 “Retrato de Whistler com chapéu” (*“Portrait of Whistler with a hat”*, 1858), por James Abbott McNeill Whistler (norte-americano, 1834-1903)
 Óleo sobre tela
 Free Gallery of Art, Washington DC

Imagem 122:
 “Composição em cinza: retrato do pintor” (1872), por James Abbott McNeill Whistler (norte-americano, 1834-1903)
 Óleo sobre tela
 Detroit Institute of Arts, Detroit

Imagem 123:
 “Autorretrato”, por Eugene Laermans (belga, 1864-1940)
 Óleo sobre tela

Imagem 124:
 “Autorretrato quando jovem” (1865), por Giovanni Boldini (Italiano, 1842-1931)
 Óleo sobre tela

Imagem 125:
 “Autorretrato” (1892), por Giovanni Boldini (Italiano, 1842-1931)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença
 Dimensões: 56 x 36 cm

Imagem 126:
 “Autorretrato” (1867), por William Holman Hunt (Inglês, 1827-1910)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi
 Dimensões: 103 x 73 cm

Imagem 127:
 “Autorretrato” (1870) por José Jiménez Aranda (espanhol, 1837-1903)
 Óleo sobre tela
 Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilha

Imagem 128:
 “Autorretrato com a morte tocando violino” (1872),
 por Arnold Böcklin (Suíço, 1827-1901)
 Óleo sobre tela
 Nationalgalerie, Berlim
 Dimensões: 75 x 61 cm

Imagem 129:
 “Autorretrato piscando o olho” (1872), por Wilhelm
 Trübner (alemão, 1851-1917)
 Óleo sobre tela

Imagem 130:
 “Autorretrato com chapéu” (1902), por Wilhelm
 Trübner (alemão, 1851-1917)
 Óleo sobre tela
 Kurpfälzisches Museum, Heidelberg
 Dimensões: 51,6 x 41,6 cm

Imagem 131:
 “Autorretrato com paleta” (1878-79), por Édouard
 Manet (Francês, 1832-1883)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 83 x 67 cm

Imagem 132:
 “Autorretrato” (1879), por William-Adolphe
 Bouguereau (Francês, 1825-1905)
 Óleo sobre tela
 Musée de Beaux Arts de Montréal, Montreal
 Dimensões: 46 x 38 cm

Imagem 133:
 “Autorretrato” (1879), por Vasily Ivanovich Surikov
 (Russo, 1848-1916)
 Óleo sobre tela

Imagem 134:
 “Autorretrato” (1880), por Frederic Leighton (Inglês,
 1830-1896)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença
 Dimensões: 76,5 x 64 cm

Imagem 135:
 “Autorretrato” (1880), por Valentin Serov (Russo,
 1865-1911)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 23 x 29,5 cm

Imagem 136:
“Autorretrato” (1881), por John Everett Millais
(Inglês, 1829-1896)
Óleo sobre tela
Galeria Uffizi, Florença

Imagem 137:
“Autorretrato” (1882), por John Tenniel (Inglês, 1820-1914)
Óleo sobre tela
Aberdeen Art Gallery
Dimensões: 34,5 x 29,7 cm

Imagem 138:
“Autorretrato” (1882), por George Reid (escocês,
1841-1919)
Óleo sobre tela
Aberdeen Art Gallery

Imagem 139:
“Autorretrato” (1882), por Modesto Brocos (espanhol,
1852-1936)
Óleo sobre tela

Imagem 140:
 “Autorretrato na frente do espelho” (1882-83), por
 Henri de Toulouse-Lautrec (Francês, 1864-1901)
 Óleo sobre cartão
 Musée Toulouse-Lautrec, Albi
 Dimensões: 40 x 32 cm

Imagem 141:
 “Autorretrato” (1883), por William Merritt Chase
 (norte-americano, 1849-1916)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 38,7 x 29,8 cm

Imagem 142:
 “Autorretrato” (1883), por Hans Makart (austríaco,
 1840-1884)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 42,5 x 31,5 cm

Imagem 143:
 “Autorretrato” (1886), por Jean-Léon Gérôme
 (Francês, 1824-1904)
 Óleo sobre tela
 Aberdeen ArtGallery, Aberdeen
 Dimensões: 41 x 31 cm

Imagem 144:
 “Autorretrato com boina” (1886), por Claude Monet
 (Francês, 1840-1926)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 46 x 56 cm

Imagem 145:
 “Autorretrato” (1886), por Carl Bloch (dinamarquês,
 1834-1890)
 Óleo sobre tela
 Museum of Natural History, Dinamarca

Imagem 146:
 “Autorretrato” (1887), por Ilya Repin (Russo, 1844-
 1930)
 Óleo sobre tela
 Tretyakov Gallery, Moscou
 Dimensões: 75 x 62 cm

Imagem 147:
 “Autorretrato” (1887), por Emilio Jacinto Mauri
 (venezuelano, 1855-1908)
 Óleo sobre tela
 Galería de Arte Nacional, Caracas
 Dimensões: 44 x 34,7 cm

Imagem 148:
 “Autorretrato com retrato de Paul Gauguin” (1888), por
 Émile Henri Bernard (francês, 1868-1941)
 Óleo sobre tela
 Van Gogh Museum, Amsterdã
 Dimensões: 46,5 x 55,5 cm

Imagem 149:
 “Autorretrato” (1889), por Vincent Van Gogh
 (holandês, 1853-1890)
 Óleo sobre tela
 Musée d’Orsay, Paris
 Dimensões: 65 x 54 cm

Imagem 150:
 “Autorretrato com a orelha cortada” (1889), por
 Vincent Van Gogh (holandês, 1853-1890)
 Óleo sobre tela
 Courtauld Gallery, Londres
 Dimensões: 60 x 49 cm

Imagem 151:
 “Autorretrato no estúdio” (1889), por Émile
 Schuffenecker (Francês, 1851-1934)
 Pastel e giz
 Musée d’Orsay, Paris

Imagem 152:
 “Autorretrato” (1889), por Jean-Louis-Ernest Meissonier (francês, 1815-1891)
 Óleo sobre tela
 Musée d’Orsay, Paris
 Dimensões: 52 x 61 cm

Imagem 153:
 “Autorretrato” (1890), por Thomas Cooper Gotch (Inglês, 1854-1931)
 Óleo sobre tela

Imagem 154:
 “Autorretrato” (1892), por Gustave Caillebotte (Francês, 1848-1894)
 Óleo sobre tela
 Musée d’Orsay, Paris
 Dimensões: 40,5 x 32,5 cm

Imagem 155:
 “Autorretrato” (1892), por Jean-Joseph Benjamin-Constant (Francês, 1845-1902)
 Guache
 Musée des Augustins, Toulouse
 Dimensões: 19 x 28 cm

Imagem 156:
 “Autorretrato com paleta” (1892), por Jacek
 Malczewski (Polonês, 1854-1929)
 Óleo sobre tela
 National Museum, Varsóvia
 Dimensões: 106,5 x 110 cm

Imagem 157:
 “Autorretrato” (1892), por Jan Matejko (Polonês,
 1838-1893)
 Óleo sobre tela
 National Museum, Varsóvia
 Dimensões: 106 x 110 cm

Imagem 158:
 “Autorretrato” (1893), por Léon Samoilovitch Bakst
 (Russo, 1866-1924)
 Óleo sobre tela

Imagem 159:
 “Autorretrato” (1893), por Jules Cyrille Cavé (francês,
 1859-1940)
 Óleo sobre tela

Imagem 160:
 “Autorretrato” (1893), por Émile Friant (Francês,
 1863-1932)
 Óleo sobre tela

Imagem 161:
 “Autorretrato” (1894), por José María Velasco Gómez
 (Mexicano, 1840-1912)
 Óleo sobre tela
 Museo Nacional de Arte, Cidade do México
 Dimensões: 56,3 x 41,8 cm

Imagem 162:
 “Autorretrato” (1895), por Nikolai Yaroshenko (Russo,
 1846-1898)
 Óleo sobre tela

Imagem 163:
 “Autorretrato” (1897), por Peder Severin Krøyer
 (Norueguês, 1851-1909)
 Óleo sobre tela
 Den Hirschsprungske Samling, Copenhagen
 Dimensões: 31,6 x 40,9 cm

Imagem 164:
“Autorretrato” (1898), por James Carroll Beckwith
(norte-americano, 1852-1917)
Óleo sobre tela
The Detroit Institute of Arts, Detroit
Dimensões: 60,9 x 49,2 cm

Grupo 5 de figuras:

Representações de masculinidades nos autorretratos de 1900

Imagem 165:
“Autorretrato”, por Fernand Edmond Jean Marie Khnopff (belga, 1858-1921)

Imagem 166:
“Autorretrato”, por Floris Arntzenius (holandês, 1864-1925)
Óleo sobre tela
Coleção particular

Imagem 167:
“Autorretrato sem colarinho” (“*Selbstporträt ohne Kragen*”, 1900), por Lovis Corinth (alemão, 1858-1925)
Óleo sobre tela
Märkisches Museum, Berlim
Dimensões: 73,5 x 60 cm

Imagem 168:
“Autorretrato com sua esposa” (1903), por Lovis Corinth (alemão, 1858-1925)
Óleo sobre tela
Kunsthau Zürich, Zurique
Dimensões: 121 x 89cm

Imagem 169:
 “Autorretrato” (1900), por Stephen Seymour Thomas
 (American, 1868-1956)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 40,6 x 33 cm

Imagem 170:
 “Autorretrato” (1900), por Konstantin Andreyevich
 Somov (Russo, 1869-1939)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular

Imagem 171:
 “Autorretrato” (1900), por Janis Rozentāls (letão,
 1866-1916)
 Óleo sobre tela
 Latvian National Museum of Art, Latvia
 Dimensões: 43 x 34 cm

Imagem 172:
 “Autorretrato” (1900), por Eduard Veith (austríaco,
 1856-1925)
 Óleo sobre tela

Imagem 173:
 “Autorretrato com máscaras” (“*Autoportret z maskami*” 1900), por Wojciech Weiss (Polonês, 1875-1950) Óleo sobre tela
 Wojciech Weiss Museum Foundation
 Dimensões: 90 x 72 cm

Imagem 174:
 “Autorretrato” (1900), por Edward Henry Potthast (norte-americano, 1857-1927)

Imagem 175:
 “Autorretrato” (1902), por Thomas Eakins (norte-americano, 1844-1916)
 Óleo sobre tela
 National Academy of Desing, Nova Iorque
 Dimensões: 76 x 63 cm

Imagem 176:
 “Autorretrato com esposa e filhas” (1903), por Franz von Lenbach (alemão, 1836-1904)
 Óleo sobre tela
 Lenbachhaus, Munique

Imagem 177:
 “Autorretrato no inferno” (1903), por Edward Munch
 (norueguês, 1863-1944)
 Óleo sobre tela
 Munch Museum, Oslo
 Dimensões: 82 x 65,5 cm

Imagem 178:
 “Autorretrato no ateliê” (“*Selbstbildnis im Atelier*”,
 1905), por Franz von Stuck (alemão, 1863-1928)
 Óleo sobre tela
 Alte Nationalgalerie, Berlim

Imagem 179:
 “Autorretrato” (1905), por Vladimir Yegorovich
 Makovsky (Russo, 1846-1920)
 Óleo sobre tela
 Tretyakov Gallery, Moscou
 Dimensões: 40,9 x 26,3 cm

Imagem 180:
 “Auto-reconhecimento” (1906), por Carl Larsson
 (sueco, 1853-1919)
 Óleo sobre tela

Imagem 181:
 “Autorretrato (na caça) *Автомонотреть (Haoxome)*” (1905),
 por Boris Mikhaylovich Kustodiev (Russo, 1878-1927)
 Óleo sobre tela

Imagem 182:
 “Autorretrato na frente de Troitse-Sergiyeva Lavra”
 (1912), por Boris Mikhaylovich Kustodiev (Russo,
 1878-1927)
 Óleo sobre tela
 Galeria Uffizi, Florença

Imagem 183:
 “A película amarela” (1907), por František Kupka
 (tcheco, 1871–1957)
 Óleo sobre tela
 The Audrey Jones Beck Building, 223 Beck Galleries
 Dimensões: 78,7 x 74,3 cm

Imagem 184:
 “Autorretrato” (1908), por Giuseppe Frascchetti
 (italiano, 1879 - 1956)
 Óleo sobre tela

Imagem 185:
 “Autorretrato” (1908), por Albert
 Weisgerber (alemão, 1878-1915)
 Óleo sobre tela

Imagem 186:
 “Autorretrato em Attersee” (“*Selbstportrait am Attersee*”, 1911), por
 Albert Weisgerber (alemão, 1878-1915)
 Óleo sobre tela

Imagem 187:
 “Autorretrato” (1908), por Albrecht Samuel Anker
 (Suíço, 1831-1910)
 Óleo sobre tela

Imagem 188:
 “Autorretrato” (1908), por Glynn Warren Philpot
 (Inglês, 1884-1937)
 Óleo sobre tela
 National Portrait Gallery, Washington DC
 Dimensões: 35,9 x 27,9 cm

Imagem 189:
 “Autorretrato” (1908), por Lucien J. Simon (Francês,
 1861-1945)
 Óleo sobre tela
 Museum of Fine Arts of Lyon, Lyon
 Dimensões: 101 x 77 cm

Imagem 190:
 “Autorretrato” (1909), por Joaquín Sorolla (espanhol,
 1863-1923)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 41 x 26 cm

Imagem 191:
 “Autorretrato” (1911), por Pavel Filonov (Russo,
 1883-1941)

Imagem 192:
 “Autorretrato” (1911), por Philip Alexius de László
 (húngaro, 1869-1937)
 Óleo sobre tela

Imagem 193:
“Autorretrato masturbando-se” (1911), por Egon Schiele (austríaco, 1890-1918)

Imagem 194:
“Autorretrato” (1913), por Oskar Kokoschka (austríaco, 1886-1980)
Óleo sobre tela

Imagem 195:
“Autorretrato” (1913), por Vittorio Matteo Corcos (Italiano, 1859-1933)
Óleo sobre tela
Galeria Uffizi, Florença

Imagem 196:
“Autorretrato no espelho” (“Автопортретхудожника” 1913), por Davit' Kakabadze (georgiano, 1889-1952)
Óleo sobre tela

Imagem 197:
 “Autorretrato siciliano, com romãs” (1913), por
 Edward Okuń (Polonês, 1872–1945)
 Óleo sobre tela
 National Museum, Varsóvia
 Dimensões: 124,5 x 122,5 cm

Imagem 198:
 “Autorretrato com rosas” (1914), por Ferdinand
 Hodler (suíço, 1853-1918)
 Óleo sobre tela

Imagem 199:
 “Autorretrato em vermelho” (1915), por Anders Zorn
 (sueco, 1860-1920)
 Óleo sobre tela
 Zornmuseet, Mora
 Dimensões: 122 x 91 cm

Imagem 200:
 “Autorretrato” (1915), por Nikolay Petrovich
 Bogdanov-Belsky (Russo, 1868-1945)
 Óleo sobre tela
 Luhansk Regional Museum of Art, Ucrânia

Imagem 201:
 “Autorretrato” (1915), por Franz Nölken (alemão,
 1884-1918)
 Óleo sobre tela
 Kunsthalle Hamburg, Hamburgo
 Dimensões: 61 x 50 cm

Imagem 202:
 “Autorretrato” (1916), por Franz Nölken (alemão,
 1884-1918)
 Aquarela
 Dimensões: 34,5 x 26 cm

Imagem 203:
 “Autorretrato” (1917), por Claude Buck (norte-
 americano, 1890-1974)
 Carvão e giz sobre papel
 Dimensões: 19,8 x 12,7 cm

Imagem 204:
 “Autorretrato” (1917), por Konrad Krzyżanowski
 (Polonês, 1872-1922)
 Aquarela sobre papel
 Muzeum Tatrzańskie, Zakopane
 Dimensões: 15 x 11 cm

Imagem 205:
 “Autorretrato com a pintura do príncipe javanês Jodjana” (1919), por Isaac Lazarus Israëls (holandês, 1865-1934)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 50 x 40 cm

Imagem 206:
 “Autorretrato sentado” (1920), por Ramón Casas (espanhol, 1866-1932)
 Óleo sobre tela
 Fundación Ferrer Salat
 Dimensões: 92 x 72 cm

Imagem 207:
 “Autorretrato” (1920), por Henry Scott Tuke (Inglês, 1858-1929)

Imagem 208:
 “Autorretrato” (1920?), por Gyula Benczúr (húngaro, 1844-1920)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 24 x 19 cm

Imagem 209:
 “Autorretrato” (1920-30), por Henry Young Alison
 (Inglês, 1889-1972)
 Óleo sobre tela
 National Galleries Scotland, Escócia
 Dimensões: 92 x 71,1 cm

Imagem 210:
 “Autorretrato” (1931), por François Barraud (Suíço,
 1899-1934)
 Óleo sobre tela
 Musée des Beaux Arts de Limoges, Palais de l’Évêché

Imagem 211:
 “Autorretrato” (1934?), por George Spencer Watson
 (Inglês, 1869-1934)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 76,2 x 63,5 cm

A amostra de imagens mostra-se consideravelmente consistente ao longo do tempo. Poder-se-ia pensar que os autorretratos caminhariam para representações mais ousadas e criativas, pelo menos nos últimos séculos. Os autorretratos parecem ater-se à mesma tipologia, com poucas variações. Um exemplo são as imagens de Ticiano (imagem 56), Copley (imagem 81), Stewart (imagem 88), Hammershøi (imagem 90), Constable (imagem 94), Fantin-Latour (imagem 120), Boldini (imagem 125), Reid (imagem 138), Chase (imagem 141), Gotch (imagem 153), Yaroshenko (imagem 162), von Stuck (imagem 178), Okuń (imagem 197), Alison (imagem 209). Nelas, os pintores mudaram a convenção na qual a figura representada no autorretrato olha para o espectador. Aqui, o olhar é desviado, não sabemos para o que. Não há uma atividade ou função específica que requisite o olhar, o olhar está simplesmente ausente.

Uma tipologia interessante são as representações de si mesmos dentro de imagens alegóricas (por alegoria, compreendemos o simbolismo que abrange a tela, isto é, os elementos formais de cenário, roupas ou situações que remetam à uma figuração, à uma metáfora ou à uma histórica mitológica ou religiosa). Temos como exemplo o autorretrato de Michelângelo (imagem 54), na qual ele se representa como o cadáver: “a face representada aí não é a do santo, mas sim a do próprio Michelângelo. No sarcasmo impiedoso deste auto-retrato (tão bem escondido que só em tempos modernos foi reconhecido) o artista deixou a sua confissão pessoal de culpa e desmerecimento” (JANSON, 1993, p.653)

Tal como Caravaggio (imagem 60), Zoffany (imagem 75) retrata-se dentro da história bíblica de Davi e Golias. Enquanto o primeiro é o gigante decapitado, o segundo é o diminuto guerreiro que o conquista. Caravaggio também caminha para a mitologia greco-romana, retratando-se como Baco (imagem 59). Patch (imagem 74) apresenta grande ironia ao retratar-se como um boi. Segundo a National Portrait Gallery¹⁷⁷, este autorretrato pertence à série chamada *Vinte e cinco caricaturas*, datadas de 1769 e 1770. Ao desenhar-se como um boi, Patch coloca inscrições em latim, grego e italiano que parecem reforçar uma humilhação pela qual passou quando de seu exílio em Roma, o que também nos oferta um *insight* sobre a percepção que tinha de si mesmo.¹⁷⁸ Tais representações seguem com as histórias que Courbet conta (imagens 109 e 110): um homem em ato de desespero, um artista errante e pobre que encontra seu mecenas. Böcklin (imagem 128) representa-se dentro da alegoria de *memento mori* (que será explanada no

¹⁷⁷ Informações sobre a obra foram coletadas nos arquivos disponíveis online do National Portrait Gallery, disponível em: < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw205312/Thomas-Patch> >

¹⁷⁸ Ibid.

capítulo 3), tal como Munch (imagem 177) também dialoga com a morte ao ver-se no inferno em uma das poucas representações em que o nu aparece.

O exercício de retratar a si mesmo, de acordo com Cumming (2009, p.4-5) evolui para uma categoria própria dentro da arte e “a pose pode ser uma mentira descarada, por tudo o que sabemos, mas a ficção sempre carrega sua própria verdade - a verdade de como o artista queria ser visto e conhecido, como ele deseja representar (e ver) a si mesmo”.¹⁷⁹ Goffman (2014, p.25) também afirmar que ao apresentar-se, o indivíduo projeta uma definição de uma situação e com isso tem o intuito (explícito ou implícito) de ser valorizado de acordo com a imagem que dá a conhecer. Ainda refletindo sobre o grau de consciência que o artista tem sobre seu autorretrato, buscamos subsídios na teoria da representação do eu de Erving Goffman (2014, p.19):

Sabendo que o indivíduo irá, certamente, apresentar-se sob uma luz favorável, os outros podem dividir o que assistem em duas partes: uma, que o indivíduo facilmente manipulará quando quiser, constituída principalmente por suas afirmações verbais, e outra, em relação à qual parece ter pouco interesse ou domínio, oriunda principalmente das expressões que emite.

Aprofundando-se neste tema, Goffman (2014, p.29) sugere que o ator social pode estar “inteiramente compenetrado seu próprio número”, convencendo-se de que a imagem que passa de si mesmo é real. Goffman (2014, p.30) também sugere que em outro extremo o ator pode não estar completamente compenetrado de sua própria prática, valendo-se dela apenas para convencer o público para atingir determinados fins.

Para Belting (2017, p.17) um rosto pode tanto revelar sua verdadeira face para nós quanto nos enganar deliberadamente, intercalando-se entre as faces que *temos* e as que *fazemos*. Ao pensar na representação de rostos, Belting (2017, p.17) reflete sobre a palavra alemã *Gesicht* que significa “face”. Nela, está embutida outra palavra, *Sicht*, o que significa “visão”, o que para o autor diz que a face deve ser *vista* por alguém, “o que lembra o conceito grego de *prosopon*, que

¹⁷⁹ “The pose could be an outright lie, for all we know, but the fiction always carries its own truth - the truth of how the artist hoped to be seen and known, how he wished to represent (and see) himself.”

designava tanto rosto quanto máscara. A história do mundo começou com a face que os outros veem”.¹⁸⁰ Seja uma máscara ou um espelho, o

contato visual com outros - um olhar de relance, encarar - é a forma mais pura de reciprocidade. Até que o olhar termine, até que um de nós pare de olhar, ele é a conexão mais simples e mais direta que jamais poderemos fazer. Eu olho para você, você olha para mim: é o nosso primeiro prelúdio, uma apresentação do que quer que aconteça depois. [...] Uma vez que rostos pintados não podem reter seu interesse mudando de expressão, muito depende do tipo de olhar da pintura” (CUMMING, 2009, p.26).¹⁸¹

O retrato seria, então, um caso especial que nos permitiria compreender a relação entre rosto e máscara, sendo o retrato “uma imagem de uma imagem, pois ele representa uma face que é, em si mesma, uma imagem de nós mesmos” (BELTING, 2017, p.20).¹⁸² No caso dos autorretratos, quando os artistas geram as imagens de si mesmos com o intuito de validação e aceitação, eles adotam uma dinâmica que se torna mais clara segundo Goffman (2014, 40):

Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Quer a investidura no papel tenha sido primordialmente motivada pelo desejo de desempenhar a mencionada tarefa, quer pelo desejo de manter a fachada correspondente, o ator verificará que deve fazer ambas as coisas.

Desta forma a representação estampada nas telas tem como objetivo atender as expectativas em torno de uma determinada “fachada”, isto é, uma representação de si para o

¹⁸⁰ “The etymology of the German word *Gesicht* (face) reveals that a *Gesicht* involves a sight, that is, it is seen by a viewer. This recalls the ancient Greek concept of *prosopon*, which designated both the face and the mask. The history of the word began with the face that others see. When people see a face, they want to “make an image” of it by “reading” its expressions, although they know images can deceive.”

¹⁸¹ “Eye-to-eye contact with others - a glance, a stare - is the purest form of reciprocity. Until it ends, until one of us looks away, it is the simplest and most direct connection we can ever have. I look at you, you look at me: it is our first prelude, an introduction to whatever comes next. [...] Since painted faces cannot hold your interest by changing expression, much depends on the character of that look”.

¹⁸² “The portrait offers a special case that lets us examine this interrelationship between face and mask. [...] The portrait is an image of an image, for it depicts a face that is itself an image of our self. Likeness is a concept that applies to the face (image) as well as to the thing: the picture of a face.”

outro. Trata-se, pois, de uma criação. Nessa criação, porém, nem tudo é artifício no sentido de “mentira” ou de “invenção”, antes trata-se de um exercício de auto-expressão, em que o sujeito apresenta partes de si para um outro. Em um diálogo direto com Goffman, Belting (2017, p.27) afirma:

Erving Goffman sugeriu o conceito de *trabalho de face* para um padrão comportamental que é coordenado com a face ou que tem o objetivo de preservar a face. Mas ‘a face é uma imagem de si mesmo’ como ele escreve? E existe uma identidade que já não é uma imagem quando ela se *expressa*? [...] Se formos mais adiante com esta ideia, devemos considerar a possibilidade que a auto-expressão (em contraste com a auto-consciência) é em primeiro lugar cálculo e máscara”.¹⁸³

Belting conclui que os retratos inevitavelmente transformam a face que representam em uma máscara, mas que sempre pode ser removida da face real.¹⁸⁴ Portanto, pode-se inferir que os artistas operam em uma tripla negociação: a representação da imagem que tem ou que podem compreender de si mesmos, a construção de uma imagem social e um trabalho de representação feito com base em convenções sociais e técnicas construídas por uma longa tradição artística e cultural, herdada e reatualizada pelos pintores.

Nessa representação de si para um outro algumas variáveis são fundamentais e modulares dos tipos de representação possíveis, a saber, a condição de classe, o vínculo a uma determinada imagem sobre o ofício, e, finalmente, a condição de gênero. Goffman (1977) comenta que a representação da sociedade feita através de imagens não apresentam parença com o real. A realidade social seria uma encenação – na qual o gênero seria uma destas encenações¹⁸⁵, demarcado por performances pautadas em imagens publicitárias nas quais os papéis masculino e feminino são retratos em funções determinadas e diferentes: ao homem a proteção, à mulher a docilidade que cuida. Tais representações fotográficas seriam encenações das encenações

¹⁸³ “Erving Goffman suggested the concept of face-work for a behavioral pattern that is coordinated with the face or that aims to preserve the face. But is “the face an image of the self”, as he writes? And does a self exist that is not already an image when it expresses itself? [...] If we follow this thought a bit further, we must entertain the possibility that self-expression (in contrast with self-consciousness) is primarily calculation and mask”.

¹⁸⁴ BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2017, p.20.

¹⁸⁵ GOFFMAN, Erving. *La ritualisation de la féminité*. In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 14, Présentation et représentation du corps. pp. 34-50, abril, 1977.

sociais.¹⁸⁶ Butler (2015, p.57), pensando a partir de Wittig,¹⁸⁷ comenta uma construção performativa do gênero delineada nas práticas materiais da cultura. O sexo, que é tido como um “dado imediato” e compreendido como uma característica física, seria uma “construção sofisticada e mítica, uma ‘formação imaginária’”.¹⁸⁸ A especificidade na qual a autoimagem se estrutura é calcada numa noção binária de masculino/feminino.¹⁸⁹ Ainda em um âmbito social, estas construções começam com a linguagem, os “atos de locução”, na qual o sexo pertence a uma realidade discursivamente construída, apesar de existir uma ontologia pré-social que elucida a criação deste mesmo discurso.¹⁹⁰ Foucault aponta que o homem ocidental está atado há três séculos à obrigação de realizar discursos, “tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo” (FOUCAULT, 2014a, p.25-26). O contexto da citação de Foucault está em um interesse público, não em uma curiosidade ou sensibilidade coletiva ou uma nova mentalidade, mas para fins teóricos e classificatórios.¹⁹¹ Todavia, tais discursos estão ligados à performance de gênero, como propõe Butler. Julgamos que as pinturas apresentadas no *corpus* são uma espécie de discurso, um discurso visual, que se insere nesta lógica de criação de um gênero performativo.

Com base na pesquisa iconográfica apresentada nas páginas anteriores, procuramos desvendar tipologias formais nos retratos que nos permitem identificar elementos substantivos para uma análise do modo com que a dimensão do gênero emerge na representação que os artistas procuram fazer de si mesmos. Nesse sentido, procuramos os seguintes elementos (gestual e postura do corpo, proporção do corpo na tela, presença ou ausência de vestimentas, o tema da obra, a ação do personagem, se ele está sozinho ou acompanhado) que serão apresentados em tabelas e gráficos para facilitar sua visualização.¹⁹²

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Monique Wittig (francesa, 1935-2003), escritora feminista que pensa a heterossexualidade não apenas como sexualidade, mas como um regime político. Fazia parte do “feminismo materialista”, que enfatizava o capitalismo e o patriarcado como os principais opressores das mulheres.

¹⁸⁸ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 9ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.57.

¹⁸⁹ Ibid, p.22.

¹⁹⁰ Ibid, p.200.

¹⁹¹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 1ª edição, 2014a, p.26.

¹⁹² As tabelas e os gráficos abaixo foram construídos seguindo o método de pesquisa descrito neste capítulo: foram consultados livros específicos de autorretratos, tais como os de Hall (2014), Rebel (2009) e Cumming (2009). A partir da literatura específica, que foi a base, a coluna vertebral das imagens coletadas, a pesquisa caminhou para

Tabela 1:
Quantidade de autorretratos masculinos ao longo dos séculos

PERÍODO (séculos)	QUANTIDADE	PROPORÇÃO (em porcentagem)
1400-1500	16	9,59%
1600	12	7,18%
1700	11	6,59%
1800	81	48,50%
1900	47	28,14%
TOTAL:	167	100%

Fonte: autoria própria

Gráfico 1:
Quantidade de autorretratos masculinos ao longo dos séculos

Fonte: autoria própria

literaturas complementares que ajudaram a verificar e ampliar a presença dos autorretratos. Foram, então, criadas as séries de telas aqui apresentadas, cujas imagens foram extraídas destes livros consultados. Quando havia apenas uma menção do nome da tela, mas não sua imagem impressa, estas foram encontradas sites oficiais de museus e galerias (tais como o Metropolitano ou o Louvre), de onde também foram extraídas as informações como dimensões e técnicas de execução. Por vezes uma imagem no site do museu levava a outro autorretrato, que era incorporado ao *corpus*. Depois de amearhar as obras, sempre tendo com base e referência os nomes sugeridos pela pesquisa dos livros, estas obras então foram organizadas nos cinco grupos aqui apresentados. As tabelas e gráficos que agora acompanham o texto foram realizados pelo autor desta pesquisa, baseadas nos cinco grupos de imagens (por este motivo a fonte foi designada como de “autoria própria”). Tanto as tabelas quanto os gráficos *não indicam uma pesquisa extra* com fontes não documentadas. São, ao contrário, um esforço de organização da pesquisa de imagens realizada *com base nos livros já citados*. Foram feitas a quantificação das telas já coletadas e a frequência dos autorretratos por séculos. A tentativa dos gráficos e tabelas foi de ordenar visualmente os dados de forma a auxiliar a interpretação da proporção de tipologias das obras pesquisadas.

Pelo levantamento, percebe-se que o século XIX é o período com a maior quantidade de autorretratos (81 quadros), compondo 48,50% do total obtido nas fontes mencionadas, sendo seguido pelo século XX (47 quadros), que representam 28,14% de todo o grupo. Ou seja, o autorretrato tende a ser uma modalidade eminentemente moderna, pois, conforme explicitado, ele não é apenas uma imagem que busca uma representação de si mesmo só por este objetivo. A emergência desta prática está vinculada à uma estratégia de inserção no campo artístico. Apesar de a arte profissional existir desde as guildas, mesmo que o caráter de artista não fosse o mesmo dos artistas finisseculares,¹⁹³ detectamos uma convergência entre o aumento da frequência dos autorretratos com uma organização do campo artístico com os salões de arte do século XIX.

Já as Tabelas 2 e 3 nos oferecem uma visão geral de como foram feitas as representações masculinas nos autorretratos. Para tanto, partimos de um modo de representar primeiro e básico: se os personagens estão apresentados sozinhos ou em grupos, se de corpo inteiro ou $\frac{3}{4}$ ou meio corpo ou de costas e, finalmente, se frontalmente ou de perfil. Seguindo tais indícios formais, dividimos os quadros em categorias de representação de modo a compreender se estes podem, por sua vez, ser divididos em tipologias e verificar sua ocorrência em cada recorte cronológico. As mesmas tabelas foram expressas em formas de gráficos, conforme os Gráficos 2 e 3 a seguir.

¹⁹³ Ainda que em proporção menor, o autorretrato esteve presente em momentos históricos anteriores: “Pintar retratos significa pintar a vida interior do retratado jogando com a luz e com as sombras na superfície. No século 17 isto estava correlacionado com uma maior divisão do trabalho. Dificilmente haveria um pintor que fosse ainda responsável por todos os temas. Havia especialistas para quadros históricos, para naturezas mortas, para paisagens, para retratos, e para retratos de grupo. Contudo, todos os especialistas também pintaram sempre auto-retratos, um factor que os une para lá de todas as divisões de trabalho e áreas de especialidade. Todos eles se pintaram a si próprios frequentemente nos seus estúdios, porque aí podiam combinar **acções alegóricas**, um ambiente familiar, um cenário significativo e **aspectos dissimulados**. Também se trataram sempre em frente de um espelho. O espelho é a autoridade visualmente indispensável sobre a verdade de todos os movimentos e transformações”. REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Lisboa: Taschen, 2009, p.20 (grifo nosso).

Tabela 2:

Formas de representação nos autorretratos masculinos (distribuídos por séculos)

REPRESENTAÇÃO	QUANTIDADE DE QUADROS POR PERÍODO					
	1400-1500	1600	1700	1800	1900	TOTAL
Corpo inteiro	1	3	---	2	---	6
Meio corpo (da cintura para cima) ou sentado	4	5	2	18	20	49
Rosto em perfil	13	9	7	37	19	85
Rosto em perfil completo	---	---	---	6	---	6
Rosto de frente	3	2	4	38	28	75
Sozinho	12	9	11	77	44	153
Em grupo	4	3	---	4	3	14
Nu	1	---	---	---	3	4
Vestido	15	12	11	81	44	163
De costas (ou outra posição não usual)	---	1	---	---	---	1
Alegoria (representado em temas bíblicos, mitológicos, fantasiosos etc)	3	2	2	2	2	11
Expressões não usuais (tristeza, alegria ou dor extremos, flerte etc)	2	---	---	2	1	5
Em seu <i>métier</i> (representado em seu atelier, trabalhando ou com algum instrumento de trabalho)	1	6	4	24	13	48
TOTAL	16	12	11	81	47	167

Fonte: autoria própria

Tabela 3:

Formas de representação nos autorretratos masculinos (distribuídos por séculos) em porcentagem

REPRESENTAÇÃO	PORCENTAGEM DE QUADROS POR PERÍODO					
	1400-1500	1600	1700	1800	1900	TOTAL
Corpo inteiro	6,25%	25%	---	2,47%	---	3,59%
Meio corpo (da cintura para cima) ou sentado	25%	41,6%	18,18%	22,22%	42,55%	29,34%
Rosto em perfil	81,25%	75%	63,63%	45,67%	40,42%	34,73%
Rosto em perfil completo	---	---	---	7,40%	---	3,59%
Rosto de frente	18,75%	16,66%	36,36%	46,91%	59,57%	44,91%
Sozinho	75%	75%	100%	95,06%	93,62%	91,62%
Em grupo	25%	25%	---	4,93%	6,38%	9,38%
Nu	6,25%	---	---	---	6,38%	2,39%
Vestido	93,75%	100%	100%	100%	93,62%	97,6%
De costas (ou outra posição não usual)	---	8,33%	---	---	---	0,6%
Alegoria (representado em temas bíblicos, mitológicos, fantasiosos etc)	18,75%	16,66%	18,18%	2,47%	4,25%	6,59%
Expressões não usuais (tristeza, alegria ou dor extremos, flerte etc)	12,5%	---	---	2,47%	2,13%	2,99%
Em seu <i>métier</i> (representado em seu atelier, trabalhando ou com algum instrumento de trabalho)	6,25%	50%	36,36%	29,63%	27,66%	28,74%

Fonte: autoria própria

Gráfico 2:
Proporção total das tipologias dos autorretratos masculinos

Fonte: autoria própria

Gráfico 3:
Proporção total das tipologias dos autorretratos masculinos

Fonte: autoria própria

Os dados obtidos são indicativos de tendências na modalidade. Por meio disso podemos estabelecer algumas conclusões preliminares que apontam que os autorretratos raramente optam pela figuração do corpo inteiro (3,59%), e ainda menos pelo corpo do artista despido, ou seja, nu (2,39%). De fato, quando o nu aparece, ele frequentemente está sugerido, com o centro genésico cortado do quadro (representado apenas da cintura pra cima) ou coberto por algum recurso visual. Como por exemplo nas imagens 54, 117, 193 e 197.

Em geral também, as representações optam pela figura individualizada (91,62%) e vestida (97,6%). Em poucos casos os autorretratos estão figurados em grupo (9,38%), Tais como nas imagens 51, 61, 68, 84, 103, 110 e 176. Nesses casos, percebe-se que as telas não são de um período aproximado, sendo as duas primeiras do século XVI, a terceira do século XVII, as

terceira, quarta e quinta do século XIX e a última do século XX. Ou seja, elas parecem ser infrequentes e inconstantes cronologicamente.

A representação de si mesmo em forma de sátira, caricatura ou alguma alegoria religiosa ou mitológica também não é muito expressiva (apenas 6,59%), como vemos nas imagens 59, 60, 74, 75, 109 e 110.

Contrariando uma hipótese inicial da pesquisa, na qual se imaginava que os artistas representariam a si próprios com considerável frequência em seu *métier*, ou seja, em seu estúdio, trabalhando, detectou-se que isto ocorre, nessa mostra, apenas e 27,66% das vezes. Isto ocorre nas telas de Brueghel, O Velho (imagem 57), Lomazzo (imagem 58), Carracci (imagem 61), Elsheimer (imagem 63), Poussin (imagem 66), Vermeer (imagem 69), Reynolds (imagem 74), Barry (imagem 77), Goya (imagem 79), Smith (imagem 82), Kurzweil (imagem 91), Ingres (imagem 92), Cooper (imagem 101), Daniels (imagem 104), Roberts (imagem 105), Koller (imagem 111), Hayez (imagem 112), Pervo (imagem 115), Whistler (imagem 122), Laermans (imagem 123), Hunt (imagem 126), Böcklin (imagem 128), Manet (imagem 131), Millais (imagem 136), Chase (imagem 141), Makart (imagem 142), Bloch (imagem 145), Schuffenecker (imagem 151), Gotch (imagem 153), Malczewski (imagem 156), Cavé (imagem 159), Friant (imagem 160), Krøyer (imagem 163), Corinth (imagem 167), von Stuck (imagem 178), Makovsky (imagem 179), Frascetti (imagem 184), Philpot (imagem 188), Sorolla (imagem 190), Corcos (imagem 195), Alison (imagem 209), Barraud (imagem 210) e Watson (imagem 211). Há também casos como os de Bakst (imagem 158) no qual esta interpretação é inserta: ele não se representa no ateliê ou com instrumentos de trabalho, mas sua roupa sugere, sem uma definição clara, tratar-se de uma roupa de trabalho.

Em geral, essas representações ocorrem mais em 1800, o que sugere uma exploração do tema por uma possível abertura no campo artístico. Tem como elementos em comum os pincéis e a paleta, a presença muitas vezes sugerida de uma tela de pintura e, curiosamente, um olhar que se volta para o espectador e poucas vezes para o trabalho. Cremos que este índice visual estabeleça uma relação entre o pintor e espectador: em vez de representar-se criando, estudando ou absorto em criatividade, o pintor olha para o espectador e afirma quem é, apresenta-se, mostra qual é sua profissão.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Esta estratégia de apresentação converge com Goffman: “Afirmar que quando um indivíduo chega diante de outros suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agirá de maneira

Outro elemento formal que precisa ser observado diz respeito ao vestuário e suas cores, encontrarmos pesquisas que nos orientam a pensar com mais clareza na relação entre moda e pintura. Segundo Souza (1987, p.37):

Mas se a moda mantém com a escultura um certo vínculo, é possível que também se relacione com a pintura. É nas telas do passado que, freqüentemente, o costureiro procura inspiração, e ainda há pouco atravessamos um período de nítida influência pictórica, quando a todo momento, na rua, no salão de chá, no teatro, deparávamos com figuras saídas dos quadros de Renoir, em que nem o pequeno regalo estava ausente. Outras vezes, porém, não é de maneira indireta mas efetiva que a pintura colabora com a moda, inferindo no esquema cromático, fornecendo motivos para os acessórios, ou para a estamparia dos tecidos.

De acordo com a autora, ao longo do século XIX a vestimenta masculina caminha para regras de desenvolvimento muito diferentes das regras que ditavam a moda feminina, pois “a indumentária masculina evoluiu na sua trajetória de um “oblongo em pé”, sólido dos ombros aos tornozelos, ao segmento de uma estrutura assemelhando-se no desenho a um H. Enquanto isso, a feminina tomou como “símbolo básico de sua construção um X” (SOUZA, 1987, p.59). Além dessa diferença formal, o traje feminino caminhou para uma direção voltada para uma maior complexidade de rendas e bordados, enquanto “a indumentária masculina partiu, num crescente despojamento, do costume de caça do gentil-homem inglês para o ascetismo da roupa moderna” (SOUZA, 1987, p.60) da qual iria inclusive despojar-se das cores. Tais dados podem ser cruzados com a pesquisa de Harvey (2003, p.29-30), que nos informa:

Até então, homens e mulheres haviam usado várias cores. Na Idade Média, os homens se vestiam esplendidamente se possuíam meios para tal. Mesmo os

completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interesse obter. Outras vezes o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente, irá se expressar intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular” (GOFFMAN, 2014, p.18).

pobres vestiam várias cores - marrom e verde, um chapéu vermelho ou azul -, como mostram as iluminuras medievais. Na Renascença, o preto esteve na moda, mas ainda assim estava longe de ser usado por todos. E os homens usavam cores no século XVIII, e mesmo nas primeiras décadas do XIX. Mas, a partir de então, a roupa masculina torna-se cada vez mais austera e mais escura; se consultarmos os jornais de moda da época, poderemos ver a morte das cores, peça por peça, em alguns poucos anos.

O autor prossegue ao afirmar que “nem tudo, no entanto, era preto. Calças e coletes podiam ainda ser brancos ou quase brancos, e na sobrecasaca os tons escuros de verdade, azul e marrom faziam aqui e ali breves reaparições. Mas todas as cores vivas haviam desaparecido sem deixar lembrança, o tom era escuro, a cor dominante era o preto” (HARVEY, 2003, p.30).

Tabela 4:

Predominância de cores nos quadros - esquema cromático

	FREQUÊNCIA POR PERÍODO				
	1400-1500	1600	1700	1800	1900
Cores quentes	---	1	3	11	15
Cores frias	2	---	1	25	11
Preto, marrom, ocre	13	11	6	41	18
Não se aplica (preto e branco)	1	---	1	4	3
TOTAL	16	12	11	81	47

Fonte: autoria própria

Tabela 5:

Predominância de cores nos quadros - esquema cromático (em porcentagem)

	PORCENTAGEM POR PERÍODO					
	1400-1500	1600	1700	1800	1900	TOTAL
Cores quentes	---	8,33%	27,27%	13,58%	31,91%	17,96%
Cores frias	12,5%	---	9,09%	30,86%	23,40%	23,35%
Preto, marrom, ocre	81,25%	91,67%	6,62%	50,62%	38,30%	53,29%
Não se aplica (preto e branco)	6,25%	---	9,09%	4,94%	6,38%	5,52%

Fonte: autoria própria

Gráfico 4:
Predominância de cores nos quadros - esquema cromático

Fonte: autoria própria

Cores como preto, marrom e ocre são as mais frequentes nas telas. E, mesmo quando as telas possuem considerável proporção de cores quentes, as roupas representadas seguem em tons mais sóbrios, confirmando os estudos de Souza e Harvey na qual as masculinidades seguem um trajeto para a discrição e ascetismo. Tomamos como exemplares as telas referentes ao nosso recorte temporal XIX-XX, referenciadas nas imagens 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 127, 128, 129, 132, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 175, 178, 179, 184, 187, 188, 192, 200, 206 e 209.

Pelo material visual recolhido percebe-se que, justamente o século XIX, foi o período de maior desenvolvimento da prática dos autorretratos masculinos. Isso responde, por um lado, a uma dinâmica do próprio sistema artístico alicerçada no valor, cada vez maior, da criação individual, da autoria como uma marca do artista. Nesse sentido, o autorretrato conjuga a imagem de si (em termos físicos e simbólicos) com uma afirmação da condição do artista. Mas como isso

é feito? Por meio de quais convenções? Primeiramente, pelo que vimos, existe uma predominância em representar-se solitariamente, em meio corpo, usando cores escuras. Nesse sentido as telas de Delacroix (imagem 102), Courbet (imagem 109) e Friant (imagem 160) podem ser vistas como paradigmáticas.

Para Rebel (2009, p.7), “os auto-retratos ou representações de si próprios, tanto históricos como actuais, ajudam-nos a perceber aquilo a que hoje chamamos de ‘imagem’, incluindo a nossa”. As imagens nas telas sugerem uma masculinidade do tipo viril, mas não expressiva. É uma virilidade contida em contato uma sensibilidade intelectual e estética. Mesmo assim ela não chega a indicar uma carência que pode por em questão a hombridade.¹⁹⁵ De fato, o ateliê de um artista poderia ser um momento íntimo com as modelos contratadas, como era notório com o pintor Gustav Klimt.¹⁹⁶

Como se percebe, na pesquisa feita nesse capítulo em geral os artistas eram nascidos e atuantes em centros europeus. Entende-se que tanto a representação de si quanto a experiência da masculinidade são questões histórica e socialmente condicionadas. Ou seja, ser um homem artista na Paris do século XIX, *a priori* é uma experiência distinta de ser a mesma coisa em um país como o Brasil, no qual as dinâmicas de raça, classe e gênero foram moldadas com base em outras possibilidades. No entanto, é bom lembrar, grande parte dos artistas mais reputados no Brasil tiveram uma passagem por centros no exterior, além de acessarem os modelos acadêmicos internacionais em sua formação na Academia do Rio de Janeiro.¹⁹⁷ Com isso, suas produções são interessantes porque tem de dialogar com convenções internacionalmente compartilhadas, e, ao mesmo tempo ambientá-las localmente. Esse é o tema do próximo capítulo.

¹⁹⁵ Le Gall investiga a carência viril (tal como compreendida socialmente) em clérigos que abrem mão da sexualidade. Determina que ele permanece em uma posição paradoxal, pois ninguém pode ser padre antes de alcançar a virilidade. Para aprofundamento, sugerimos LE GALL, Jean-Marie. *A virilidade dos clérigos*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a.

¹⁹⁶ FLIEDL, Gottfried. *Gustav Klimt, 1862-1918: o mundo de aparência feminina*. Lisboa: Taschen, 1994.

¹⁹⁷ Para maiores informações sobre a formação de artistas brasileiros na Europa, sugerimos ler SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 344, 2005 e CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. 1ª edição, São Paulo: Alameda, 2011.

CAPÍTULO 3: “A MENTIRA QUE MENOS MENTE”¹⁹⁸, CONSTRUÇÃO DOS AUTORRETRATOS BRASILEIROS

“É difícil conhecer a si mesmo, mas também não é fácil pintar a si mesmo”.

Vincent van Gogh

“Todo retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo”.

Oscar Wilde

Após um panorama histórico dos autorretratos, que nos permitiu pensar em tipologias e formas de representação das masculinidades, somos levados de volta ao cenário brasileiro com uma visão mais ampla. A vida e obra de Gonzaga Duque nos auxiliou a visualizar o panorama artístico da pintura acadêmica carioca na virada do século. O capítulo em questão se deterá sobre os autorretratos brasileiros, de Almeida Júnior, Pedro Américo e dos irmãos Timóteo da Costa, para finalmente analisar as imagens valendo-se do contexto previamente delineado nos capítulos anteriores, valendo-nos das fontes de época, tais como publicações de jornais, de pesquisas atuais sobre os pintores, como de Vieira (2013), Toral (2007), Schwarcz (2013), entre outros.

3.1. “Num falo prá num errá...”

José Ferraz de Almeida Júnior, também denominado apenas por Almeida Júnior, nasceu em 8 de maio de 1850 na cidade de Itu, São Paulo, e é um dos pintores acadêmicos brasileiros

¹⁹⁸ “Ama a arte. De todas as mentiras é a que menos mente” - Gustave Flaubert, STEEGMULLER, Francis. *The letters of Gustave Flaubert: 1830-1857*. Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 1980.

mais reconhecidos. Reconhece-se sua importância quando, a partir de 1950, a data de seu aniversário foi oficializada como dia do artista plástico.¹⁹⁹

Exposta em espaços consagrados tais como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, sua arte é acessível a espectadores e parte integrante da memória brasileira. Se Victor Meirelles tem sua obra *Primeira missa no Brasil* (1861) como referência visual nos livros escolares quando se estuda o Descobrimento, se Pedro Américo marca a memória nacional quando pinta *Independência ou morte* (1888), Almeida Júnior, muito embora tenha abordado uma multiplicidade de gêneros, como os religiosos, tais como *Fuga para o Egito* (1881) e *Batismo de Jesus* (1895), e também tenha se enveredado por temas históricos, como *A partida da monção* (1897), tende a ser mais reconhecido por outro enredo: a vida interiorana do Estado de São Paulo ou, mais especificamente, pela representação que cunhou do homem caipira.

A imagem do pintor está de tal forma associada a essa representação que é fácil esquecer que sua obra é mais rica e versátil, não se restringindo apenas à pintura da vida pitoresca paulistana, sendo a pesquisa de Pitta (2013) uma referência indispensável que traz a luz um pintor multifacetado nascido em uma cidade que estava dentro de um debate republicano. Segundo Naves (2005, p.140), também é possível suspeitar do pintor caracterizado como um caipira folclórico:

Almeida Júnior nasceu numa família empobrecida de Itu, no interior de São Paulo, e toda uma literatura - de Gonzaga Duque a Luís Martins - se esforçou em fazer dele uma espécie de protótipo de seus tipos caipiras, garantindo assim maior verdade a seu trabalho. No entanto, o artista esteve quatro vezes na Europa, parece ter estudado muito em sua primeira estada em Paris, conhecia consideravelmente a produção artística e intelectual francesa e em São Paulo conviveu com círculos acostumados a essas discussões, já que teorias como o naturalismo, o darwinismo social e o positivismo tinham livre trânsito entre eles.

Segundo Toral, “Almeida Júnior não era um pintor isolado de seu contexto. Movia-se entre gêneros de pintura no amplo espectro de possibilidades existentes no campo até então

¹⁹⁹ Segundo o Ministério da Cultura do Brasil. Fonte: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/comemora-se-hoje-8-de-maio-o-dia-do-artista-plastico-brasileiro/10883>

hegemônico da pintura acadêmica” (2007, p.42). De forma análoga, se a sua obra é mais ampla, as representações de homens e de suas respectivas masculinidades também não sugeririam expressões mais variadas além do caipira? Quais seriam elas? De que modo tais imagens se relacionam com a confecção de uma produção de si mesmo presente em seus autorretratos? E finalmente, existem uma contiguidade entre tais representações e as imagens construídas pela crítica e/ou pelas narrativas sobre o artista?

Para melhor compreender como ele representou a si mesmo, faz-se prudente verificar e, se necessário, desconstruir os estereótipos que compõe o pintor como um exemplo vivo de sua obra. Nesse sentido, propomos, em vez de partir do autorretrato, fazer o caminho inverso: traçar um caminho pavimentado pelas múltiplas masculinidades vigentes na época e vividas pelo pintor, mapear a mentalidade do entre-séculos, para então chegarmos a imagem que ele plasmou dele mesmo.

Ainda que sejam poucos os registros sobre os primeiros anos de sua vida e de seus estudos de pintura, sabemos que “seus primeiros ensinamentos vieram de uma senhora que pertencia à família de um comerciante de Itu, um certo Benvenuto Corrêa”²⁰⁰ e também do pintor Jesuíno Francisco de Paula. Ainda jovem e desejoso de estudar, faltavam-lhe recursos para arcar as despesas da Academia Imperial de Belas Artes, o que mobilizou o padre a convocar os ituanos para um movimento de auxílio.²⁰¹

Na nova cidade, “matriculou-se na Imperial Academia em 1869, fazendo-se discípulo de Le Chevrel²⁰² e de Victor Meirelles” (RUBENS, 1941, p.89) e trava amizade com pintores tais como Belmiro de Almeida e Rodolpho Amoedo. Em 1876, “Almeida Júnior obteve sua bolsa para ir à Europa em boa parte por intervenção direta do Imperador”²⁰³, quando optou viajar a Paris, onde estudou com o mestre francês Alexandre Cabanel²⁰⁴ e expôs no *Salon* de 1880. Então, quando pensamos na vida de Almeida Júnior – família pobre, mas antes detentora de grandes recursos (supondo-se também capital cultural) e nos estudos realizados no Brasil e no exterior, o

²⁰⁰ Ibid, p.35.

²⁰¹ Ibid, p.43.

²⁰² Jean Jules Le Chevrel (francês, 1810-1872), pintor e professor, posteriormente estabelecido no Brasil, onde atual como professor na Academia Imperial de Belas Artes.

²⁰³ TORAL, André. “No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição *Almeida Júnior- um criador de imaginários*”. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.5, n.10, p.38-49, 2007, p.42.

²⁰⁴ Alexandre Cabanel (francês, 1823-1889), pintor francês, de temas históricos, clássicos e religiosos, assim como retratos. Representante da arte acadêmica, foi professor de pintura, tendo entre seus alunos Rodolfo Amoedo, Almeida Júnior, Émile Friant, entre outros.

que implicaria no conhecimento de outro idioma, a imagem do néscio ituano que supostamente teria dito “Num falo prá num errá...” e “Tô morto prá mi piá no Brasír” parece ter algum elemento que não se encaixa bem à trajetória profissional.

Os estudos de Almeida Júnior seriam um indício. Livros didáticos sobre pintura, escultura e arquitetura já eram uma tradição antes da ida de pintores brasileiros à Europa, como, por exemplo, a literatura de Johann Joachim Winckelmann.²⁰⁵ O historiador alemão publica em 1764 *Geschichte der Kunst des Altertums (História da Arte da Antiguidade)* que não apenas traz um primeiro esforço para classificar em períodos e estilos a arte helenística, mas que também apresenta uma visão particular sobre como a masculinidade deveria ser representada:

Neste trabalho, assim como em seu primeiro tratado, Winckelmann abordou a representação artística do corpo masculino na Grécia clássica e helenística como um reflexo do que, então, era uma realidade, e repetidamente identificou a liberdade como o pré-requisito mais importante para tais corpos e tal arte. Isto, claro, também era uma forma oblíqua de criticar seu próprio tempo, ainda não reformulado (RÖSKE, 2012, p.59).²⁰⁶

A erudição do pensador alemão foi adquirida em seu país natal, distante da comunidade de estudiosos, o que dá à suas teorias um sabor particular.²⁰⁷ Foi capaz de classificar cronologicamente a produção artística da Antiguidade e analisar suas relações com condições históricas específicas.²⁰⁸ O valor superior que Winckelmann atribui a uma masculinidade viril e ideal costuma ser atribuída à sua homoafetividade, um traço de personalidade reconhecido inclusive por Goethe.²⁰⁹ Entretanto, como veremos no próximo subcapítulo, ainda que fatores pessoais, talvez imponderáveis, tenham tido peso nas considerações estéticas de Winckelmann,

²⁰⁵ Johann Joachim Winckelmann (alemão, 1717-1768) foi um arqueólogo e historiador da arte, responsável por abrir o campo de estudos helênicos, criar uma sistematização para a história da arte, dividindo a arte grega em períodos e classificando-os. É uma figura decisiva para o movimento neoclássico no século XVIII.

²⁰⁶ “In this work, as in his first treatise, Winckelmann treated the artful representation of the male body in Classical and Hellenistic Greece as a reflection of what was then reality, and repeatedly identified freedom as the most important precondition of such bodies and of such art. This, of course, was also an oblique way of criticizing his own, unreformed times.”

²⁰⁷ MATTOS, Claudia Valladão de. *Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo*. Revista de História de Arte e Arqueologia, n.9, p.69-79, 2008, p.74.

²⁰⁸ Ibid, p.77.

²⁰⁹ RÖSKE, Thomas. *For and against Winckelmann*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012, p.58.

uma masculinidade ideal já vinha sendo construída nas pinturas há algum tempo, o que preserva o pensamento do historiador dentro de um contexto histórico.

Em um segundo livro, agora de 1775, *Gedankenüber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei* (*Pensamentos sobre a emulação dos trabalhos gregos na pintura e escultura*) Winckelmann recomenda aos leitores – artistas, artistas em formação e leigos – que executem seus trabalhos baseados em modelos provenientes das esculturas da Grécia Antiga, baseado

Em uma percepção de que aqueles trabalhos corporificavam o homem ideal. Ele enfatizava o modo como as partes do corpo equilibravam-se tanto em tamanho e posição, e rejeitou categoricamente tanto proporções individuais quanto a visualização de emoções fortes. A “simplicidade nobre e a grandeza serena” que ele identificava como “características definidoras das obras-primas gregas” deveria ser encontradas na “postura e expressão” (RÖSKE, 2012, p.58).²¹⁰

Convém notar que o impacto dos livros de arte não era pouco importante para a formação dos artistas, mesmo brasileiros. As palavras de Winckelmann causam uma reação forte em determinados artistas conhecidos pelo movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*). Estes se levantam em protesto contra as exigências de Winckelmann para uma maior restrição emocional. Passam para uma exploração de sua própria psicologia, num contra-movimento descrito como um “Classicismo com *pathos*”. Seu protagonista Johann Heinrich Füssli (1741-1825), mais conhecido como Henry Fuseli, desenvolve uma ideia própria sobre o corpo masculino, mais sujeito à representação de emoções.²¹¹

Discussões sobre arte, inclusive sobre como deveriam ser representadas as masculinidades, estavam imiscuídas nestes livros e, portanto, nas respostas moldadas pelos artistas aos mesmos. A demanda por leitura especializada certamente existia, pois, de acordo com Pevsner (2005, p.191), “em 1720 havia dezenove academias de arte em toda a Europa, das quais

²¹⁰ “His recommendation that contemporary artists model their works on the sculptures of Ancient Greece was based on a perception of those works as embodying the ideal whole man. He emphasized the way the parts of the body were balanced in both size and position, and rejected categorically both individual proportions and the visualization of strong emotions. The ‘noble simplicity and serene grandeur’ the he identified as the ‘defining characteristics of the Greek masterpieces’ were to be found in both ‘posture and expression’”.

²¹¹ RÖSKE, Thomas. *For and against Winckelmann*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012, p.61.

somente três ou quatro mereciam de fato este nome. Em Paris, Roma, Florença e Bolonha, as academias existentes realizavam, ou tentavam realizar, um trabalho muito parecido com o das atuais”. O autor prossegue, afirmando “De fato, se dermos um salto de cerca de meio século, veremos que em 1790 havia bem mais de uma centena de academias de arte ou escolas públicas de arte em pleno florescimento na Europa” (PEVSNER, 2005, p.192). Tal número expressivo de academias de arte, com todo um contingente de alunos que necessitavam abraçar, não podiam dispensar de livros e de materiais didáticos específicos.

Além disto, pode-se considerar outro ângulo sobre o pintor a partir da tela *Ateliê em Paris* (1880). Entre desenhos fixados na parede, modelos de gesso e quadros que supomos cópias para fins de estudo, encontramos três pintores em seu ateliê em Paris. As condições do aposento vazio parecem duras. As cadeiras são rígidas, sem estofamento, e além delas, não há outros móveis, decoração ou indícios de conforto. Dois dos pintores vestem casacos pesados, um deles preto e longo, para se agasalharem do frio. O artista à esquerda, que não trabalha, está com uma camisa mais leve, mas é porque encontra-se ao lado do fogareiro que aquece a modelo nua. Enquanto os colegas trabalham, ele vigia o fogo, distraído em pensamentos ou entediado.

A composição é essencialmente vertical: dois personagens em pé, o esqueleto as linhas do canto da sala, do cavalete e da chaminé puxam o olhar para cima. Até a modelo, que está sentada, está elevada e apóia-se na linha vertical da cadeira. As cabeças dos artistas nas extremidades foram um triângulo com a modelo, com o pintor sentado à direita causando um leve desequilíbrio simétrico.

O teto inclinado, típico de um sótão, daria a entender que talvez esta fosse a função original do recinto caso o pé direito fosse mais baixo. A parede da direita possui uma mancha que releva a estrutura da vida que ajuda a travar o telhado em tesoura. O piso de madeira é sujo, manchado e sem brilho. Apenas este detalhe do piso sugere a interpretação de que este é um quarto alugado a preços mais baixos para inquilinos com recursos mais parcos. Segundo Siminoni (2008, p.213-214), encontramos-nos em um ambiente de “solidão e simplicidade” que demonstra “a rudeza, a solidão de sua vida [do pintor] naquela metrópole”. Este espaço pode ser considerado como exemplar de um ateliê coletivo informal ou de um ateliê privado para o ensino.²¹²

²¹² PITTA, Fernanda Mendonça. *O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior*. Concinnitas, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017, p.126.

Imagem 212:

“Ateliê em Paris” (1880), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)

Óleo sobre tela

Coleção particular

Dimensões: 56 x 46 cm

Não sabemos quem são os artistas representados, mas somos tentados a interpretá-los como Belmiro de Almeida, Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo ou, possivelmente, como versões deles mesmos. O formato da cabeça do moço à esquerda assemelha-se ao autorretrato feito por Belmiro de Almeida, mesmo que não tenha seus traços. Sabemos que Almeida Júnior, por opção ou por fenótipo, era imberbe e não há como estabelecer a identidade do artista de costas. Apesar das pessoas, o vazio do recinto é acentuado pelo fato de que nenhum dos quatro personagens interage com o outro. Cada um está absorto em si mesmo, caracterizando uma tela silenciosa. Esta noção de isolamento é reforçada por Simioni (2008, p.215) que além de apontar a ausência de móveis ou qualquer elemento de aconchego, diagnostica os pintores como ensimesmados, absortos e em reflexão. É uma convivência pacífica, marcada por uma quase indiferença.²¹³

²¹³ Ibid, p.139.

De acordo com Pitta (2017, p.137-138), o quadro também nos mostra que, apesar do ímpeto desta geração lançar-se às suas próprias investigações artísticas e de ter contato com uma arte menos tradicional, Almeida Júnior prima pelo estudo anatômico, marcado pela presença do esqueleto.

Mesmo pertencendo outro movimento artístico, o cenário criado por Almeida Júnior parece reter traços dentro de uma tradição de auto-percepção mais antiga narrada por Dormant (2012):

O movimento romântico inevitavelmente mudou o modo como os artistas representavam os ciganos, que foram gradualmente transformados de pírios criminosos a lutadores da liberdade que escolheram viver por suas próprias regras. Em algum momento no começo do século XIX, artistas pararam de representar ciganos como sinistros ou cômicos e começaram a se identificar com eles. [...] A manifestação mais óbvia dos novos boêmios era a aparência. Géricault e Delacroix deixaram os cabelos crescer, usaram os colarinhos abertos e envolveram-se em **longas capas pretas**. Olhos fundos, maçãs do rosto destacadas e uma disposição melancólica foram tidas como sinal de sensibilidade artística. Até a pobreza tornou-se chique, conforme **jovens artistas pintaram retratos de si mesmos em seus estúdios vazios, sem posses**. A identificação do artista com o cigano completou-se em 1854 quando o pintor realista Gustave Courbet representou-se como um vagabundo sem rumo que encontra seu cliente na estrada. Em “Bonjour Monsieur Courbet” ele está mal vestido e não possui coisa alguma, e ainda assim o homem rico e seu laçao tiram seus chapéus em respeito ao seu gênio. Ao exibir sua pobreza e usar o status de *outsider* como medalha de honra, o boêmio virou o jogo da burguesia (grifo nosso).²¹⁴

²¹⁴ “*The Romantic movement inevitably changed the way artists represented gipsies, who were gradually transformed from petty criminals into outlaws and freedom fighters who had chosen to live by their own rules. At some point in the early 19th century, artists stopped treating gipsies as either sinister or comical and began to identify with them. Then the exhibition shifts gears to look at the complex question of how and when artists made the culture of an itinerant people from the East their own. The most obvious manifestation of the new bohemians was appearance. Géricault and Delacroix grew their hair, wore open collars and wrapped themselves in long black capes. Hollow eyes, high cheekbones and a melancholy disposition were taken as signs of artistic sensibility. Even poverty became chic, as young artists painted pictures of themselves in their bare studios without possessions. The identification of the artist with the gipsy was complete by 1854 when the realist painter Gustave Courbet depicted himself as wandering vagabond encountering his patron on the open road. In Bonjour Monsieur Courbet he is roughly dressed*

A representação de Almeida Júnior possuem elementos que podem ser associados à essa estética realista cujo marco inaugural é atribuído à Courbet. Em comum percebe-se a utilização de um padrão de representação do artista que o aproxima à imagem de um homem simples, um trabalhador. Detectamos roupas muito similares nos camponeses de Courbet e o mesmo aspecto voltado para si mesmo dentro de uma paisagem em tons esverdeados e mais escuros, como a do quadro do ateliê dos artistas.

Imagem 213:

“Camponeses de Flagey de volta da feira” (1850), por Gustave Courbet (francês, 1819-1877)

Óleo sobre tela

Musée des Beaux-Arts et d’Archeologie de Besançon, Besançon.

Dimensões: 208,5 x 275,5 cm

Há uma valorização de adjetivos como: estóicos, sensíveis às artes, urbanos. Isso aparece especialmente quando o autor elogia Belmiro de Almeida e Almeida Júnior em suas críticas. cremos que o refinamento intelectual e artístico de Almeida Júnior não se revela apenas na fatura, mas nos símbolos que ele traz ao quadro. A tartaruga que caminha no canto inferior

and possesses nothing, and yet the rich man with his servant doff their hats in deference to his genius. By flaunting his poverty and wearing his outsider status as a badge of honour, the bohemian turned the tables on the bourgeoisie.”

esquerdo é um deles. É desprovida de sentido quando analisada de forma literal e concreta, contudo releva a cultura literária do pintor ituano se for estudada em um nível alegórico.

Em 1840, Edgar Allan Poe escreve *Man of the crowd* na qual o personagem que caminha pela cidade recusando-se a estar só, misturando-se à multidão.²¹⁵ Segundo Lüber (2014)

“o escritor parisiense e dândi Charles Baudelaire ficou cativado pela história de Poe. Ele estabeleceu o *flâneur* como um tema literário que trata a fascinação com uma experiência completamente nova da cidade. De repente, era possível alguém desenvolver-se como indivíduo enquanto ao mesmo tempo pertencia à multidão”. Ocorre a dialética entre anonimato e individualidade.²¹⁶ A expansão da economia industrial sem precedentes em Paris e Londres acaba tendo como consequência uma explosão demográfica que imporiam novas percepções e novas propostas estéticas: uma paixão do *flanêur* pela cidade e pela multidão.²¹⁷

Benjamin então afirmaria que a cidade é o chão sagrado da *flanêurie*, cujas ruas labirínticas constituem um convite para andanças erráticas de um observador apaixonado, que fascina-se pela multiplicidade e pelo efêmero.²¹⁸

Estão disponíveis na Biblioteca Nacional da França, pelo site gallica.bnf.fr, séries de ilustrações e relatos sobre os *flâneurs* realizadas por Louis Hart em torno de 1840. Dentro da série *Bibliothèque pour rire* encontramos diversas publicações e mais de 70 vinhetas de cunho satírico. cremos que o humor só é feito quando um fenômeno torna-se marcante o suficiente a ponto de ser escarnecido.

²¹⁵ “Der Beobachter im Café, die Stadt als Bühne und ein Getriebener – Edgar Allen Poe hat sich diese merkwürdige Geschichte ausgedacht. Sie erschien 1840 unter dem Titel Der Mann in der Menge (The Man of the Crowd). Schließlich stellt sich der Erzähler dem Alten offen in den Weg. Doch dieser ignoriert ihn, läuft einfach weiter. Hier wurde jemand buchstäblich von der Großstadt absorbiert. Und es ist eigentlich zwecklos, ihm zu folgen und zu versuchen, ihm sein Geheimnis zu entlocken. „Er kann nicht allein sein. Er ist der Mann der Menge. Es wäre vergeblich, ihm zu folgen, denn ich werde weder ihn noch sein Tun tiefer durchschauen“, heißt es am Ende. Mit dieser Erzählung betrat der Flaneur die Welt der Literatur.”

²¹⁶ “Der Pariser Literat und Dandy Charles Baudelaire war begeistert von Poes Geschichte. Er etablierte den Flaneur als literarisches Sujet, das von der Faszination für eine vollkommen neue Erfahrung von Stadt handelt. Plötzlich war es möglich, sich selbst frei zu entfalten und dabei gleichzeitig Teil einer Menge zu sein, einer Menschenmasse, die unheimlich sein kann, bevölkert von entwurzelten, getriebenen Wanderern, gleichzeitig aber auch Quelle und Ermöglicher eines neuen Abenteuers: der Anonymität und Individualität eines unbeaufsichtigten Lebens, wie es nur die Metropole erlaubte. Und in genau so einer Welt lebte Baudelaire – im Paris des 19. Jahrhunderts.”

²¹⁷ MASSAGLI, Sérgio Roberto. *Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe*. Terra roxa e outras terras, Revista de Estudos Literários, 2008, p.55.

²¹⁸ Ibid, p.56.

Par Louis HUANT, — 70 Vignettes de MM. ALOPHE, DAUMIER, et MAURISSEY

CHAPITRE I^{er}.

[illegible][illegible]

Em 1841, Louis Hart produz uma série de ilustrações procurando compreender diferentes categorias do *flâneur* em “*Physiology of the Flâneur*”. Fonte: Gallica.bnf.fr, Biblioteca Nacional da França, Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57306848.r=louis%20hartflaneur%20flaneur?rk=64378;0>>

Louis Hart “*Physiology of the Flâneur*” (1841), Fonte: Gallica.bnf.fr, Biblioteca Nacional da França.

Nas imagens acima, encontramos o *flanêur* perambulando pela cidade, observando lojas, ou simplesmente parado com os olhos perdidos no público. Ele está impecavelmente vestido com chapéu, bengala e casaca preta. Chama a atenção, na última figura da série, ele reclinado à uma parede, fazendo uso de binóculos, representado de cintura fina e quadris largos, características notadamente femininas em desenhos.

Posteriormente, Walter Benjamin, reflete sobre as passagens²¹⁹ em *Passagen-Werk*, traz-nos o caminhar pelas galerias e lojas, na qual elementos novos e antigos convivem lado a lado e a relação entre áreas externa e interna constituem-nas como zonas limiares. Na fala de Lüger (2014), em 1830

já existiam vinte e uma destas ruas de compras cobertas, que gradualmente fundiram-se num confuso sistema de passagens para pedestres. Era um paraíso para dândis, cidadãos educados, livres de preocupações financeiras, que passavam o tempo passeando. E isto com uma agenda política clara: como um protesto contra divisão de trabalho, a especialização, o estresse da cidade grande, que já estava sendo massivamente sentido pelas pessoas no começo da industrialização. Em 1840 era de bom tom, ou como, mais tarde, assim diria o filósofo Walter Benjamin, passear **com tartarugas pelas passagens** (grifo nosso).²²⁰

A tartaruga sintetiza, então, o *flâneur*, cujo perambular para Baudelaire era muito mais do que uma pose das classes abastadas e que Benjamin compreenderá como uma forma de percepção urbana. O *flâneur*, com a tartaruga que simboliza a passagem do tempo e uma crítica ao tempo veloz da modernidade, pode decifrar a vida diária urbana, é um mestre das “psicologias”, ou seja, da observação dos cidadãos.²²¹ Em outras palavras, o *flâneur* era um

²¹⁹ Segundo Rechdan (2007, p.363-364), as passagens seriam um momento de reflexão sobre a formação de uma metrópole moderna criada segundo os conceitos de Georges Eugène Haussmann (1809-1891, administrador de Paris de 1853 a 1870), trabalhando com um embelezamento estratégico que favorecia a nova burguesia em detrimento ao Antigo Regime.

²²⁰ “1830 gab es bereits 21 dieser überdachten Einkaufsstraßen, die sich nach und nach zu einem weitläufigen Fußwegsystem zusammenschlossen. Es war ein Eldorado für Dandys, gebildete Bürger ohne finanzielle Sorgen, die sich ihre Zeit mit Herumschlendern vertrieben. Und das durchaus mit einer politischen Note: als Protest gegen die Arbeitsteilung, die Spezialisierung, den Großstadtstress, wie er damals mit Beginn der Industrialisierung bereits massiv auf die Menschen wirkte. Um 1840 gehörte es anscheinend auch zum guten Ton – so jedenfalls kolportiert es später der Philosoph Walter Benjamin –, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen.”

²²¹ “Benjamin wollte jedoch im Typus des leicht blasierten Großstadtspaziergängers eigentlich weit mehr entdecken als nur den gelangweilten Poser. Von Baudelaire übernahm er den Begriff des Flaneurs, des dandyhaften Großstadtbewohners, dessen vermeintliches zielloses Umherschweifen weit mehr ist als eine großbürgerliche Attitüde. In seinem *Passagen-Werk*, einer Sammlung von Notizen, entwickelte er das Konzept der flanerier als einer besonderen Art urbaner Wahrnehmung. Ähnlich wie dem Erzähler in Poes *Mann in der Menge* ist es dem Flaneur möglich, den urbanen Alltag zu entziffern wie einen geheimen Code. Hinter jedem Passantengesicht, an jeder Straßenecke oder Häuserwand könnte ein Geheimnis verborgen sein. Er ist ein Meister sogenannter Physiologien, fein ausgearbeiteter Charakterstudien von Stadtbesuchern, wie sie zu Baudelaires Zeiten in den intellektuellen Pariser Kreisen en vogue waren.”

homem literato altamente sensível, cujo poder de observação é semelhante ao de um relato jornalístico.²²² Jackson (2011, p.4) e Massagli (2008, p.59) apontam este mesmo sentido para a tartaruga, o que coincide também com o que Bejmanin, citado por Komins (2000, p.3), afirma:

Este homem desocupado, afluente, perambula por prazer pela multidão parisiense, observando tudo e todos ao seu redor. Em seu ensaio sobre Baudelaire, Benjamin nota, **“Foi uma moda que durou pouco levar tartarugas para passear... O dândi gostava que as tartarugas definissem o ritmo dos passos para ele. Se as coisas fosse como ele desejasse, o progresso se veria obrigado a acomodar-se a seu passo”**. Durante seu vaguear, o dândi secretamente experimenta a excitação e os prazeres que são apresentados a ele, por meio de seu disfarce de indiferença sem pressa ele tem a habilidade de observar sem ser notado (grifo nosso).²²³

Baudelaire era admirador do escritor francês Gérard de Nerval (1808-1855) que, por sua vez, tinha uma lagosta de estimação com a qual gostava de passear até o *Palais-Royal*²²⁴ (Imagem 217). Todavia, a veracidade deste relato pode ser questionada se analisarmos que ela não foi feita pelo autor por seu amigo Théophile Gautier, vinte anos após a morte de Nerval, em *Portraits et souvenirs littéraires* (1875); e que é bastante improvável que um animal aquático sobreviva a este passeio. Portanto, mesmo que a história seja fictícia, é possível que Baudelaire tenha tirado dela alguma inspiração.

²²² “Der Flaneur ist, mit anderen Worten, ein hochsensibler Literat. Und als solcher ist er übrigens – anders als der Dandy – auch eigentlich gar nicht interessiert an anti-kapitalistischem Gestus. Im Gegenteil: „Als Flaneur begibt er sich auf den Markt; wie er meint, um ihn anzusehen, und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden.“ Die gesellschaftliche Grundlage der flanerie ist der Journalismus, so Benjamin.”

²²³ “This idle, monied man leisurely roams through the Parisian crowd, observing everything and everyone around him. In his essay “On Some Motifs in Baudelaire,” Benjamin notes, “It was briefly fashionable to take turtles for a walk ... The [dandy] liked to have the turtles set the pace for him. If he had his way, progress would be obliged to accommodate itself to this pace”. During his strolls, the dandy secretly tastes the excitement and pleasures that are displayed before him; through his unhurried disguise of indifference, he has the ability to observe without being noticed.”

²²⁴ BOOTH, Allyson. *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*: Nerval's “El Desdichado”. In: *Reading The Waste Land from the Bottom Up*. Palgrave Macmillan, New York, p.243-245, 2015, p.243.

Imagem 217:

Caricatura de um *flâneur* passeando com sua lagosta, supostamente Gérard de Nerval.

Os dândis são figuras contraditórias da modernidade. Embora opostos aos burgueses, participam, como eles, das camadas privilegiadas da sociedade. Mas diferentemente deles, não aderem completamente aos seus valores. Sua forma de “protesto” diz respeito a promoção de um tipo de masculinidade menos convencional, em que a aparência possui centralidade. Nesse sentido as roupas e adereços constituem suas principais armas. Pois “é movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário - luvas, chapéus, bengalas e ornatos -, através da ritma elaborada dos gestos, que o elegante demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade” (SOUZA, 1987, p.78).

A fotografia do pintor francês Gustave Caillebotte (1848-1894)²²⁵ é característica desta tipologia (Imagem 218). Além de exímio pintor que representa os dândis e a vida urbana de Paris, ele mesmo vem de uma família de classe alta, da qual herda uma indústria têxtil, o que lhe garante tempo não apenas para o diletantismo como para a vivência desta masculinidade.

²²⁵ LOJKINE, Stéphane. *Cours d'initiation à la French theory*. Utpictura 18, Critique et théorie, Université de Provence, fevereiro, 2011.

Imagem 218:

Fotografia de 1892 de Gustave Caillebotte e seu cachorro na *place du Carrousel*, feita por Mariel Caillebotte. Fonte: LOJKINE, Stéphane. *Cours d'initiation à la French theory*. Utpictura 18, Critique et théorie, Université de Provence, fevereiro, 2011.

As caricaturas de Louis Hart exemplificam esta observação feita por Souza e alinham-se com Harvey (2003), que pondera o “luto elegante” para o qual os homens desejam vestir-se. O século XIX, então, tomaria ares de um funeral, tal como descrito por escritores como Baudelaire e Dickens quando se deparam com silhuetas negras e estreitas.²²⁶

Todo este contexto está presente quando Almeida Júnior cria seu *Ateliê em Paris*: a crítica ao tempo acelerado, a tartaruga e as vestes longas e pretas. A noção de perambular pela cidade em seu próprio ritmo, característica do *flâneur*, reflete-se nos pintores ensimesmados, caminhando por topografias mentais ao seu próprio sabor.

Outro símbolo presente na tela de Almeida Júnior é o esqueleto. Buscar uma significação mais profunda, além da função prática de uma peça anatômica teria para a formação artística, parece deslocado a princípio. Todavia, Rebel (2009, p.24) analisa o autorretrato do pintor alemão Lovis Corinth:

²²⁶ HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: UNESP, 2003, p.32.

Lovis Corinth (1858-1925), tal como Hodler, pegou nas tradições provando a sua missão pioneira. Por esta razão confrontou-se a si próprio e a nós com um esqueleto no seu auto-retrato de 1896. Corinth usou o velho símbolo do *memento mori*, pondo em exposição a sua contemplação da morte, embora também aparentemente distanciando-se dela.

Imagem 219:
“Autorretrato com esqueleto” (1896), por Lovis Corinth
(alemão, 1858-1925)
Óleo sobre tela
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique
Dimensões: 66 x 86 cm

Imagem 220:
“Autorretrato” (1680), por Thomas Smith
(estadunidense, 1650-1691)
Óleo sobre tela
Worcester Art Museum, Worcester
Dimensões: 62 x 60 cm

O *memento mori*, que em latim diz “lembre-se que você morrerá”, é um tema abordado pelo holandês Frans Hals em *Jovem com um crânio* (1626-28), retorna em 1680 no autorretrato de norte-americano Thomas Smith (Imagem 220) e, dentre inúmeras passagens na história das representações, o suíço Arnold Böcklin flerta com o mesmo tema em 1872, no seu *Autorretrato com a morte tocando violino* (Imagem 128).

Percebe-se que Almeida Júnior está optando por pintar símbolos com diversas camadas de significados, sendo um deles, conforme foi visto, o da tartaruga. Nesse sentido, é coerente supor que dentro de *Ateliê em Paris*, o esqueleto anatômico pode ser visto de modo aproximado à função que o esqueleto desempenha na imagem de Corinth, a saber, a consciência sobre morte. Nos dois símbolos utilizados esboça-se uma reflexão, ou uma tomada de posição, sobre o tema do tempo, algo eminentemente moderno. Ao mesmo tempo, a tela demonstra o quanto estamos

diante de um pintor intelectualmente bem formado, que participa dos debates de seu tempo, o que o distancia do estereótipo pelo qual o ituano tornou-se conhecido. Ou seja, tal autorrepresentação o exhibe muito mais como um artista erudito.

Configura-se, portanto aqui uma interpretação de uma masculinidade ligada ao tema do artista ascético, dedicado de corpo e alma ao seu trabalho, ao mesmo tempo em que tal entrega lhe dota de uma superioridade não material, mas intelectual – a do artista, capaz de ver, sentir e representar seu próprio tempo acima dos outros mortais. Tal tipo de imagem encontra ecos em outras telas, especialmente em suas “pinturas de ateliê”, tais como *Importuno* (1898), *No ateliê* (1898?), *Ateliê do artista* (1886?) *Ateliê* (sem data, década de 1880?), *O modelo* (1882) e *O pintor* (1880). O corpus que Almeida Júnior dedica a esta temática é substancial.²²⁷ Os documentos visuais que o pintor nos lega oferece a identificação de três tipologias: o ateliê coletivo (particular ou escolar), a morada-ateliê e o ateliê do mestre.²²⁸

Em *Descanso do modelo* (1882), Almeida Júnior traz um cenário distante do *Ateliê em Paris*. O local de trabalho que outrora estava à míngua, agora é opulento. O cenário está composto por um papel de parede elaborado, instrumentos musicais, pratos decorativos, tapetes, quadros com molduras ornamentadas, vasos com flores e lanças, panos finos e outros elementos cenográficos que compõem a pintura. Ele é agora um espaço de sociabilidade,²²⁹ um ambiente confortável e suntuoso na qual discorre uma cena de lazer.²³⁰ O artista sorri, enquanto fuma e aplaude a modelo que, durante o intervalo de suas sessões de pose, tocou uma música. O seu corpo nu é tão naturalizado na tela que ela não parece preocupar-se em se vestir, durante o descanso ou durante sua performance ao piano. De acordo com Vieira (2013, p.380):

o conhecido Descanso do modelo trata justamente do momento da intimidade, onde a modelo, nua e já relaxada de sua pose, toca um piano seguida dos aplausos de aprovação do pintor. Interessante perceber que ambas as telas de Almeida Júnior estão carregadas de outras imagens e mesmo de outros inúmeros objetos, a exemplo da academia do homem velho pendurada na parede logo acima do artista, que hoje sabemos ser o Estudo de Nu, pertencente ao acervo da

²²⁷ PITTA, Fernanda Mendonça. *O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior*. Concinnitas, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017, p.126.

²²⁸ Ibid, p.133.

²²⁹ Ibid, p.139.

²³⁰ Ibid, p.135.

Pinacoteca de São Paulo e ainda mais, o cantinho recortado se completa na tela O atelier do artista. Esvaziada das figuras do artista, da modelo e mesmo de um terceiro, essa última imagem do atelier evoca a singularidade desse espaço dando-lhe ares de um santuário da criação.

Embora contenha referências a outros trabalhos feitos pelo pintor, Lourenço (2007a, p.198) afirma que “a obra de Almeida Júnior, inúmeras vezes, retoma o tema do estúdio e da profissão do artista e, pela documentação fotográfica à disposição, não se pode chegar à conclusão de que tenha realizado um auto-retrato para se perpetuar na própria obra, tradição há longo tempo existente”. Embora a figura masculina possa não ser a do próprio artista, não se configurando portanto como um autorretrato, é a expressão de uma existência masculina que ele era capaz de compreender, a de um sujeito refinado, culto, boêmio. Na época, a recepção da obra foi positiva:

Gonzaga Duque, em 1884, foi mais comedido, definindo o *Descanso do modelo* como “melhor, porém menos original” e supõe que talvez tenham sido o “belo efeito” do reflexo da luz na tampa do piano e o gracioso desenho do modelo que “despertaram a atenção da crítica parisiense quando foi exposto no Salon de 1882”. Félix Ferreira, por sua vez, tenta evitar repetir-se e se limita a notar que “mesmo entre o grande número de produções expostas no Salão de 1884, a formosa tela do pintor ituano destaca-se, brilha e atrai a atenção geral dos visitantes”. Angelo Agostini (1843-1910) resume seu veredito em uma frase: “Um primorzinho que obriga-nos ajuntar nossas palmas às do pintor, para aplaudir o Sr. Almeida Júnior” (BANDEIRA, 2013, p.138).

A pesquisa Crivilin (2011, p.54) sugere que, mesmo em temas clássicos, Almeida Júnior incorpora algum elemento brasileiro na fisionomia dos personagens retratados. Esta informação permite inferir que já naquele momento havia uma intenção clara de Gonzaga Duque de vincular Almeida Júnior à vida paulista. Isso fazia sentido na medida em que, conforme já bem apontou Chiarelli, a proposta do livro *A Arte Brasileira* era a de procurar identificar em que consistiria uma “arte brasileira”, por meio de análise de produções certos artistas e obras por ele escolhidos.

Como um seguidor de Taine, Gonzaga Duque acreditava que haveria uma relação de contiguidade entre o meio e a produção do artista.

Imagem 221:
 “Descanso do modelo” (1882), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Dimensões: 98 x 131 cm

O ateliê do *Descanso do modelo* não é o espaço introspectivo de *Ateliê em Paris*, mas “também é um lugar onde vinhos e mulheres, amizades e piadas estavam prontamente disponíveis” (DORMENT, 2012). Espaço versátil, o estúdio do artista abarca também outro sentido:

Se o espelho é o foco instrumental do reflexo, então o estúdio é o foco arquitectónico. Desde o século 16 o estúdio do artista, tal como é mostrado em auto-retratos, actuou como uma sala com múltiplos sentidos de estados de espírito e concepções do mundo. É o espaço onde vive o artista, o espaço onde ele trabalha e um espaço semelhante a um museu para estudar e refugiar-se; depois, do século 17 em diante, foi tornando-se um espaço de encenação e por fim um lugar de encontro de amigos e de confrontos intelectuais (REBEL, 2009, p.21).

O estúdio de Almeida Júnior não teria sido diferente: com referências artísticas para aprimoramento de seu ofício assim como encontros intelectuais. Naves (2005, p.140), traz também uma caracterização importante do pintor:

Sua sensibilidade para as injunções entre meio social, natureza e produção artística fica clara no que deve ser seu único texto publicado em vida, no qual não só aponta “(...) as dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira” quanto os entraves colocados “(...) pelo mau gosto muitas vezes intolerável do público”.

Nesta reclamação de Almeida Júnior não estaria delineado um hiato que separava um homem inteligente, de repertório e gosto apurado, de um público não educado nas artes? Ao pensar na bagagem cultural do ituano e na complexidade de suas pinturas e reler sua expressa insatisfação com exigências que ele julgava “de mau gosto muitas vezes intolerável”, ganhamos fôlego para argumentar que o artista possuía um cabedal maior que presumia o público que o julgava caipira.

O debate intelectual sobre a arte e a pintura era sofisticado, conforme nos indicou Naves. Vemos, segundo a extensa pesquisa realizada por Pitta (2013, p.17) que o escritor Wenceslau de Queirós (1865-1921, oriundo de uma tradicional família paulista de Jundiaí, escritor, poeta, político, juiz e redator-chefe do *Correio Paulistano*) aponta que “Almeida Júnior seguiu à risca o preceito artístico de Taine”. O filósofo francês Hippolyte Taine (1828-1893) inicia uma discussão em *L’idealdansl’art* (1867) na qual a arte deveria, como a ciência, ser inquiridora e não pautar-se em pontos fundamentais certos e indiscutíveis. Esta posição torna-se mais compreensível quando algumas décadas antes esboça-se uma reação aos dogmas que Winckelmann ajudou a erigir com base nos ideais gregos de beleza. Taine opera uma revolução no sistema teórico acadêmico, ao propor que o exame histórico substituísse o dogma, indo além do “mundo fechado do belo absoluto” para uma apreciação crítica “da época, do lugar e do homem” na qual a arte seria objeto de investigação científica.²³¹

²³¹ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.17.

O escritor Wenceslau Queirós – cujas referências além de Taine incluem Eugène Véron, Émile Zola e Ramalho Ortigão²³² servem como embasamento teórico para analisar a obra de Almeida Júnior – eleva o pintor à mesma categoria de artistas francesas que seguem a “verdadeira arte”. Isso porque, segundo Pitta:

Queirós coloca Almeida ao lado de uma linhagem que se afasta daquela cultuada pela tradição neoclássica (“decorativa”, segundo Véron), e filia-se a uma outra, que o crítico considera mais “moderna”, porque mais adequada aos novos tempos. Queirós considera que Almeida “descabanelizou-se de vez, em boa hora atirou às ortigas a velha e esburacada armação da cenografia decorativa, **deixou a imitação pela sinceridade**, e enveredou-se resoluto e glorioso para a eterna mãe fecunda – a natureza” (PITTA, 2013, p.20, grifo nosso).

Em meio a disputas sobre vertentes artísticas nas quais Almeida Júnior é aproximado do realismo e naturalismo franceses²³³, vemos que a construção da “sinceridade” de sua arte começa muito cedo. O processo de identificação entre o pintor e a obra torna-se intenso, especialmente quando Almeida Júnior dedica-se a pintar os caipiras. O mergulho em tal processo criativo parece ser tão intenso a ponto de Gonzaga Duque Estrada não ser capaz de fazer a distinção entre criador e criação: “Ele é a sua obra” (DUQUE, 1995, P.180). Aqui nos cabe perguntar: Gonzaga Duque não consegue ou não deseja realizar essa distinção? Será que, da mesma forma que o crítico carioca elaborou, apresentou e mediu personalidades de artistas afins a seu pensamento, o mesmo não poderia ter ocorrido aqui, mesmo que em parte? Ou seja, faz parte do procedimento intelectual empregue por Gonzaga Duque o derivar os sentidos das obras da personalidade do artista, a qual é produzida pelo meio do qual ele provém. Nesse sentido, dar a conhecer Almeida Júnior sob esta acepção de um “artista interiorano” era, no nosso entender, uma estratégia válida para explicar as escolhas do pintor quando do seu retorno ao país, escolhas tanto de vida quanto

²³² PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.18.

²³³ Segundo Pitta (2013, p.26), realismo e naturalismo são termos usados “com uma certa indistinção para analisar a obra do pintor itiano, característica dos textos da imprensa brasileira do período, um tanto despreocupada em diferenciar as particularidades de cada um dos movimentos”.

artísticas. No Brasil, Almeida Júnior encontra o cenário artístico cindido. Na Academia Imperial de Belas Artes viu artistas de linguagem romântica convivendo com outros mais realistas, nas quais os primeiros eram compreendidos como uma visão anacrônica, “portanto incapaz de enxergar o país verdadeiro, associada à monarquia e sua estética romântica”. Ou seja, ao regressar da Europa, não havia uma “homogeneidade no campo acadêmico em termos de temas, maneira de pintar e interesses de seus membros. O Realismo e o Naturalismo foram aceitos com dificuldade pela Academia. Não existia uma única maneira de ver o mundo e pintar na Academia, mas diversas”.²³⁴

Em *A Arte Brasileira* o primeiro artista apontado como o prenúncio de um devir para a arte brasileira é Pedro Américo. No entanto, a expectativa não se cumprirá, o que será confirmado com a decepção que Gonzaga Duque tem em relação ao pintor quando esse retorna a temas mais tradicionais após *A Batalha do Avaí*. Naquele ano de 1888²³⁵ o crítico carioca vê-se com a necessidade de eleger um novo ator para seu projeto de sistematização da arte nacional.

A crítica final cristaliza-se em seu romance, *Mocidade Morta*, no qual, conforme explanado no capítulo desta dissertação, acredita-se que Américo tenha sido a personagem de Telésforo de Andrade, um pintor anacrônico.²³⁶ Neste campo de disputa, Gonzaga Duque elege Almeida Júnior, Rodolpho Amoedo e Belmiro de Almeida como estandartes para compartilhar o seu modo de pensar a arte e o homem “brasileiros”. Segundo o crítico, ambos representam tanto em sua obra como em si mesmos dois modelos de masculinidades diversas: um é “um bicho”, retraído, tímido; os demais, dândis conhecedores do “toilette”, compondo aspectos do homem brasileiro por parâmetros contrastantes e coexistentes e, por que não afirmar, inventados; conforme explicitado no primeiro capítulo.

Determinados elementos, tais como personagens ou situações, plasmam-se no imaginário popular devido a um aspecto “imemorial” ou a um determinado “cunho arquetípico”.²³⁷ Gonzaga Duque evoca duas representações distintas de possibilidades de imagens sobre artistas e masculinidades, uma de cunho urbano, refinado, cosmopolita, empregues para Belmiro de Almeida e Rodolfo Amoedo, e outra aplicada à Almeida Júnior, a quem solicita-se que percorra

²³⁴ TORAL, André. *No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição “Almeida Júnior- um criador de imaginários”*. ARS (São Paulo), São Paulo, v.5, n.10, p.38-49, 2007, p.42-43.

²³⁵ QUÍRICO, Tamara. *Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006

²³⁶ Ibid.

²³⁷ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p.22-23.

uma trajetória encapada pelo imaginário de um homem mais rural.²³⁸ Nesse caso, a trajetória é descrita pelos críticos de modo a criar uma visão do homem (e consequentemente, de sua masculinidade) que é vista como a raiz de difusão de uma nova arte, “genuína”, amalgamando no mesmo processo o criador e a criação.

De volta ao Brasil, na exposição acadêmica de 1884, Gonzaga Duque Estrada (1995, p.182) reitera que a obra do pintor paulista “representa o ideal da arte moderna; é uma obra sólida, moral, simples e bem feita” estando ele “entre os artistas contemporâneos um dos que maiores disposições mostram e mais qualidades possuem para acompanhar o movimento artístico de seu tempo” (ESTRADA, 1995, p.184). O crítico simultaneamente chama a atenção do público para as origens caipira de Almeida Júnior, para sua menor desenvoltura social, enquanto exalta a arte caipira que ele realiza, descrevendo-o física e mentalmente como

Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto de terra, na província de São Paulo, onde viu pela primeira vez a luz; baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar, a arte é para ele uma nobre profissão e não uma profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas. [...] um artista de valor, e um dos mais intimamente ligados às condições estéticas da sua época; o mais pessoal, e, sem dúvida, um dos que melhor sabem expressar, com toda a clareza e nitidez de um estilo à Breton, os assuntos tomados de improviso a uma página da Bíblia, da História, ou simplesmente da vida de todos os dias e de todos os homens (ESTRADA, 1995, p.180-181).

A suposição de um Almeida Júnior tão caipira quanto suas telas não está presente apenas nos textos de Gonzaga Duque. Para Wenceslau de Queirós, “o artista soube ser verdadeiro”²³⁹, enquanto Olavo Bilac diz que “nunca um homem se pareceu tanto com a terra em que nasceu. Nunca um artista soube com tanto amor transportar para uma obra de arte o seu temperamento e o

²³⁸ TORAL, André. *No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição “Almeida Júnior- um criador de imaginários”*. ARS (São Paulo), São Paulo, v.5, n.10, p.38-49, 2007, p.42.

²³⁹ Ibid, p.17.

de sua gente”.²⁴⁰ Tal visão mantém-se ao longo do tempo, sendo retualizada nos textos de Carlos Rubens, em plena década de 1940, que o define como

modesto, retrahido e tímido. Capira. No tempo de estudante, chamavam-lhe - um “bicho”. Foi sempre assim. Na fala e nas maneiras. Mas um grande, excepcional artista, com uma visão extraordinária das coisas, um raro sentido da beleza e uma interpretação do meio brasileiro como ninguempicturalmente revelou ainda com tamanha pujança. Nunca a realidade viveu tanto numa pintura, como na de Almeida Junior (RUBENS, 1941, p.89).

Concordamos com Fernanda Pitta que, mais do que os conteúdos mobilizados pelos textos, importa se perguntar (2013, p.11) “quem poderia interessar-se pelo tema” da pintura caipira e a que ela serve²⁴¹. Por meio de suas figuras rurais, Almeida Júnior também cooperou para o agenciamento dessa identidade típica paulista, dentre as quais representa advogados, engenheiros, profissões responsáveis pelo progresso geral do Estado, também outras além de imagens urbanas, como derrubadores, caipiras e monçoneiros.²⁴² Estas últimas representações de elementos regionais traçam um caráter individual na obra do pintor. É um realismo que não é tão crítico como o de Gustave Courbet, que registra condições de trabalho impostas ao homem, mas mantendo o personagem anônimo, enquanto Almeida Júnior trabalha suas fisionomias com maior riqueza.²⁴³ Esta capacidade de imprimir uma riqueza em suas telas é que auferia maior veracidade nas representações e revela-o como um conhecedor do tema.²⁴⁴

Nas falas de Crivilin (2011, p.60) e Perutti (2007, p.31), a primeira obra a lidar diretamente com as raízes brasileiras é *Derrubador brasileiro*, de 1879. A tela trabalha uma destas identidades regionais ao apresentar um homem descansando em um rochedo no meio da mata. Seu cigarro de palha aceso traz à cena uma temporalidade, pois o tempo do descanso é o

²⁴⁰ SILVA, Domício Pacheco. *A morte no fim do mundo: Almeida Júnior, o pintor*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p.15.

²⁴¹ PITTA, opcit, pg 11.

²⁴² PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2007, p.22.

²⁴³ CRIVILIN, Tania Maria. *Almeida Júnior: a afirmação de uma subjetividade moderna*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2011, p.59.

²⁴⁴ Ibid.

tempo da chama do cigarro.²⁴⁵ Almeida Júnior participa da exposição do ano seguinte com quatro telas, uma delas é *o Derrubador brasileiro*²⁴⁶, descrito como um “mais um vigoroso estudo de tronco de que um quadro” que na qual se detecta o gérmen da série de telas caipiras, pela qual a crítica o consagrará incontinente.²⁴⁷

Um aspecto que deve ser ressaltado é que esta obra inaugural do homem brasileiro apresenta um traço curioso de construção cujos elementos de composição partem da imaginação ou de referências que não são nacionais. Na opinião de Perutti (2007, p.31)

A primeira obra de sua autoria a apresentar o tema regionalista foi “O Derrubador Brasileiro”, pintada em 1879, enquanto Almeida Júnior estava em Paris; a paisagem pintada de memória, representando a mata brasileira, e a maneira como o artista focaliza o modelo, visto de baixo para cima, são pontos fortes na construção da cena. Porém, a cena não apresenta o mesmo tratamento técnico observado nas obras posteriores que representam temas regionalistas, a luminosidade e o colorido diferem, em alguns aspectos, das obras que produzirá mais tarde. Outra diferença é que, como Almeida Junior produziu “O Derrubador Brasileiro” na França, não só a paisagem foi pintada de memória, mas também o modelo que posou para a obra era um italiano, enquanto as outras obras regionalistas foram pintadas a partir da observação do real, usando como modelos pessoas que viviam no interior, em fazendas ao redor da cidade de Itu.

Conforme mencionado, Almeida Júnior possuía uma formação erudita do pintor. Além das aulas com Alexandre Cabanel, seus quadros possuem vínculos formais com Courbet, Millet e Corot.²⁴⁸ É neste repertório europeu que há uma chave interessante para interpretar o “Derrubador brasileiro”:

Da mesma maneira, considero muitoprovável que “O derrubador brasileiro” (1879) tenha encontrado apoioem “O Cristo morto e anjos”

²⁴⁵ PERUTTI, opcit, p.136-137.

²⁴⁶ FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. *Almeida Júnior, uma alma brasileira?* Dissertação de mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006, p.155-156.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n.73, p.135-148, nov. 2005, p.144.

(1864), de Manet. Sem falar nos contrastes marcados entre regiões de sombra e luz que o aproximam dos primeiros trabalhos de Monet, como aponte no início. Todos esses quadros evidenciam uma atenção à renovação que ocorria na pintura francesa naquele momento — embora este quadro de Manet seja dos mais moderados — e que tinha na luz um de seus elementos mais decisivos. **Gilda de Mello e Souza considera que Almeida Júnior teria optado por uma solução de compromisso, ao aproximar-se das saídas encontradas por alguns pintores acadêmicos secundários — Jules Breton, Troyon, Rosa Bonheur — que incorporavam superficialmente aspectos do impressionismo, sem pôr em xeque os códigos pictóricos dominantes.** Penso que haja também outros aspectos além desses (grito nosso).

Criar uma obra a partir de outra não constituía plágio, mas inseria-se dentro de uma prática pictórica vigente. Coli justifica que “um dos pontos importantes é que a pintura do século passado – e não apenas a dita ‘oficial’ – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente. Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam”.²⁴⁹ Esclarece ainda que “mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebido na perspectiva da história das imagens, recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido” (COLI, 2005, p.14). Portanto, quando Almeida Júnior vale-se de seu repertório adquirido na Europa para criar o homem brasileiro e inspira-se em *O Cristo morto e anjos*, ele não realiza uma mera cópia, mas trilha um percurso tradicional nas quais

a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos, naqueles tempos, como valores tão fundamentais como para o público hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge numa outra inter-relação (COLI, 2005, p.15).

²⁴⁹ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* 1ª edição, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.14.

Imagem 222:
 “Derrubador brasileiro” (1879), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Dimensões: 227 x 182 cm

Imagem 223:
 “O Cristo morto com anjos” (1864), por Édouard Manet (Francês, 1832-1883)
 Óleo sobre tela
 The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
 Dimensões: 179,4 x 149,9 cm

Dentro deste sistema de citações e apropriações, Almeida Júnior busca um modo de esboçar uma novidade sobre a representação do homem. Ele cria a partir de elementos exógenos uma masculinidade endógena.

Ao compararmos *O Derrubador brasileiro* com sua obra de inspiração, vemos diferenças nos tons das peles: em Cristo, a pele pálida momentos distante do *rigor mortis*, tem um brilho branco que acentua sua palidez. O corpo bronzeado do derrubador brilha com o que parece ser uma segunda pele composta pelo suor advindo da atividade braçal. A posição do corpo e do tronco é muito semelhantes, ambos sentados em meio corpo, e é curioso notar como Cristo possui os músculos ainda mais destacados que o do derrubador: basta atentar para as clavículas que, após atingirem o ponto mais alto do ombro, iniciam a depressão anatômica que descrevem deltóides marcados seguidos por antebraços também vigorosos. No entanto, é forçoso notar que a posição do corpo, embora semelhante, adquire no caso do derrubador uma forte carga erótica, mesmo estando ele mais vestido que sua contraparte, tal dimensão emerge por meio do volume que se evidencia entre as pernas, insinuando os órgãos sexuais.

Há outros elementos a se atentar. A pose dos pés é a mesma, mas a sujeira as difere. Almeida Junior faz questão de carregar de negro a sola dos pés de seu trabalhador, tornando seu corpo maculado pelo realismo de sua atividade. Já o labor de Cristo tem outro destino, o da salvação humana, portanto a evidência de seu passado se dá pelas chagas e estigmas incrustados em seus membros. O labor do derrubador é para a comunidade e para si mesmo, manifestando-se na sola dos pés e no machado que repousa ao seu lado.

Assim como “Ateliê em Paris”, também percebemos “O derrubador brasileiro” como uma tela silenciosa, na qual Almeida Júnior desenha uma cena de tranquilidade. Tanto Cristo quando o Derrubador estão suspensos, em pausa, um em sonho, outro em pós-vida. Contudo, ambos carregam uma promessa de ação: o descanso do trabalhador acabará e Cristo ressuscitará. Esta promessa de ação oferece uma leitura bastante diversa em ambas as obras: a de Cristo reveste-se de luto, esperança de retorno e objetivos espirituais. A promessa do derrubador é da terra, do corpo em movimento, o que permite a projeção de interpretações mais variadas que a obra de Manet, cujo desenlace é determinado por uma narrativa religiosa. Trata-se de uma obra complexa que não é ligada imediatamente a um contexto único, mas que deve ser compreendida em vários níveis: é o trabalho de um aluno bolsista com o intuito de ser exposto em Paris e de deixar claro para a Academia carioca sua formação europeia, ao mesmo tempo em que busca criar uma relação com iconografias brasileiras e tradições locais.²⁵⁰

Portanto, para a autora, compreender o derrubar convida a refletir tanto sobre a figura do caboclo quanto o contexto da época, talvez seguindo um impulso histórico que podemos levar até a França do Segundo Império, cujo público em geral tinha interesse por obras de temática camponesa.²⁵¹ Neste cenário, entende-se que Almeida Júnior estabeleceu uma relação com “a pintura de temática camponesa de seu tempo, em especial a francesa, tanto do ponto de vista do tratamento do assunto, quanto de suas escolhas formais e de técnica”.²⁵² Pitta (2013, p.176-177) oferta sua visão da obra:

De torso nu e pés descalços, o personagem tem a grandiosidade heroica das figuras masculinas de Michelangelo, a sensualidade carnal das esculturas de

²⁵⁰ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.65.

²⁵¹ Ibid, p.169.

²⁵² Ibid, p.65.

Bernini, mas também os pés nus e sujos, as mãos grossas e as unhas encardidas dos santos de Caravaggio ou das crianças mendigas de Murillo, dos camponeses de Millet ou de Courbet. Divide com as camponesas de Breton a mesma monumentalidade escultórica e classicizante. Sua gestualidade oscila entre esse registro – a linha “serpentinata” que organiza o seu torso e completa-se na grande curva que cria a diagonal da perna esquerda –; e o realista – traduzido eficazmente na sensação de conforto que transmite a personagem recostada sobre a pedra, a perna direita semi-estendida, apoiada pelo calcanhar, o contrapeso realizado pelo braço esquerdo, cuja mão envolve docemente o machado – este também ponto de apoio para o joelho esquerdo em diagonal – e contribui para a sensação de um conjunto de forças perfeitamente balanceado. Toda a “mecânica” corporal complexa e característica, associada ao “tipo brasileiro”, como notou Mello e Souza (1980), está aí representada de modo tão eficaz que quase nos faz esquecer do fio de água leitoso, estranhamente iluminado, que surge à esquerda da composição, formando uma diminuta fonte. O cuidado no registro anatômico da personagem é também um traço evidente. E o torso despido faz a figura ser corretamente associada ao gênero das “academias” ou das pinturas de nu.

Apesar do nu sempre ter existido na arte, foi “o século mais pudibundo quanto à vida quotidiana inventa a teoria do nu artístico”.²⁵³ A válvula de escape da sexualidade de uma sociedade contida funciona se for muito bem justificada, de preferência com a alegoria, o exotismo e o orientalismo, desculpas para fugir das repressões da sociedade ocidental, na qual “o nu é sempre um *outro*: nu de outras eras, de outros povos”.²⁵⁴ Fairbrother (2000, p.52-53) entende este mecanismo e o expõe ao falar sobre o “mercado de arte orientalista, um tipo de pintura que tornava exóticos o norte da África e o Oriente próximo em modos que permitiam que a cultura cristã satisfizesse suas fantasias escapistas e impulsos passionais reprimidos”.²⁵⁵

Mas a masculinidade construída por Almeida Júnior no derrubador não é de outra época, não é de outro lugar. É um homem brasileiro, nosso, entregue a um “*dolce far niente*”. Discursos como o do naturalista dinamarquês Alexander Hummel solicitavam um afastamento das

²⁵³ PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os nus*, In: LEITE, Cassio de Arantes (org.) *O desejo na academia 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991, p.44.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ “...market for Orientalist art, a type of picture that exoticized North Africa and the Near East in ways that allowed Christian culture to satisfy its escapist fantasies and repressed urges for passion.”

“recordações da antiga Arcádia com seus clássicos pastores e pastoras” para focar na “atualidade da nossa vida roceira”²⁵⁶ e de críticos que afirmavam “a importância dos estudos de tipo, que forneceriam ao artista, como os orientalistas da ‘escola francesa’, um manancial de ‘assuntos, toda a vida de um povo ou de uma raça, para dramatizar, para poetizar ou para historiar, conforme as sugestões de sua emoção particular, a sua impressionabilidade, o caráter de seu temperamento”²⁵⁷.

Seja ele uma representação fiel ou uma construção deliberada, não há aqui uma máscara ou uma justificativa metafórica para sua virilidade, o que, talvez, preceda a veracidade ou não da masculinidade. Construída ou não por Almeida Júnior, a masculinidade brasileira se apresenta frontalmente. Neste caso, Oliveira (1991, p.67) analisa a obra: “A carga libidinal neste caso não recai sobre o tema, mas sobre a inscrição pictórica, rompendo com muitos dispositivos repressores. Um dos canais por onde circula a energia libidinal passa pela arte; nesse sentido, a arte é mediação do desejo”. Não há, como afirma Pessanha (1991, p.45) uma “distanciação temporal (nu antigo) ou especial (nu oriental)” que presumiria eliminar a paixão ou o desejo sexual dos quadros realizados no XIX e prossegue: “De fato, o que permanece proibido é a *nudez real*. Para evitá-la e evitar o olhar concupiscente que suscita, é necessário moralizá-la, vesti-la de intenções morais e estetizantes, sublimá-la e platonizá-la pela submissão ao Belo” (PESSANHA, 1991, p.15). O autor ainda exemplifica que

Os nus acadêmicos procuram aplacar o erotismo. Mas apesar dos artifícios moralizantes, esse erotismo a custo domado às vezes eclode – e forte. É o que ocorre em certas obras e, curioso, em algumas que abordam um tema ainda tabu na época: o num masculino. O melhor exemplo talvez seja o *Derrubador Brasileiro*, de Almeida Júnior (1879, MNBA, Rio de Janeiro). [...] Mas a musculatura meticulosamente delineada, que o suor faz rebrilhar, sedosa, as veias intumescidas sob a pele dos braços fortes, o olhar ensimesmado de quem relembra – ou espera? – e, sobretudo, o realce dado ao sexo, criam uma atmosfera de lassidão e tépida sensualidade. Certamente não se trata de um derrubador apenas de árvores (PESSANHA, 1991, p.47).

²⁵⁶ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.353.

²⁵⁷ Ibid, p.378.

Pitta (2013, p.183) reitera que “é legítimo observar que o *Derrubador* pode ser interpretado como uma alegoria. Uma alegoria do trabalhador caboclo, uma alegoria do ‘descanso merecido’, da ‘virilidade’ do trabalhador rural de origem indígena, da ‘grandiosidade’ de sua tarefa, mas também da ‘viabilidade’ do homem mestiço”. E no dizer de Oliveira (1991, p.67)

O Derrubador Brasileiro é o obra precursora no regionalismo de Almeida Júnior e denota profunda sintonia do artista com o homem de sua terra. O realismo de sua pintura não está em ter pintado o caipira e sim, como observa com acuidade Gilda de Mello e Souza, “em surpreender a verdade profunda de um novo personagem; não apenas de se vestir mas a dinâmica do gesto”. Esta captação do “corpo brasileiro” deriva de uma disponibilidade para perceber o próximo à revelia de uma formação européia que lhe impunha constantemente um distanciamento e um sistema de notação convencionado.

A masculinidade naturalista expressa por Almeida Júnior é uma noção de virilidade que “se encontra solidamente ancorada no universo mental dos ocidentais bem antes de meados do século XVIII” (COURBIN, 2013b, p.15). Ela vem de uma imagem de virilidade feita de superioridade, energia, uma “ordem da Natureza”, que Buffon²⁵⁸ descreve em “História natural do homem” (1749), cujo texto “manifesta e simboliza a influência do naturalismo”.²⁵⁹ Para Buffon, “o homem se situa no topo da escala dos seres: ele é o mais nobre dos animais, mas é, antes de tudo, um macho”.²⁶⁰

Na fala de Courbin (2013b, p.17-18) a forma viril é definida como a seguir: “o corpo de um homem deve ser quadrado, os músculos devem ser nitidamente acentuados, o contorno dos membros fortemente desenhado, os traços do rosto bem marcados. [...] O homem tem a ‘força e a majestade’ inerentes ao macho perfeito; qualidades que são as de um monarca”. A compreensão da virilidade transmuta-se, passando do corpo quadrado do homem por Buffon ou corpo em

²⁵⁸ Georges-Louis Leclerc conde de Buffon (francês, 1707-1788), naturalista.

²⁵⁹ CORBIN, Alain. *A virilidade reconsiderada sob o prisma do naturalismo*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.15.

²⁶⁰ Ibid, p.17.

forma de cone por Burdach²⁶¹, mas “todos, porém, destacam a necessária retidão, a distinção dos segmentos, a grande capacidade pulmonar, o odor forte e, para coroar a descrição, a energia de todas as funções” (COURBIN, 2013b, p.19).

O ideal naturalista enfatiza o autodomínio tanto quanto enfatiza os órgãos genitais “ostensíveis”, uma “supervalorização do pênis”, pois transmitir a vida era “ao mesmo tempo, a missão e o destino trágico do homem”.²⁶² É um período no qual se enfatiza uma “virilidade hiperbólica e repetitiva”²⁶³ na qual há uma diferença clara nos papéis de gênero. É um momento em que “impõe-se a imagem de São José, o pai adotivo de Jesus, e que o culto à Sagrada Família está em pleno desenvolvimento”.²⁶⁴ Contudo, em Courbin (2013b, p.28) detectamos o “peso desse fardo, gerador de uma rede de ansiedade” que advém com a masculinidade edificada desde no naturalismo, um

cansaço oriundo do feixe de imposições que definem a virilidade: necessidade de agir incessantemente, de demonstrar energia, coragem, resistência, de saber responder aos desafios, de revelar força em todos os propósitos, expressar direção e, bem-entendido, provar sua potência sexual e sua fecundidade.

Este peso é um reflexo da mentalidade da época e também evidente nas do médico francês Jean-Bapties Fonssagrives (1823-1884) em seu livro *L'Éducation physique des garçons* (1870)²⁶⁵: “A juventude não é outra coisa senão uma viagem rumo à virilidade; deve-se ter sempre esse objetivo em vista e nada mais que esse objetivo. A família se satisfaz com crianças que lhe deem alegrias e encantos, mas a sociedade precisa de homens, e é necessária uma educação viril para prepará-los”.²⁶⁶ O homem do século XIX deve, como o “Derrubador brasileiro”, ter “a forma quadrada, o desenvolvimento do tórax, a solidez dos músculos, a expressão masculina e segura que caracterizam o homem feito”.²⁶⁷ No século XIX, educadores

²⁶¹ Karl Friedrich Burdach (alemão, 1776-1847), fisiologista.

²⁶² Ibid, p.21.

²⁶³ Ibid, p.22.

²⁶⁴ Ibid, p.26.

²⁶⁵ Este e outros livros de Fonssagrives estão disponíveis no Gallica, da Biblioteca Nacional da França, em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104230x.texteImage>>

²⁶⁶ JABLONKA, Ivan. *A infância ou a “viagem rumo à virilidade”*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.39.

²⁶⁷ Ibid.

franceses com Pauline Kergomard, fundadora da escola maternal republicana e atuante entre os anos de 1879 e 1917, defende uma educação mista, que ajudaria no desenvolvimento das qualidades “naturais” dos meninos, e de jogos que “permitem transformar sua energia em civilidade masculina”.²⁶⁸ O corpo masculino passa a ser foucaultianamente disciplinado e moldado para uma virilidade útil, o que talvez cause uma recepção mista do “Derrubador brasileiro”.²⁶⁹ Algumas das interpretações dos críticos apontavam para uma masculinidade diversa deste homem viril, mas controlado, pois

o personagem é descrito como “caboclo médio”, isto é, um mestiço de indígena, e como “preguiçoso”. Essa era uma das representações correntes a respeito dos trabalhadores livres de origem indígena no interior de São Paulo, não interessados em submeter-se à disciplina do trabalho imposta pelos fazendeiros preocupados em substituir a mão de obra escrava na lavoura (PITTA, 2013, p.180).

Em todo caso, o derrubador afasta-se do “reino da infantofeminidade” e inclina-se à uma “virilidade popular, por vezes enrugada, mas sempre controlada e, definitivamente, tranquilizadora”.²⁷⁰ Afinal, ainda que o derrubador possa ter sido compreendido como preguiçoso, ele também encaixa-se nos parâmetros de “bom, modesto e trabalhador”²⁷¹, características que compõe a *hexis*²⁷² viril do século XIX, que também inclui “a modéstia, o respeito a si mesmo, o espírito de justiça, a energia, a perseverança, a coragem na

²⁶⁸ JABLONKA, Ivan. *A infância ou a “viagem rumo à virilidade”*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.38-39.

²⁶⁹ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.178.

²⁷⁰ JABLONKA, Ivan. *A infância ou a “viagem rumo à virilidade”*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.48.

²⁷¹ Idib.

²⁷² O termo grego *hexis* significa uma composição estável da saúde ou psicologia de um indivíduo, representando seu estado, sua constituição ou sua disposição, uma condição ativa e não uma condição passiva tais como sentimentos, capacidades ou impulsos, ou seja, o *pathos*.

infelicidade”²⁷³, os exercícios físicos que contribuem para a formação do homem e a “virilidade cristã.”²⁷⁴

Almeida (1998, p.2006), cuja pesquisa sobre masculinidades investiga comunidades interioranas e vilas de pescadores de Portugal, aponta que os pesquisadores, ao falarem de si mesmos, são capazes de detectar contradições, mas esperam grande coerência ao observarem povos nativos originais ou povos interioranos. Ou seja, ao se estudar masculinidades em contextos urbanos tende-se a buscar complexidades e diálogos mais profundos, mas quando se observam os “outros” tende-se a uma simplificação e a aplicação de tipificações limitadoras semelhantes a que vemos nos personagens de *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894).

Seguindo este raciocínio, não se deve portanto de procurar uma masculinidade única e coesa nos caipiras, mas talvez nuances, zonas cinzentas, fugidias (ALMEIDA, 1998, p.209). Quando se depara com comportamentos femininos em homens que são interpretados de modos diversos no interior e na cidade grande, o autor prossegue explicando seu pressuposto de que a masculinidade é um “estatuto ambíguo com lugar próprio em que, no fundo, sexo e gênero estão presentes”.²⁷⁵ O gênero não se mostra não coerente e as reafirmações de masculinidade e feminilidade são descobertas em “situações de contestação”.²⁷⁶ Segundo Butler (2015, p.191), tais contestações nos permitem ver o gênero além de sua aparência de naturalidade. Ele, como as imagens de masculinidade que o compõe, são uma invenção.

²⁷³ Ibid, p.46.

²⁷⁴ Ibid, p.45.

²⁷⁵ ALMEIDA, Miguel Vale de. *Flores do colonialismo: masculinidades numa perspectiva antropológica*. Cadernos Pagu n.11, p.201-229, 1998.

²⁷⁶ Ibid.

Imagem 224:
 “Caipira picando fumo” (1893), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)
 Óleo sobre tela
 Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Dimensões: 202 x 141 cm

Imagem 225:
 “Amolação interrompida” (1894), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)
 Óleo sobre tela
 Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Dimensões: 200 x 140 cm

O derrubador jaz inerte, mas é uma potência sexual, uma força da terra, fértil, e espera ser despertado. É o estereótipo da masculinidade primal passível de ser educada e moldada dentro de moldes civilizatórios. Seus caipiras e monçoneiros retêm um traço de invenção, um mito fundador para justificar as origens da elite paulista, mas assim que foi criado, já deveria ser superado.²⁷⁷ A

²⁷⁷ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.178. Neste momento, o autor da pesquisa solicita relatar uma experiência pessoal que pode complementar a afirmação de Pitta. Em sua carreira, o autor atual como desenhista e roteirista profissional para os Estúdios Maurício de Sousa de 2009 a 2013, realizando desenhos, criando roteiros para jogos e diagramações para as revistas. Após o sucesso da “Turma da Mônica Jovem”, em 2008, que foi uma proposta de transformar os personagens infantis em adolescentes, no final de 2011 e começo de 2012 o estúdio começou a realizar reuniões internas para a criação da “Turma do Chico Bento Jovem”. Ilustradores e roteiristas foram convidados a participar de reuniões e sessões de *brainstorming* para levar à puberdade Chico Bento, personagem caipira, bondoso, ingênuo e nada estudioso. Tornou-se claro logo nos primeiros encontros a dificuldade de se trabalhar com o conceito de “caipira”. Como um boneco infantil, que anda descalço e fala errado, Chico Bento era um sucesso. Mas como um adolescente interiorano se comportaria? Artistas e escritores da equipe, nascidos no interior (ou que ainda viviam no interior) rejeitavam ou riavam das concepções nas quais o Chico adolescente ainda andaria descalço, usaria chapéu de palha e cometeria erros de concordância. O que seria então, o que caipira? Ao tentar fugir de estereótipos nacionais, buscava-se investigar o estilo de vida dos jovens interioranos atuais, caindo por sua vez em estereótipos americanos, do peão de Barretos com chapéu de *cowboy* e de uma música sertaneja quase *pop*. Uns ofendiam-se quando viam que o caipira era tido como sinônimo de alívio cômico ou até burrice, outros rejeitavam os moldes estadunidenses, outros

invenção do homem caipira também faz parte do projeto modernizador do Museu Paulista.²⁷⁸ A pesquisa de Nery (2015) oferece a intrigante suposição de que as telas de Almeida Júnior poderiam ter sido dimensionadas para o museu,²⁷⁹ o que sugere a ideia de uma encomenda realizada pelo Estado para a concretização deste projeto, na qual o homem do interior figuraria como uma construção necessária. Contudo, em vista a tantas masculinidades criadas por Almeida Júnior, como este se apresenta?

3.2. Almeida Júnior por si mesmo.

Como restauradores retirando inúmeras camadas de tinta e resíduos acumulados pelo tempo, ao identificarmos as construções e invenções de gênero coladas à figura do pintor, podemos ensaiar uma aproximação com menos projeções.

Seu autorretrato é um quadro de dimensões modestas, localizado na Pinacoteca Rubem Berta em Porto Alegre²⁸⁰, na qual ele parece fundir-se ao fundo pelos valores cromáticos dos cabelos, pelas sombras do pescoço e pela cor quente das orelhas. A paleta usada para a pele distancia-se do fundo negro por ter sido executada em chave alta, apenas alguns tons acima, ressaltando quase uma continuidade entre figura e fundo. Sua técnica é convencional: superfície lisa e contrastes de claro e escuro.

A toga, como a de Alexandre-Denis-Abel de Pujol (Imagem 93), pintado em seu autorretrato de 1806 é o traje escolhido para compor o quadro, um rosto de olhar firme e

insistiam que não haveria distinção entre um caipira e um rapaz da cidade. Neste momento ficou claro que caipira era, como afirmou Pitta, um conceito já a ser superado logo na sua criação, um signo vazio de significado, no qual a projeção de sentido era confusa. Nas reuniões buscava-se despir o caipira de camadas de falsas concepções, e então este reduzia-se a uma localização geográfica e/ou a um conjunto de estereótipos. Refletindo sobre suas aparições na mídia, o caipira seria, então, uma personagem facilmente preenchida de conteúdos cômicos. Ao longo de anos, em múltiplas representações, nacionais e internacionais, o interiorano tem sido sinônimo e baixa intelectualidade e comportamento infantil, tal como vemos em Jeca Tatu, em novelas brasileiras como “O bem-amado” (1973), “O salvador da pátria” (1989), “Rei do gado” (1996), “O cravo e a rosa” (2000), “O auto da compadecida” (2000), “Chocolate com pimenta” (2003), “Alma gêmea” (2005), “Pé na Jaca” (2007), “Morde e assopra” (2011), “Êta mundo bom!” (2016)... e em séries e filmes estrangeiros como “A família Buscapé” (1971), “Super Gatas” (1985), “Primo Cruzado” (1986), “Presente de Grego” (1987), “Carros” (2006), “The Big Bang Theory” (2007), entre muitos outros, nos quais o caipira pode não ser o tema central, mas aparece como coadjuvante reforçando os moldes de uma criatura simplória.

²⁷⁸ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.340.

²⁷⁹ NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2015.

²⁸⁰ CRIVILIN, Tania Maria. *A produção de retratos na pintura de Almeida Junior*. **Revista do Colóquio**, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 226-241, jun. 2012.

decidido. Com lábios fechados, resolutos, porém não tensos, ele encara sem hesitação. Algo no seu olhar lembra *O homem desesperado, autorretrato* de Courbet (Imagem 109), pintado três décadas antes, o que pode configurar como uma citação indireta. Nesta época, após um lapso de 30 anos, o autorretrato era captado pelo radar do discurso artístico passava a ser visto como uma linguagem que ia além do formalismo de uma aristocracia ossificada, tornando-se como uma bússola interna que guiava o artista para a percepção de si mesmo.²⁸¹

Imagem 226:
 “Autorretrato” (1878), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)
 Óleo sobre tela
 Pinacoteca Rubem Berta, Porto Alegre
 Dimensões: 40,9 x 32,4 cm

Todavia, entre a masculinidade do homem baudelariano e a construção do homem caipira, encontramos um autorretrato que nada tem de ambos. Não há na tela qualquer elemento que remeta ao dândi do *Ateliê em Paris* e *Descanso do modelo* ou ao caboclo de *Derrubador brasileiro* e *Caipira picando fumo*, apesar de que estas possam ser associações automáticas ao olharmos a tela (em especial os últimos quadros). Este é um homem com formação eclética europeia ou alguém cujo interior permanece vivo em seu imo? Associar este autorretrato aos

²⁸¹ LEOPOLD, Diethard. *The man who sawed off the branch. Richard Gerstl and the phatasm of the artist's own self*. NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: LeopoldMuseum. Hirmer, 2012, p.77.

caipiras constituiria um anacronismo, visto que a pintura é produzida logo após a fase parisiense e anos antes do princípio do projeto do homem paulista (o *Derrubador brasileiro*, considerada sua primeira obra no tema, será feita um ano depois).

Curiosamente, quando se representa, Almeida Júnior se distancia de toda representação de gênero criada por ele nas telas de ateliês. Conforme analisado anteriormente, a representação de si mesmo constitui uma estratégia para o artista comunicar-se com o campo e estabelecer uma relação com os pares e com o público. Daí o autorretrato, que após uma ferramenta de estudo do aluno evolui para gênero próprio, constitui-se como estratégia profissional. No caso de Almeida Júnior, sua imagem ainda será exaustivamente mediada por críticos e literatos como um pintor interiorano, mas é provável que ele já fosse lido socialmente desta forma por seus colegas.

O pintor, cuja “trajetória revela uma preocupação continuada com algumas questões que o diferenciavam de seu ambiente artístico” e que por tantas vezes “se vê forçado a agradar o público”²⁸² em seu autorretrato parece ainda aproximar-se de uma invenção de representação do homem e armar-se de uma performance²⁸³ do artista, tal qual realizada inúmeras vezes antes dele.

Ainda que a criação de uma obra seja exatamente isso: uma criação, uma invenção; ela estabelece alguma capilaridade com a psicologia do criador (onde Zola diria que toda criação passa por um temperamento²⁸⁴). Criadas por solicitações de clientes, as masculinidades de Almeida Júnior carregariam algum aspecto do pintor, mesmo que excessivamente trabalhadas por outras mãos e outras intenções. A criatividade do iturano jaz aí: expressar um entendimento seu dentro de possibilidades restritas tais como um regime europeu de expressão e um projeto de homem brasileiro que se desenhava na crítica e nas instituições.

Em seu autorretrato, podemos ler uma busca de afirmação identitária definida por ele próprio, mas que ainda dialoga com a tradição e busca afirmar-se no campo. Futuramente, será fortemente marcada pelo mercado e por exigências artísticas ideológicas. Se o autorretrato

²⁸² NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n.73, p.135-148, nov. 2005, p.73

²⁸³ Segundo Butler (2015, p.194): Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado.

²⁸⁴ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013, p.85.

contém os gêrmens dos homens que Almeida Júnior criará, não os vemos. A invenção da masculinidade rude e original sequer se esboça aqui. Ela ainda será composta e tornar-se-á simultaneamente seu trampolim, uma performance de gênero que o projeta, e também sua restrição.

Ainda que todas estas possibilidades possam ter sido vividas por ele, podemos encará-las como masculinidades múltiplas em fases diferentes da vida; masculinidades que foram mudando conforme as vivências do pintor foram mudando. Nesta fase, ele se representa apenas como um homem que nos encara, porém é mais que isso: é um jovem ambicioso de 28 anos com um futuro que busca demarcar. Almeida representa-se na tradição do passado (a tradição de retratos de uma hombridade mais contida e sóbria, conforme as imagens elencadas nos capítulo 2), mas com o olhar projetado para o futuro, ainda insciente do desdobramento de suas escolhas nas personificações de gênero que assumirá. Segundo Butler (2016, ao pensar o gênero, não sabemos o que vamos nos tornar, portanto devemos estar abertos para o futuro e para transformações.²⁸⁵

Se ousarmos uma leitura da tela deslocada de sua temporalidade, já tendo em mente os processos posteriores e a trajetória completa do artista, o deslocamento do autorretrato com as imagens dos caipiras e dândis ganha outro sentido: a não necessidade – ou vontade – de seguir a mesma linha de representação. Ele estaria além das performances de gênero das duas categorias que não se atêm a um “eu” que ele busca definir. Almeida Júnior fracassa em ser visto além da invenção de gênero feita sobre ele. Como afirmar Butler (2006): “Gênero é fracasso. Todos fracassam”.²⁸⁶

²⁸⁵ Do documentário de 2006, *Butler, Philosophin der Gender* (frase enunciada aos 31 min 20 seg), disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PlCmB---sT4>>

²⁸⁶ “*Gender is failure, everyone fails*”. Do documentário de 2006, “*Butler, Philosophin der Gender*” (frase enunciada aos 20 min 50 seg), disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PlCmB---sT4>>

3.3. Belmiro, Rodolfo e outros dândis

Dentro da tipologia do dândi exposta no subcapítulo 3.1, podemos encontrar outros pintores brasileiros. Sem nos determos demais na conceituação desta masculinidade específica, podemos a partir dos textos expostos pensar os autorretratos de alguns pintores brasileiros.

Belmiro de Almeida (cuja biografia foi apresentada no primeiro capítulo) foi entendido por Gonzaga Duque e seus colegas como pertencente a esta convenção. Sabemos por Reis Júnior que a transferência de Belmiro de Minas para o Rio de Janeiro foi feita com o auxílio de familiares que teriam grande influência em seu modo de ser: “Parente ou família amiga, foi de grande importância para a adaptação do jovem estudante aos hábitos da cidade grande. Desse convívio é que devem ter-lhe advindo as boas maneiras, o trato social e o gosto de trajar-se com apuro que ostentou pela vida a fora” (REIS JÚNIOR, 1984, p.17-18). As relações pessoais mais próximas de Belmiro, teriam, portanto, desenvolvido no pintor mineiro um refinamento cuja origem pode ser traçada ao ambiente rico da cidade natal. Gonzaga Duque Estrada (1995, p.210) chama a atenção para a elegância do pintor nos modos e nas vestimentas.

Imagem 227:
“Autorretrato com 25 anos” (1883), por Belmiro de Almeida (Brasileiro, 1858-1935)
Óleo sobre tela
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Dimensões: 59,5 x 47 cm

Imagem 228:
“Retrato de Belmiro de Almeida” (1883 ou 1898), por José Ferraz de Almeida Júnior (Brasileiro, 1850-1899)
Óleo sobre tela
Museu de Arte de São Paulo, MASP
Dimensões: 55 x 47 cm

Almeida Júnior, que tão bem conhecia as características formais desta tipologia, representa o amigo bem vestido segurando um leque. “O *dandy* paga regamente o alfaiate”²⁸⁷, mas a roupa masculina perde sua função ornamental e de sedução no século XIX.²⁸⁸ À medida que o século avança, o homem vai renunciando aos adornos.²⁸⁹ Conforme vemos nos retratos de Belmiro, a elegância permanece, mas caminha para uma sobriedade. Tal fato também estaria ligado à noção da época de que além do exterior da roupa, a distinção dos homens se faz pelas qualidades pessoais de cada um.²⁹⁰

Um motivo de o dândi causar incômodo por uma aparente frivolidade está nele ser uma figura de fronteira entre um limite que beira a feminilidade e um homem pós-revolucionário do qual se esperava ação e discrição²⁹¹.

No campo de disputas das artes, Gonzaga Duque lutava por uma expressão de virilidade que valorizava o dândi. Sua preocupação com as vestimentas não estava desvencilhada de sua hombridade. Eram, ao contrário, um reflexo de uma boa personalidade e de louvável atividade intelectual. Curiosamente, Belmiro representa-se sem embelezar-se. Talvez um hábito de seu talento para caricaturas²⁹², talvez uma maior franqueza na auto-análise. Em seu autorretrato, Belmiro dirige um olhar calmo para o espectador, calmo porém seguro. É uma masculinidade contida, e ele não parece se soltar mesmo na representação de Almeida Júnior.

A partir de 1810, o dândi, uma tipologia de homem refinado, se apropria de e incorpora um dos elementos mais distintivos de outra tipologia, os soldados, cuja figura controversa veremos em Pedro Américo. São os “*moustachios*”. Esta moda “durante algum tempo [foi] privilégio dos militares e símbolo de ferocidade, difunde-se rapidamente, e em breve o homem se entrega a uma desenfreada decoração capilar”.²⁹³ Rodolpho Amoedo e Antonio Parreiras, também considerados dândis²⁹⁴, adotam esta convenção.

²⁸⁷ SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.74-75.

²⁸⁸ Ibid, p.87-88.

²⁸⁹ Ibid, p.80.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid, p.87.

²⁹² Belmiro é descrito como um “caricaturista irreverente e notável”. RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1ª edição, Companhia Editora Nacional, 1941, p.141.

²⁹³ Ibid, p.75.

²⁹⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. 1ª edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2008, p.213; STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2014, p.18.

Imagem 229:
“Autorretrato” (1921), por Rodolpho Amoedo
(brasileiro, 1857-1941)
Pastel
Dimensões: 57,8 x 43,2 cm

Imagem 230:
“Autorretrato”, por Antônio Parreiras (Brasileiro,
1860-1937)
Óleo sobre tela

A definição da masculinidade pela decoração facial compensa o desinteresse pela indumentária: tal como um rio que não é represado, mas direcionado para outras paragens, o impulso vaidoso que foi desestimulado nas roupas não desaparece, mas é adaptado a novas condições sociais aceitas. A identidade sexual, ou suas exteriorizações do gênero, “sofre ingerências do momento histórico”, durante o qual pode ser mais aceita ou mais rejeitada.²⁹⁵ Segundo Souza (1987, p.76-77), além dos bigodes

Os chapéus e as luvas, por exemplo, estão muito presentes na literatura brasileira do período. [...] A estas insígnias devemos acrescentar ainda as bengalas, as poucas jóias que sobraram, os charutos.... Machado e Alencar, por exemplo, atentos como sempre à significação expressiva dos detalhes, não esquecem “todo o sortimento de guarda-chuvas e bengalas” dos elegantes da Corte.

²⁹⁵ GARCIA, José Carlos. *Problemáticas da identidade sexual*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 4ª ed., 2013, p.17.

Tais objetos, conforme Schmale (2012) informa, demarcam também o espaço por onde o homem percorre. Concedem ao homem instrumentos para experimentar uma masculinidade que por meio da qual poderia individualizar-se, enquanto à mulher estava reservada uma incorporação tal ao ambiente doméstico onde “uma forma abrangente e difusa de produção de representações femininas no espaço doméstico, [que] inclui ativamente o corpo na constituição de sua identidade. O resultado disso é uma continuidade entre corpo, objeto e espaço da casa”.²⁹⁶ A feminilidade e masculinidade constituem-se em oposição aos artefatos: à mulher dá-se a seda e o excesso de ornamento, ao homem, o brim e a simplicidade.²⁹⁷

Objetos e artefatos representados em quadros inserem-se na lógica de Carvalho (2003, p.305), que nos informa de sua força e viabilização das relações sociais. Para a autora, a mulher segue camuflada e integrada à casa, pronta para escutar.²⁹⁸ A barba dos pintores acompanha a moda, sua roupa atende às exigências de simplicidade, uma masculinidade construída em contraste a um ambiente familiar feminino, receptivo, que o acalenta após a lide com o mundo dos mundos para a qual as mulheres não estão preparadas.

3.4. A virilidade militar em Pedro Américo

Dentro da hierarquia da pintura acadêmica – cujo aspecto considerado menos nobre iniciava na natureza morta, passava por retratos, pinturas de gênero (isto é, cenas da vida cotidiana) até chegar às obras mais valorizadas de pinturas mitológicas, históricas ou religiosas – o Brasil do XIX ingressou nas pinturas de batalhas criavam um imaginário de nação. Dentre as quais, temos exemplos de Benedito Calixto com *Proclamação da República* (1893), de Victor Meirelles com *Passagem do Humaitá* (1872), *Batalha dos Guararapes* (1879) e *Combate naval do Riachuelo* (1883). Além destes, contamos Eduardo de Martino, Antonio de Araujo de Souza Lobo e Domingo Teodoro de Ramos.²⁹⁹

²⁹⁶CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EDUSP, 2008, p.224.

²⁹⁷CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e cultura material: uma introdução bibliográfica* Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 8/9. p. 293-324 (2000-2001). Editado em 2003, p.299.

²⁹⁸Ibid, 312.

²⁹⁹SCHWARCZ, Lilia Mortiz; STUMPF, Lúcia Klück; JUNIOR, Carlos Lima. *A batalha do Avaí. A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p.14.

Nas Américas portuguesas, antes da criação das academias de arte, ensino dos pintores restringia-se ao relacionamento direto entre mestre e aprendiz³⁰⁰, que depois dedicavam-se às pinturas sacras e aos retratos, já que a pintura de história ainda era inexistente.³⁰¹ A partir do Primeiro Reinado, políticos reconhecem o príncipe regente como um instrumento eficaz para independência e, com o auxílio Debret, passam a confeccionar símbolos nacionais.³⁰² A partir do Segundo Reinado, inicia-se a organização da memória nacional a partir de marcos históricos³⁰³, sendo as pinturas um recurso estratégico para lograr o objetivo. Apesar do declínio das pinturas de batalhas após a queda de Napoleão, este gênero é atualizado por Victor Meirelles e Pedro Américo.³⁰⁴ O crescente ufanismo brasileiro diante da vitória na Batalha de Grande gera em alguns pintores, tais como Pedro Américo, um senso de oportunidade para explorar a pintura de batalhas como um tema relevante.³⁰⁵

Segundo Mattos (1999, p.126-131), pinturas de batalhas também eram parte do projeto decorativo do Museu Paulista, que através de imagens tais como a *Independência ou morte* (1888) de Pedro Américo, criavam uma iconografia paulista que se sobrepunha por uma abordagem político-ideológica.

Naquele momento *A batalha do Avaí* (1872-79), de Pedro Américo, triunfara aos olhos de parte da crítica. A tela, que impressiona por suas dimensões, de 600 x 1,10 cm também atrai pela escolha do tema que encontrava ressonância no imaginário nacional. Se Victor Meirelles recua ao passado e realiza uma tela quase apolítica³⁰⁶, o que gerará crítica negativa de Gonzaga Duque que diz que “Nada vale”,³⁰⁷ Pedro Américo fez uma escolha polêmica. Optou por aceitar a encomenda de uma batalha conhecida por sua chacina, o que não se encaixava bem com o desejo do Império mostrar-se civilizado em meio a nações menos desenvolvidas.

³⁰⁰ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*. **Arbor**, [S.l.], v. 185, n. 740, p. 1147-1168, dez, 2009, p.1149.

³⁰¹ Ibid, p.1148.

³⁰² Ibid, p.1151.

³⁰³ Ibid, p.1153.

³⁰⁴ Ibid, p.1157.

³⁰⁵ ZACCARA, Madalena de F. P. *A temática, na pintura do século XIX no Brasil, como veículo de afirmação e sobrevivência: Pedro Américo de Figueiredo e Mello*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

³⁰⁶ Segundo Christo (2009, p. 1155), “Meirelles não representou a violência e o horror da guerra, preferindo mostrar em sua tela de 46 m2, o encontro feliz de heróis, como ele mesmo declarara. Seu quadro é estático; a composição, intelectual e espiritualizada; suas figuras se movem com lentidão.”

³⁰⁷ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.148. Segundo o crítico carioca, a tela “funda-se em um erro” e depois passa a analisar detidamente detalhe de composição, da anatomia de personagens humanos e animais, criticando com adjetivos tais como “moribundo”, afirmando que “a nossa vista [fica] cansada de fitar o grupo principal”.

A interpretação quase republicana da obra agrada muito Gonzaga Duque, para qual “os progressos do artista são brilhantemente realizados. É a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade”.³⁰⁸ Qual a decepção do crítico carioca quando, em 1884, Américo regressa a temas mitológicos, afirmando que “nenhum assunto militar preocupou o pintor de batalhas, não porque o seu sentimento estético tivesse evoluído com o progresso do nosso tempo, pelo contrário; o decurso de cinco anos foi estéril para o artista, ele ainda é o mesmo, o mesmíssimo”.³⁰⁹ Dentro da ambição de Gonzaga Duque, que busca desenvolver uma noção de escola não presa a estilos, mas sim uma escola atrelada ao Brasil, Pedro Américo torna-se o exemplo de uma arte caduca que não avança.

Em sua imparcialidade revestida de julgamentos, é possível que Gonzaga Duque não esteja distante de uma análise relativamente clara neste caso. Comparemos dois autorretratos de Pedro Américo correspondentes às duas fases mencionadas pelo crítico carioca.

Na grandiloquência da “Batalha do Avaí”, Américo insere-se na cena de sua própria à maneira de Caravaggio e outros pintores que o precederam.³¹⁰ O pintor fazer parte da tela é uma ideia tradicional, todavia o modo como ele se retratou é mais criativo. À primeira vista, o modelado das mãos pode parecer parece assaz simples, mas basta lembrar que a tela, de dimensões hercúleas, estrutura-se de detalhes que, vistos à distância, configuram um todo. Todas as camadas e sobreposição de tinta e jogo de formas fazem sentido e sustentam-se tanto de perto quanto de longe. Entre o exército paraguaio quase sem roupa e bárbaro, Pedro Américo surge, um brasileiro todo fardado. Em meio à ação e aos vis paraguaios, de olhar assustado, Américo segura sua carabina numa expressão particular de masculinidade: “A virilidade do civil é dom de vida, a do militar é busca de morte” (BERTRAUD, 2013b, p.195).

Segundo Christo (2009, p.1157), o herói fica em segundo plano de modo a favorecer a tensão da luta que, com sua composição elíptica, abandona a unidade de ação e favorece a percepção do caos da guerra. Este seria um diálogo com a tradição do século XVII na qual o que importa é a ação de combate e não protagonista.³¹¹

³⁰⁸ Ibid, p.149.

³⁰⁹ Ibid, p.192.

³¹⁰ Suspeita-se que seu colega de turma, Aurélio de Figueiredo, de forma semelhante inseriu-se na cena de sua tela e retratou-se com a família em “Compromisso constitucional” (1896) e “Último baile da ilha fiscal” (1905). Todavia, na falta de indícios ou de imagens que comprovem, as telas foram deixadas fora do recorte da pesquisa.

³¹¹ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*. *Arbor*, [S.l.], v. 185, n. 740, p. 1147-1168, dez, 2009, p.1157.

Imagem 231:

“Batalha do Avaí” (1872-79), por Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Brasileiro, 1843-1905)

Óleo sobre tela

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Dimensões: 600 x 1,10 cm

A virilidade militar é imitação da Grécia e da Roma Antiga, voltava-se para o desbravamento, para a conquista, para a colonização, auferindo ao militar não só uma dignidade de homem, mas “ele se torna comum sobre-homem. Sua virilidade é dada como exemplo aos outros cidadãos”.³¹² O jovem grego vivia sob vigilância, com foco na obediência e repetição de um modelo masculino oriundo de uma pólis disciplinadora.³¹³ É um padrão “onde a coragem para a guerra permanece o padrão da virilidade” (SARTRE, 2013a, p.27). A identidade masculina era construída “sobre uma posição dominante apresentada como natural” com o equipamento militar consagrando sua relação com os deuses, a cidade, tornando-se, assim, símbolo da sociabilidade masculina.³¹⁴

De fato, por muito tempo o corpo masculino viril não foi apenas o padrão imposto ao homem, mas um princípio do qual o corpo feminino era derivado. Assevera que na Antiguidade a

³¹² BERTRAUD, Jean-Paul. *A virilidade militar*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.196.

³¹³ SARTRE, Maurice. *Virilidades gregas*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a, p.27.

³¹⁴ Ibid, p.40.

mulher era vista como uma versão invertida do homem, mas que não é tão “poderosa” ou “exuberante” quanto sua contraparte devido a “uma falta de calor vital”. Laqueur (2001, p.16). Silva (2015) integra seu pensamento ao do historiador francês, trazendo-nos que na Antiguidade homens e mulheres eram pontos opostos em *continuum* entre masculinidade e feminilidade dentro de uma escala de valores morais e cujo entendimento do gênero e da anatomia baseava-se que:

na concepção grega da época, precariamente aquecidos, fetos masculinos tornavam-se homens efeminados; fetos femininos excessivamente aquecidos davam origem a mulheres masculinizadas. A partir dessa filosofia, os gregos construíram a base do entendimento sobre a anatomia de homens e de mulheres, supondo que os mesmos órgãos fossem reversíveis em genitália masculina e feminina. Essas idéias foram aceitas por cerca de dois mil anos, passando da antiguidade ocidental por intermédio de doutores árabes, à medicina cristã da Idade Média, sobrevivendo à Renascença, até ser superada, apenas no século XVIII. Durante a maior parte da história do Ocidente, a medicina discorreu sobre o corpo cuja fisiologia alternava-se de muito frio a muito quente, de muito feminino a muito macho. A compreensão antiga sobre o calor do corpo levou a crenças sobre vergonha e honra. O registro médico, passando da fêmea fria, passiva e frágil, para macho quente, forte e participante, formava uma escala ascendente de valores. Essa escala tratava os machos como superiores às fêmeas (SILVA, 2015, p.37-38).³¹⁵

Na Antiguidade, masculinidade e virilidade eram os parâmetros que definiam homens e ideais de beleza: “o corpo é uma elegância masculina, na qual a virilidade se acomoda, ao passo que alguns adornos desqualificam o varão.”³¹⁶ Ligado à guerra e à atividade militar, o homem garantia a continuidade de virtudes pela linhagem (virtudes compreendidas como essencialmente

³¹⁵ A ideia de um corpo único para homens e mulheres persiste até o conceito de dimorfismo sexual, que apresenta homens e mulheres como corpos distintos, introduz-se no século XVIII (LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001, p.17), mas que ainda reservava um medo à ameaça de que as mulheres podiam tornar-se semelhantes aos homens (SILVA, Ellis Regina Araújo da. *O corpo nu e as representações sociais do masculino*. São Paulo: Annablume, 2015, p.39).

³¹⁶ SARTRE, Maurice. *Virilidades gregas*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a, p.45.

masculinas, em oposição aos negativos atributos femininos que os desqualificavam e dos quais deveria afastar-se completamente). Com um medo ancestral da mulher

os textos [da Antiguidade] que consagram a superioridade masculina se dedicam mais a denegrir o feminino do que a exaltar positivamente a masculinidade. Com certeza, os gêneros se constroem num confronto recíproco, mas o discurso da desvalorização das mulheres revela-se mais simples e apropriado na construção de um modelo de virilidade fundado em valores masculinos e positivos (SARTRE, 2013a, p.46).

O tema bélico de “A batalha do Avaí” flerta com este imaginário da virilidade militar, porém o ressignifica. Aí está o *insight* do pintor brasileiro. A tela foi realizada em um delicado momento político, no qual movimentos abolicionistas e republicanos ganhavam fôlego e o Império, no princípio do declínio, não desejava ser retratado como violento, o que “tão grande celeuma despertou na imprensa fluminense”.³¹⁷ Segundo Migliaccio (2014, p.187), a exposição simultânea de *Batalha do Avaí* e *Batalha de Guararapes*

acendeu uma polêmica que envolveu imprensa e instituições e, ultrapassando o mérito das obras, transformou o evento numa batalha política sobre as orientações republicana, positivista e abolicionista. A polêmica, que continuou por meses na imprensa do Rio, [...] colocou em evidência a importância política assumida pelos eventos de arte figurativa, mas também a exaustão da fórmula épica estatal. Duas concepções da nação se chocam, de fato, nas duas cenas de batalha: Meireles, [...] representa a formação do Brasil como um processo harmônico de fusão entre diversas etnias sob o comando europeu. [...] Américo concebe uma épica democrática, igualmente artificial, mas aberta a uma noção moderna de povo e de nação, que se forma durante a experiência da guerra. Se este foi, pois, o significado real da Guerra do Paraguai, esta é outra questão.

A obra pode por uns ser lida como uma apologia ao exército e, por outros, vista como uma barbárie, calca-se em figuras e símbolos da Antiguidade grega e romana (mesmo os republicanos,

³¹⁷ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.151.

mais tarde, “tentaram utilizar a mesma simbologia” para desenvolver um imaginário próprio).³¹⁸ Bertraud (2013b, p.196) também questiona a ambivalência do soldado:

Mas é mesmo verdade, como mostra propaganda, que os militares dedicam toda a sua força e sua energia ao serviço exclusivo da pátria? Nas cerimônias que precedem ou sucedem o ato da guerra, os oficiais e os homens da tropa devotam-se ao culto da prática ou ao da virilidade de seu clã? Eles regeneram uma nação esmorecida ou a transformam em uma máquina de matar?

No século XVIII, figura do soldado passou a ser representada em peças de teatro nas quais a virilidade do militar ascende em virtude quando se distancia da brutalidade,³¹⁹ há uma “mudança do olhar da sociedade sobre o militar, mudança intelectual de alguns oficiais que se tornam filósofos e proveem [sic] seu *metiê* com uma nova ética”.³²⁰ Então, o soldado deve possuir uma virilidade modelo: aliar o espírito guerreiro a bons sentimentos, à honra, à honestidade e à utilidade social:

Em 1769, o Coronel Zimmermann, dirigindo-se à oficiais, convida-os a serem virtuosos, pois somente uma consciência tranquila permite enfrentar e superar o “pavor causado pelos mosquetéis e a artilharia”. Ora, ele explica, a virtude principal é a “honra”. A honra do oficial, obviamente, assemelha-se à do cavaleiro preocupado com sua reputação, que respeita a palavra dada e protege dos perigos da guerra a viúva e o órfão, é acima de tudo “a honra de servir seu príncipe de sua pátria e a glória decorrente disso” (BERTRAUD, 2013b, p.200).

Com a Revolução Francesa, segundo Starobinski (1988, p.19) há uma radicalização disso. Ela “impõe um critério universal, que dá a medida do moderno e do antiquado. Promove, põe à prova uma nova norma do elo social, diante da qual as obras de arte não podem evitar adquirir um valor de aquiescência ou de repúdio”. Os novos tempos veem a sobrevivência desta

³¹⁸ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.14.

³¹⁹ BERTRAUD, Jean-Paul. *A virilidade militar*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.198.

³²⁰ Ibid, p.199.

masculinidade bélica, na qual se exortava que “essa porção da juventude” que sem um direcionamento militar “teria de ser disputada com a frouxidão”.³²¹

Todavia, em *A batalha do Avaí*, nossos maiores protetores estão massacrando um outro país e, mesmo uniformizados, tem uniformes desabotoados e entregam-se à brutalidade. A virilidade que antes demarcava espaços públicos com princípios nobres simbolizados em estatuário masculino desde a Antiguidade ao Renascimento³²² torna-se barbárie de guerra. A criatividade de Pedro Américo está em subverter a masculinidade militar vigente, retratando uma batalha que contrariava a visão idealizada do soldado. Ele manipula o gênero, gênero que compreendemos como uma “estetização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de um marco regulador altamente rígido, que se congela no tempo, produzindo a aparência de uma substância, de uma espécie de ser natural” (PISCITELLI, 2002, p.15).

A disciplina militar, também rígida, é incorporada através de exercícios repetitivos, pela obediência e pela imitação das condutas de oficiais mais graduados. Daí produz-se a substância do soldado. Todavia, quando Butler (2015, p.46) nos traz sua conceituação de gênero, ela reflete se esta substância, que cremos ser idêntica à pessoa, não é um ato performativo de gênero ligado ao discurso, que por sua indicaria que “*ser* um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível”. A performance de gênero é um conjunto destes atributos reproduzidos *ad nauseam*, pois a performatividade é produzida e imposta pelas práticas reguladoras da coerência do gênero.³²³

Ainda dentro desta lógica, Pedro Américo dá um passo além: dentro da selvageria, ele representa a si mesmo com medo, sem o autocontrole, a disciplina ou demais características que formavam a base da masculinidade hegemônica.³²⁴ Em seu autorretrato, seu corpo avança, mas o gestual parece ser mais um automatismo (ou talvez vá na inércia do movimento feito pelo batalhão) do que um impulso consciente para uma batalha gloriosa. Ele sente medo e, assim, contraria a gestualidade do soldado em prontidão. O pintor rompe “esses atos, gestos e atuações” que entendidos em termos gerais “são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade

³²¹ Ibid, p.211.

³²² SCHMALE, Wolfgang. *Nakedness and masculine identity. Negotiations in the public space*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: LeopoldMuseum. Hirmer, 2012, p.30.

³²³ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 9ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.56.

³²⁴ SCHMALE, Wolfgang. *Nakedness and masculine identity. Negotiations in the public space*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: LeopoldMuseum. Hirmer, 2012, p.33.

que por outro lado pretendem expressão são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2015, p.235). Seu autorretrato é uma fragilidade diante do padrão masculino que prescreve aspectos como ser “forte, bem-sucedido, capaz, confiável e aparentar autocontrole. As próprias definições de virilidade que desenvolvemos em nossa cultura perpetuam o poder que uns homens têm sobre outros e que os homens têm sobre as mulheres” (KIMMEL, 1994, p.50-51).

O autorretrato é uma postura crítica e inovadora para o contexto da época, levando em consideração que o padrão de masculinidade hegemônica tem raízes no modelo patriarcal. Este modelo atribui valores superiores aos homens, associando virilidade e masculinidade à força física, à coragem e à prontidão sexual.³²⁵ A fragilidade é associada ao universo feminino enquanto espera-se do homem que seja for emocionalmente e um bom provedor, portanto a ele está reservada a esfera do mundo público enquanto à mulher permanece no ambiente doméstico.³²⁶ A obra e todo o debate que ela representou significam

a crise definitiva do sistema de formação acadêmico, baseado na gramática neoclássica do desenho, e a proposta de novos modelos formatados na estética científica e moderna do positivismo francês e italiano: a noção de “mancha” e “arabesco” superando a noção clássica de composição, a adoção da fotografia ao lado dos desenhos preparatórios e do modelo vivo, exercício por demais difícil no Brasil.³²⁷

Esta crise reflete-se também no enfraquecimento do herói que, segundo Christo (2005, p.156) faz parte de um *continuum* nas telas de Pedro Américo, presentes em *Batalha do Campo Grande* (1871), *Batalha do Avaí* (1872-79) e *Tiradentes esquartejado* (1893). O esvaziamento da figura do herói começa no Conde d’Eu na *Batalha do Campo Grande* é compreendido como um esforço de ressaltar a ação dos comandados. Um esforço diplomático da parte do pintor que ele

³²⁵ MUSZKAT, Susana. *Violência e masculinidade*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011, p.27.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ MIGLIACCIO, Luciano. *A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque*. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora Martins Fontes, Edições SESC, 2014, p.187.

mesmo assume em correspondência, no qual dilui o heroísmo do general com os demais soldados brasileiros.³²⁸

Já na *Batalha do Avaí*, em pesquisa realizada em 1999, Mattos advoga que houve a intenção de Américo destacar o herói, mesmo que encoberto em um número “quase infinito” de elementos ditos “decorativos”.³²⁹ Todavia, Christo (2005, p.166) discorda ao afirmar que o herói encontra-se perdido em meio à luta ensandecida. Para a autora, o desaparecimento do herói na tela é um desaparecimento do herói clássico, que começa ocorrer no final do século XIX e encontra exemplos no esvaziamento do ato heróico em *Os bandeirantes* (1889) de Henrique Bernardelli³³⁰ e em *Descobridores* (1899) de Belmiro de Almeida.³³¹ São heróis desglamourizados que a crítica da época compreendeu como uma “renúncia a qualquer intenção celebrativa”.³³² Coli (2002, p.114) reforça que o enfraquecimento da figura heróica e oficial foi um traço considerável daquele século, elencando *L'exécution de Maximilien* (1867) de Manet, como exemplo significativo. O mesmo princípio de anulação de uma figura individual em favor do grupo que foi detectada na *Batalha do Campo Grande* é vista por Coli na *Batalha do Avaí*. A distinção da tela surge não por elementos específicos, pela representação de tal comandante ou tal combatente, mas pela generalização de uma catástrofe humana e universal.³³³

A crise da virilidade é central não apenas ao autorretrato, mas ao próprio quadro: Pedro Américo está exatamente no centro da tela, o que cremos ser de grande significado. Sua expressão de medo divide o lado esquerdo, predominantemente brasileiro, e o lado direito, predominantemente paraguaio. Capturado entre duas facções violentas, ele corre, mas não em auxílio de qualquer uma das partes, mas corre para nós, para fora da tela. O soldado que ele é rejeita aquela masculinidade militar.

³²⁸ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2005, p.164.

³²⁹ Ibid, p.166.

³³⁰ Ibid, p.169.

³³¹ Ibid, p.172.

³³² Ibid.

³³³ COLI, Jorge. *O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Americo*. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 24, ago. 2012, p.118.

Imagem 232:
Detalhe de “Batalha do Avaí” (1872-79), por Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Brasileiro, 1843-1905)
Óleo sobre tela
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Dimensões: 600 x 1,10 cm

Imagem 233:
“Autorretrato” (1893), por Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Brasileiro, 1843-1905)
Óleo sobre tela
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Não estranhemos a surpresa de Gonzaga Duque quando Pedro Américo, após uma obra desafiadora, regressa a temas mais clássicos. Em seu autorretrato de 1893 somos quase catapultados para a tradição formal que seguia em seus primeiros anos. Estamos muito distantes do pintor cuja obra nos permite hoje questionar a categoria do militar viril, em contrapartida somos apresentados a um personagem sério e imóvel. A cabeça parece desproporcional ao corpo; a pose é dura: o braço direito não repousa e não se move. Ele congela-se artificial em uma posição incômoda sem estar nem relaxado nem em ação.³³⁴ O rosto desprovido de expressão tem sombras tendendo para o laranja que não estão eficientemente elaboradas dentro do sistema de contraste claro-escuro. Vale ressaltar que, dentro da tradição que Américo seguia, as cores mais indicadas pelos mestres para esfriar a pele ou fazer planos recuarem seriam o verde, o azul e o roxo, jamais uma cor quente.

O homem que estava na transição de masculinidades e sistemas políticos, que coloca em cheque (de forma consciente ou não) uma expressão de virilidade bastante valorizada e respeitada, muda sua rota, volta ao passado e molda-se numa linguagem tradicional. Seu

³³⁴ Esta é uma crítica semelhante feita sobre o Conde d’Eu, pintado por Pedro Américo na *Batalha do Campo Grande* (1871). Para maior aprofundamento, consultar: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2005.

autorretrato se apresenta rígido e engessado em um momento em no qual o homem buscava movimentar-se em novos terrenos, não cumprindo a promessa – ou expectativa – que ensaiou anos antes na *Batalha do Avaí*.

3.5. Raça e representação: autorretratos de pintores negros

Quando Preciado (2017, p.34) disserta sobre o homem e a virilidade, ao mesmo tempo em que ele próprio realiza uma transição pela aplicação de testosterona, conclui que o atual regime global, pós-industrial e midiático (que chama de *farmacopornográfico*) tem raízes nas percepções de masculinidades da sociedade do século XIX. Na verdade, o modelo de masculinidade hegemônica do presente, apresentada propor não diverge muito do entre séculos, na medida em que ambas parecem restritas “quanto às possibilidades facultadas ao universo masculino daquilo que seria o ‘desejável’: ser jovem, casado, branco, urbano, heterossexual, de classe dominante, com nível universitário, de bom aspecto, peso e altura, com emprego de período integral e, ainda, um homem no poder, com poder e de poder.”³³⁵

Marcadores sociais raciais³³⁶, tais como ser branco, também possuíam uma carga valorativa no XIX (tal como o possuem hoje). Do ponto de vista da sociologia, tais identidades sociais são feitas de discursos no campo da cultura e da cultura simbólica, ou seja, é preciso entender que raças são discursos sobre as origens de um grupo, que usam termos que remetem à transmissão de traços fisionômicos, qualidades morais, intelectuais, psicológicas, etc., pelo sangue (conceito fundamental para entender raças e certas essências), como bem pontuou Antonio Sergio Guimarães³³⁷.

João nasce em 1879 e Arthur em 1882, no Rio de Janeiro, em um período marcado por grandes transformações sociais: a Lei Áurea, oficialmente a Lei Imperial 3.353, que extingue a escravidão no Brasil, entra em vigor em 1888.³³⁸ Tem formação em três escolas, sendo que

³³⁵ MUSZKAT, Susana. *Violência e masculinidade*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011, p.27-28.

³³⁶ Segundo Guimarães (2013, p.95): “O que é raça? Depende. Realmente depende de se estamos falando em termos científicos ou de se estamos falando de uma categoria do mundo real. Essa palavra ‘raça’ tem pelo menos dois sentidos analíticos: um reivindicado pela biologia genética e outro pela sociologia.”

³³⁷ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Como trabalhar com “raça” em sociologia*. Universidade de São Paulo, Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003, p.96.

³³⁸ AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2016, p.39.

apenas a última era reconhecida formalmente, a Escola Nacional de Belas Artes.³³⁹ A documentação disponível mostra uma frequente mudança de residência, o que indica instabilidade. São endereços perto do centro da cidade, sugerindo habitações populares ou, provavelmente, cortiços.³⁴⁰ A alfabetização foi uma condição importante para que não fossem considerados “vadios”, como eram os negros que não sabiam ler ou escrever. Após um estágio como aprendizes na Casa da Moeda, são matriculados por seus pais na ENBA acreditando que isto poderia tornar suas vidas mais constantes.³⁴¹ Foram alunos de alunos de Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, sendo que Artur teve formação anterior com o cenógrafo Orestes Coliva. É provável que, quando garoto, não apenas tenha ajudado a montar os cenários, mas tenha participado das peças.³⁴²

Imagem 234:

Fotografia dos irmãos Arthur e João Timóteo da Costa em 1913. In AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timóteo da Costa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2016, p.30.

³³⁹ Ibid, p.32.

³⁴⁰ Ibid, p.34.

³⁴¹ Ibid, p.35.

³⁴² Ibid, p.37.

Os autorretratos dos irmãos João e Artur Timóteo da Costa apresentam-se de forma tão convencional que, com um primeiro olhar, a questão racial parece não ser relevante. João segura um pincel na mão direita e, com a paleta na mão esquerda, apoia-se à uma poltrona. Não é possível dizer muito do ateliê onde João Timóteo da Costa se encontra, apenas que há uma tapeçaria elaborada ao fundo e dez quadros pendurados, presumindo-se que existam outros tantos e até esculturas de gesso para estudo.

Mas evidentemente há preocupação em como construir uma imagem de si. Sua roupa, por exemplo, é o que se espera dentro de um traje social do século XIX, mas não o que se usaria em um local de trabalho artístico, na qual o artista está propenso a sujar-se de tinta e solventes e no qual precisaria de movimentos livres, sem a restrição de uma casaca ou de uma gravata apertada. Outra artificialidade: a paleta está seca e limpa, sem tintas, tampouco o pincel está sujo. A roupa não é de trabalho, os instrumentos não foram usados. Artur não se representa de forma diferente do irmão, está apenas em close, também segurando instrumentos de trabalho, o mesmo bigode, a mesma roupa, com talvez um olhar um pouco mais resoluto. Ambos os casos são cena posadas, tais como as dos demais autorretratos apresentados.

Imagem 235:
 “Retrato de João Timóteo da Costa” (1908), por
 Rodolfo Amoedo (Brasileiro, 1857-1941)
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Dimensões: 49,5 x 29,7 cm

Imagem 236:
 “Autorretrato” (1908), por Artur Timóteo da Costa
 (Brasileiro, 1882-1922)
 Óleo sobre tela
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Nestes dois casos, não nos é claro se é pertinente fazer uma “vinculação entre as noções de sujeito e etnia ao produzir uma demarcação no campo identitário”³⁴³ quando trabalhamos com a ideia de autoria das pinturas.³⁴⁴ Somos tentados a focar nas roupas e pensar como estas podem ser um “impulso individualizador” ou “socializador”, constituindo-se uma linguagem e uma necessidade de exprimir sentimentos, ideias para afirmação como membro de um grupo.³⁴⁵ Também podemos ler a tela como um projeto de identidade perante os outros, na qual a masculinidade é um dos eixos, porém não o único.³⁴⁶

Todavia, não podemos descartar a ideia de identidade racial, sem reduzir a obra a este ponto. Hall (2014, p.106), que em vida foi bastante questionado sobre esta questão, pondera que a identidade é sempre um processo de articulação, sujeita a um “jogo de diferenças” e a “efeitos de fronteiras”. Após um diálogo com a psicologia de Freud e Lacan, com Foucault e Butler, propõe-nos que as identidades “só podem ser lidas a contrapelo, isto é, *não* como aquilo que fixa o jogo da diferença em um ponto de origem e estabilidade, mas como aquilo que é construído na *différance* ou por meio dela, sendo constantemente desestabilizadas por aquilo que deixam de fora” (HALL, 2014, p.111). Para não incorrerem em reducionismos racial e de gênero mencionados por Diogo e Almeida, podemos pensar a identidade como “ponto de *sutura*” ou um ponto de encontro entre as subjetividades do indivíduo e os discursos e práticas que os interpelam

³⁴³ DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A Escrava de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2016, p.24.

³⁴⁴ Diogo (2016, p.25) que investiga a questão racial na literatura nos oferta um ponto de vista (transportável à pintura) que nos alerta de possíveis caminhos que podem não ser os melhores ao emprendermos uma análise autoral na qual a raça pode ser vista como central: “Há algumas dificuldades relativas à questão da autoria: pode-se caminhar em direção a um reducionismo biológico (consideração de fatores biológicos ou fenotípicos); ou ainda, pode-se incorrer no reducionismo temático (consideração da possibilidade de redução de uma *literatura afro-brasileira* de autoria branca), correndo-se o risco de redução ao negrismo, ou seja, utilização, por quem quer que seja de assuntos atinentes aos negros. Há ainda a possibilidade do reducionismo sociológico (consideração e interpretação do texto a partir de fatores externos: cor da pele, condição social) em que se abre a possibilidade de exclusão de autores afrodescendentes que não reivindicam tal condição nem a incluem em projeto literário. Contudo, a questão da autoria deve estar conjugada a ideia do *ponto de vista* adotado pelo escritor, pois se compreendermos a literatura enquanto discursividade, a cor da pele deve ser entendida como a *tradução textual* de uma história própria ou coletiva.”

³⁴⁵ SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29.

³⁴⁶ ALMEIDA, Miguel Vale de. *Flores do colonialismo: masculinidades numa perspectiva antropológica*. Cadernos Pagu n.11, p.201-229, 1998, p.212-213.

e os convocam a assumir determinados lugares sociais.³⁴⁷ Porém como interpretar a identidade construída por Artur Timóteo em seu autorretrato de 1919?

Segundo Amancio (2016, p.40), Arthur não estava imune à discriminação racial e à política de marginalização da população negra. Curioso notar que, além de “liberto”, um dos termos que surgia na documentação oficial das pessoas com epiderme mais escura era “ingênuo” (o que adjetiva negativamente todo um grupo social).

Imagem 237:
“Autorretrato” (1919), por Artur Timóteo da Costa (Brasileiro, 1882-1922)
Óleo sobre tela
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Dimensões: 86 x 79 cm

Imagem 238:
Fotografia de Artur Timóteo da Costa em seu ateliê no Rio, em 1913. In AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2016, p.18.

Se o tema, as roupas e os instrumentos de trabalho não mudam muito, sua pele está visivelmente mais branca. Que mensagem o pintor desejou transmitir de si mesmo? O “eu”, que não se constitui uma identidade integral, originária e unificada, é criado assim como a tela. A identidade não essencializada também é fruto de subjetividades e processos inconscientes. Segundo Hall (2014, p.125):

³⁴⁷ HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª edição, Petrópolis: Vozes, 2014, p.111-112.

A ética e as práticas do eu são muitas vezes, mais plenamente descritas por Foucault, nas suas últimas obras, como uma “estética da existência”, como uma estilização deliberada da vida cotidiana. Além disso, as tecnologias aí envolvidas aparecem mais sob a forma de práticas de autoprodução, de modos específicos de conduta, constituindo aquilo que aprendemos a reconhecer, em investigações posteriores, como a de Judith Butler, por exemplo, como uma espécie de *performatividade*.

Ao concordar com a existência de um “eu” performativo e com uma “prática discursiva”, a identidade é algo “em processo” onde há sempre um jogo de perda e ganho, uma articulação e uma negociação entre o que falta o que está em excesso. A identidade pode ocorrer pela identificação ou pela exclusão, não é essencial, mas sim um conceito estratégico ou posicional.³⁴⁸ A estratégia de Artur Timóteo insere-se em uma lógica do século XIX e em uma construção pela diferença com relação ao outro. Se a identidade e tradição são invenções, esta natureza ficcional “não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política”.³⁴⁹ E Artur reinventa-se dentro de uma lógica que, segundo Miskolci (2012, p.30), baseava-se num ideal de “homogeneidade racial” e numa “lógica marcada pelo medo” do negro, que, como um fantasma da nação, deveria ser expurgado. Afinal, “sem mudanças sociais profundas, o elemento nacional degeneraria. [...] O povo brasileiro é apresentado como massa de futuro incerto devido à falta de moralidade reinante”,³⁵⁰ dentro as quais, a solução está numa “hierarquização que intersectava gênero, sexualidade e classe” na qual “vemos se formar uma ordem racializadora assentada em uma moralidade rígida subsumida no ideal da branquitude almejada para toda a nação, mas no fundo visa como presente em apenas alguns eleitos, homens brancos das elites intelectuais e políticas de nosso país” (MISKOLCI, 2012, p.116). O medo em relação ao negro e aos escravos no *fin de siècle* que Miskolci nos traz carrega um desejo de embranquecimento que, décadas mais

³⁴⁸ Ibid, p.109.

³⁴⁹ Ibid, p.109.

³⁵⁰ MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. 1ª edição, São Paulo: Annablume, 2012, p.117.

tarde, valorizará a mestiçagem como um processo estimulado pelas elites³⁵¹ de embranquecimento moral, cultural e físico.³⁵²

Amâncio (2016, p.56) aponta que este fenômeno pode ser compreendido de duas formas: o primeiro refere-se à política migratória, favorecendo a população branca que iria alterar a população fenotipicamente. Com o tempo, o negro seria diluído pela miscigenação. Há também um segundo tipo de embranquecimento: a aculturação ou uma negociação de indivíduos de peles escuras que desejam ingressar em circuitos culturais mais elevados.³⁵³ Esta, para o autor, seria uma inclusão pontual e de exceção, que seria o percurso feito por Machado de Assis, Lima Barreto, Carlos Gomes e Arthur Timóteo.

Também encontramos pistas deste projeto branqueador na tela *A redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos, pintor espanhol radicado no Brasil. Uma senhora de pele escura ergue as mãos para os céus como se agradecesse um milagre ou como se benzesse o bebê que está no colo da mulher. As três figuras, a mulher negra, a mulata e o bebê branco estão fechados em uma dinâmica de troca de olhares da qual o homem branco pouco participa. Ele, quase de costas ao grupo, olha e sorri satisfeito. Seria pela cútis da criança, o mesmo motivo pelo qual a idosa em pé demonstra sua fé? Se pensarmos nesta tela segundo a política de embranquecimento do XIX, temos uma gradação de cores da esquerda para direita, uma “evolução” ou a diluição da pele negra como intencionado pelo ideal da miscigenação. Até mesmo os elementos mais naturais, “primitivos”, como a palmeira e o chão de terra também vão sendo melhorados com a branquitude, que tem o privilégio de estar em uma residência com chão de pedra.

³⁵¹ CERCHIARO, Marina Mazze. *Esculpindo para o ministério: arte e política no Estado Novo*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2016, p.83-84.

³⁵² Ibid, p.204-205.

³⁵³ AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2016, p.58.

Imagem 239:
 “A redenção de Cam” (1895), por Modesto Brocos (espanhol, 1852-1936)
 Óleo sobre tela
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Dimensões: 199 x 166 cm

Schwarcz (2011, p.299) sugere que a tela possui um “tom milagreiro”, cuja cela lembra “Cristo na manjedoura”, uma cena que revelava que “o que a ciência não resolvia, a credence dava conta”. A crítica de José Roberto Teixeira Leite, em 1988, elogia a fatura da *A redenção de Cam* contudo aponta que “trata-se, sem dúvida, de uma das pinturas mais reacionárias e preconceituosas da Escola Brasileira”.³⁵⁴

Profundamente documentado e analisado por Lotierzo (2013), este quadro tem o objetivo claro de ilustrar as teses de branqueamento correntes na época³⁵⁵ e responde ao pensamento das

³⁵⁴ LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. *Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo – USP, 2013, p.23.

³⁵⁵ Ibid, p.29.

elites intelectuais brasileiras da República.³⁵⁶ É um quadro que, segundo a autora, recupera o imaginário pautado na vinculação da pele negra e a maldição impingida por Noé sobre o filho de Cam e seus descendentes, mas também consolida a ideia de um clareamento pela miscigenação racial.³⁵⁷

Neste contexto, em que Artur Timóteo é “chamado a ocupar o seu lugar”³⁵⁸ mas opera em uma lógica que Hall chama de identidade sob rasura,³⁵⁹ ou seja, uma rejeição de paradigmas nos quais um “eu” teria sido criado, que paradoxalmente permite que aspectos cancelados continuem a ser lidos. O indivíduo é negro, mas não é apenas negro. Ele faz da constituição de sua identidade social um ato de poder³⁶⁰ na medida em que compreende este marcador como uma característica e não como uma definição final. Timóteo vale-se dessa lógica e altera a forma como representa a si mesmo para fazer parte do grupo.

O corpo de Artur Timóteo muda quando, supomos, ele parece curvar-se a uma “seleção sexual no sentido do branqueamento”.³⁶¹ Podemos refletir que “o corpo é construído, moldado e remoldado pela intersecção de uma variedade de práticas discursivas disciplinares”.³⁶² Apesar do estudo do homem não fazer parte de seu projeto intelectual, Prado Jr (2011, p.114) oferece-nos um interessante exemplo de um empregado mulato que, ao ver-se em função melhor, escuta: “Era (mulato), porém já não o é”. A lógica classificatória compreende que a etnia do indivíduo brasileiro faz-se muito mais pela sua posição social, “e a raça, pelo menos nas classes superiores, é mais função daquela posição que os caracteres somáticos”.³⁶³ Entretanto, quando Hall trabalha com o conceito de performatividade de Butler, ele nos mostra um caminho oposto:

Todas as identidades funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, aparentemente fora do campo do simbólico, do representável [...] **Complicar e desestabilizar** aquelas forclusões que nós, **prematuramente,**

³⁵⁶ Ibid, p.30.

³⁵⁷ Ibid, p.256.

³⁵⁸ HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª edição, Petrópolis: Vozes, 2014, p.115.

³⁵⁹ Ibid, p.104.

³⁶⁰ Ibid, p.110.

³⁶¹ PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.116.

³⁶² HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª edição, Petrópolis: Vozes, 2014, p.121.

³⁶³ PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.114.

chamamos de ‘identidades’. Ela formula esse argumento, de forma eficaz, em relação à **sexualização** e à **racialização** do sujeito”. (HALL, 2014, p.129).

Ao criar sua identidade, o pintor brasileiro não constrói sua representação a partir da exclusão ou da desestabilização de raça. É uma lógica contrária a que Pedro Américo usa em seu retrato em *A batalha do Avaí*, na qual ele problematiza a masculinidade hegemônica em uma representação crítica. Talvez com menos possibilidades de manobras por ser um artista menos reconhecido e, assim como seus colegas, desejo de firmar-se no campo, Artur Timóteo acata as regras sociais do jogo e embranquece seu corpo. Há um discurso estabilizador no que diz respeito à masculinidade, ou seja, sua masculinidade é estável e bem visível. Pois, afinal, ir contra padrões da masculinidade vigentes acarretava pagar um preço social que podia ser demasiado alto.

Amâncio (2016, p.59) questiona se almejar integrar-se à sociedade pelo embranquecimento, abdicando dos valores que remetam à negritude não seria uma atitude apática. Existiria uma possibilidade ascensão social baseada num confronto no qual o indivíduo assumia sua “africanidade”?³⁶⁴ cremos que cientes ou não do jogo que lhes é proposto, os atores sociais que anseiam por este trânsito necessitam buscar estratégias de inclusão. A invenção de sua autorepresentação foi a forma que Artur encontrou de se inventar para dialogar com meio artístico.

³⁶⁴ AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2016, p.59.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve a intenção investigar a representação da masculinidade nas artes, a partir da análise dos autorretratos de artistas acadêmicos brasileiros entre os séculos XIX e XX. Pretendeu-se compreender como os autorretratos masculinos materializaram projetos de construções dos artistas enquanto sujeitos e profissionais. Tais imagens não são apenas expressões, resultados, de projetos prévios, mas eles próprios possuem um potencial agenciador para tais artistas, contribuem para a construção de suas identidades profissionais, possuem, assim, um potencial ativo em suas trajetórias.

Para a reconstrução histórica do que seriam as representações de masculinidades em vigor nos meios artísticos brasileiros em finais do século XIX, partimos da visão do crítico de arte Luis Gonzaga Duque Estrada. Seus textos atuaram como fio condutor revelando os limites tênues entre o autorretrato e sua função de situar-se no campo artístico. Um crítico de arte é dotado da capacidade de direcionar o gosto artístico do público e, segundo seu entendimento, não apenas apontar novos possíveis caminhos da arte, mas também por oferecer uma interpretação do passado, o que em seu caso é notório dado que em “A Arte Brasileira” ele propunha delimitar o que seria uma escola artística nacional, recorrendo assim a obras e artistas atuantes no Brasil ao longo do XIX com buscas a construir uma narrativa. Os críticos são também atores que não podem ser descartados dentro dos processos de seleção das obras a serem incorporadas por museus e instituições, ou seja, possuem um papel ativo na construção do cânon, contribuindo para a consolidação de uma memória seletiva. Por tratar-se de crítico de pintura e homem da imprensa, Gonzaga Duque desempenhou tal função de interesse na promoção ou no demérito de artistas. Buscou-se cartografar seu pensamento e, assim, jogar luz no contexto em que os autorretratos brasileiros foram criados.

Conforme explanado no primeiro capítulo, a obra de Gonzaga Duque foi eclipsada durante sua vida por disputas estilísticas entre o Realismo e o Simbolismo, na qual formadores de opinião, de forma quase consensual, atestavam a suposta baixa qualidade literária do Simbolismo e relegavam os artistas associados ao ostracismo. Ao optar pelo simbolismo, que não era a estética predominante no debate, o autor carioca viu sua esfera de ação reduzida e estereotipada por seus antagonistas. Hoje, no entanto, além de avaliações póstumas positivas como a de

Humberto de Campos³⁶⁵, a importância de sua obra aos poucos começa a ser reconhecida, como atestam as republicações de seus livros no final dos anos 90, “Mocidade Morta” (1973), “Arte brasileira” (1995), “Horto de Mágoas” (1996), “Revoluções Brasileiras” (1998) e os estudos de Vermeersch (2016), Lins (2001 e 2011), além de coletâneas de artigos da revista Kosmos em “Graves & Frívolos” (1997) e publicações do Museu Nacional de Belas Artes, como “Gonzaga Duque, um crítico no museu” (2008).

Entretanto, em sua época, ela não teve uma recepção tão favorável. Críticas mordazes, problemas com editores e incompreensões múltiplas marcaram as impressões de seus livros de contos e romances. Ainda que Gonzaga Duque não seja parcial em suas análises, a “A arte brasileira” é de grande relevância para compreender o cenário artístico do século XIX. Configura-se como um primeiro e significativo esforço de entendimento da arte pictórica acadêmica, refletindo através de um percurso cronológico e formal qual seria a identidade nacional para além de cópias de modelos europeus.³⁶⁶ Se estas ponderações são valioso recurso para o pesquisador contemporâneo, seu impacto parece não ter sido sentido quando da sua publicação.

A trajetória de Gonzaga Duque aqui apresentada, com olhar voltado sobretudo para o modo como ele configurava os homens (fictícios ou reais) pretendeu indicar que ao defender um determinado ideal artístico, ou seja, um estilo, uma escola, Gonzaga Duque lançava mão de uma estratégia textual em que recorria a parâmetros de uma masculinidade tipificada, as quais imputava modelos de conduta a serem adotados pelos “artistas”. Ao seu ver, os artistas do presente eram, sobretudo, representações heroicizadas de homens modernos, republicanos, intelectuais e sensíveis para o mundo, para seu tempo e, claro, para as questões estéticas.

Os personagens masculinos construídos por meio de seus romances, e também presentes em suas críticas, permitem também indicar a confecção de um “autorretrato”. Ou seja, os heróis que exalta em seus textos podem ser tomados, em certa medida, como reflexos de sua própria auto-imagem revelando traços físicos ou psíquicos, atitudes ou qualidades do próprio autor, como por exemplo o personagem Camilo em “Mocidade Morta”. Ao mesmo tempo em que seus antagonistas são opositores são transportados para as páginas e adjetivados negativamente como expressões “caducas” da masculinidade, tais como Telésforo, do mesmo romance.

³⁶⁵ DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p.16.

³⁶⁶ CHIARELLI, Tadeu. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005, p.79-80.

Partindo desta reflexão, pretendemos através deste trabalho, situar os autorretratos masculinos como gênero artístico que constitui um importante mecanismo para o agenciamento profissional da própria imagem. Trata-se de configurações imagéticas e discursivas que os artistas mobilizavam como estratégias de inserção e afirmação nos meios artísticos, ou seja, no mercado, nas exposições, para seus pares, para seu público. O autorretrato não é um simples duplo de si, mas uma criação na qual se faz representar segundo uma mensagem a ser comunicada. No âmago dessa representação existem discursos sobre a masculinidade dos artistas que materializam diversos aspectos como sensibilidade, talento, sucesso, genialidade, independência etc.

Tais modelos de masculinidade em representação não foram criados totalmente do nada pelos artistas brasileiros, ao contrário, eles dialogavam com outros modelos produzidos em diversos países antes e em seu próprio tempo, ou seja, dialogavam com uma “tradição específica”. Para entender como o faziam, procurei realizar um amplo levantamento iconográfico, a partir do qual procurei compreender as representações das masculinidades ao longo do tempo – independente de seu contexto geográfico – e refletir sobre as mesmas de modo a buscar por tipologias. Para tanto, baseei-me principalmente nas seguintes fontes: Rebel (2009), Hall (2014), Cumming (2009), que indicaram caminhos para pesquisas complementares que sugeriam novas imagens. Dentre as centenas de imagens coletadas, cremos haver indícios de que, mesmo dentro de particularidades biográficas e históricas, os autorretratos mantiveram-se fiéis a uma expressão que se alterou discretamente até o período estudado: o homem vestido (sejam as roupas finas para sua época ou vestimentas alegóricas), em postura séria, de expressão contida.

Buscamos evidenciar que a representação das masculinidades englobava tanto uma narrativa mais autoral quanto uma construção consciente da auto-imagem, mirando em tipologias que pudessem favorecer profissionalmente o autor, tais como o artista em seu estúdio, o artista acompanhado de modelos ou o artista ao lado de colegas de profissão. Encontramos ícones e pistas visuais na forma de paletas de tinta, pincéis e cavaletes. Também livros, objetos de arte, instrumentos musicais, quadros e estudos pendurados, bustos e tapelarias que delineavam o cenário profissional, comunicando a erudição e estudo do artista para o campo. Estes índices de visibilidade são encontrados nas poses: 2/4 de corpo, o retrato apenas do rosto, um rosto que se vira para encarar o espectador.

Ao lado dos modelos artísticos, os pintores contavam também com fontes literárias e filosóficas para a construção de seus discursos visuais sobre masculinidades. Em certos casos,

tais como Pedro Américo, houve interessantes interpretações críticas assim como retrocessos a representações menos inovadoras. Na “Batalha do Avaí” (1872-79), não temos apenas um homem qualquer representado em crise, mas um soldado representado em crise. Isto é bastante significativo quando refletimos sobre a carga simbólica do soldado. Nele concentra-se um dos imaginários mais antigos de masculinidade e exemplo de virilidade, com pilares na Grécia e Roma antigas. Mesmo quando esta virilidade foge ao controle e torna-se selvagem, ela ainda é virilidade. Canalizada e racionalizada para abraçar virtudes a partir do século XVIII, a imagem do soldado é sinônimo desta masculinidade. Ao representar-se como um soldado assustado, Américo desconstrói simultaneamente seu próprio gênero e o imaginário coletivo. Todavia, em grande parte devido à sua afinidade formal com Victor Meirelles e Ingres, e sua proximidade com a figura do imperador que lhe apadrinhava, Américo deixa de representar a tipologia do soldado em crise e barbárie e volta a pensar a masculinidade militar de forma sóbria e digna, como em “Independência ou morte” (1888). Sua representação de si próprio, assim como a do homem, ensaia um percurso crítico, para depois regressar para uma visão clássica da virilidade e de si mesmo.

Aferiu-se que os pintores brasileiros buscavam inventar-se para respeitabilidade e diálogo com o campo, como os irmãos Timóteo da Costa. Se Américo foi reconhecido pela tipologia militar, estes abordaram a tipologia do dândi. Entendeu-se que, cerceados por questões raciais da época, ambos viram a negociação das imagens da masculinidade que criavam limitadas a uma forma mais engessada da mesma tipologia. São imagens anódinas e convencionais de dândis cuja representação a primeira vista nada inovam, chocam ou questionam. Contudo, as imagens tornaram-se valiosíssimas do ponto de vista étnico e social, pois mostraram o caminho percorrido por atores em um contexto mais restrito.

Almeida Júnior, por sua vez, transitou por tipologias diversas: do homem urbano e do dândi, ao artista e ao homem da terra... Sua visão nos trouxe masculinidades com múltiplas facetas, sendo cada uma complexa e elaborada dentro de um diálogo social e íntimo. Delas depreendemos que, tais como outros de sua época, o artista continha dentro si expressões variadas do que entendia pelo homem e que estas configuravam-se como performances de gênero passíveis de mudança ao longo da vida ou das circunstâncias. Suas obras são uma cartografia de algumas das masculinidades do entre séculos. Todavia, Almeida Júnior foi arrastado pela visão que o público tinha dele mesmo e que foi mediada pela crítica, confundindo assim autor e obra.

Compreender e controlar as formas de difusão das imagens, seja pela crítica ou pela mediação feita pelos próprios pintores, foi uma forma de fazer as masculinidades atuarem sobre os imaginários sociais. Isto pode ser entendido como forma de persuasão e divulgação de valores e crenças³⁶⁷, um processo caracterizado pelo encontro das forças criativas do artista, das exigências do contexto em que estava e da recepção pelo público e crítica.

Nossa tentativa neste trabalho foi enxergar e dar algum contorno à dinâmica entre a representação da masculinidade: seus aspectos sociais e suas estratégias de expressão. Assim como o século dezenove não foi um bloco homogêneo e possuía dentro de si múltiplas facetas, o homem brasileiro do dezenove tampouco foi uniforme. A representação do masculino pautou-se em diversos moldes possíveis, como o homem caipira, o homem urbano, o dândi, o militar, o artista... cada uma entendida como um aspecto vigente, entretanto, nem todas igualmente respeitadas. O homem urbano era respeitado, entretanto causava algum estranhamento ao caminhar para a ociosidade ou futilidade do dândi, cujo refinamento o colocava diametralmente oposto a rudeza do interiorano. Cada representação destas masculinidades carregava dentro de si aspectos que mobilizavam identificação e algum grau de incômodo. Vemos isto no soldado em crise, de Pedro Américo, no dândi de “Arrufos”, que era lido como o protótipo do homem contemporâneo ou um egotista insensível à dor da amada. Todas, entretanto, parecem desconfiar em unísono do feminino e rejeitar qualquer vestígio de feminilidade nos homens representados, independente dos marcadores sociais de classe ou raça.

Diante da multiplicidade de imagens apresentadas na pesquisa, pode-se conjecturar a existência expressões variadas das masculinidades, sendo estas em certo ponto fluídas desde que dentro dos parâmetros mais cristalizados de comportamento social do homem.

O espelho, que por muito tempo foi instrumento para a interpretação de si mesmo e introspecção, torna-se um processo de concepção. Ele deixa de ser meramente contemplativo e torna-se um foco do imaginário, o centro do olhar que os autorretratistas esperam receber, um “reflexo social do aqui e agora assim como do futuro imaginado”.³⁶⁸

Com este futuro imaginado em mente, a pesquisa indaga no momento de conclusão como os modelos para o homem atuam nos autorretratos de hoje. Os dados coletados indicam que ao

³⁶⁷ BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005, p.31.

³⁶⁸ REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Lisboa: Taschen, 2009, p.20

longo da história o nu aparece pouco, quase sempre sugerido ou censurado em resposta a um homem idealizado, encoberto por indumentárias que são signos fundamentais de sua posição social. Atualmente, a expressão da individualidade e da masculinidade do artista parece caminhar para um sentido oposto à padronização do “novo Adão” e ao decoro quase constante na tradição do autorretrato. Conforme indicam as imagens a seguir, a compreensão que o homem tem de si baseia-se essencialmente no nu e no grotesco: cenas de violência e uma retomada do ciclo narcísico de auto-representação. Explicitado nos autorretratos do brasileiro Fábio Magalhães (Tanque Novo, BA, 1982), o artista parece dialogar com o campo e com si mesmo através do *voyeurismo* e exibicionismo e um *pathos* imiscuído de conteúdos que contemplam a agressividade, mutilação e a morte.

Imagem 240:

Convite para a exposição “Além do visível, aquém do intangível” do artista brasileiro Fábio Magalhães.

Imagem 241:
O artista Fábio Magalhães em frente à sua tela
“Encontro” (2014)
Óleo sobre tela
Coleção particular
Dimensões: 190 x 315 cm

Imagem 242:
“Em tempos de incerteza o devaneio é a via de fuga”
(2015), por Fábio Magalhães (brasileiro)
Óleo sobre tela
Coleção particular
Dimensões: 170 x 220 cm

Imagem 243:
“Encontro impossível” (2014), por Fábio Magalhães
(brasileiro)
Óleo sobre tela
Coleção particular
Dimensões: 190 x 216 cm

Imagem 244:
“Sem título, série retratos íntimos” (2013), por Fábio
Magalhães (brasileiro)
Óleo sobre tela
Coleção particular
Dimensões: 190 x 150 cm

Na série de autorretratos apresentada, o nu aparece de forma sugerida e com pouca frequência – ainda que, importante notar, o nu masculino não fosse incomum em quadros e esculturas nas quais o autor não fosse o sujeito representado. Segundo sugerem os estudos de Arnaude (2013) e Natter e Leopold (2013), o nu masculino nos autorretratos começa a ganhar

força a partir de 1970 em diante. Hoje, o nu, antes a exceção, tornou-se a regra ou, pelo menos, um lugar comum.

Segundo indicam os estudos sobre de Baecque (2013) e Courtine (2013) sobre virilidade no século XIX, as imagens cinematográficas tiveram papel formador nas masculinidades. Morin (2011) é preciso em diagnosticar o alto poder de penetração das imagens pela cultura de massas, que as ressignifica em conceitos geralmente estereotipados, disseminados com maior facilidade. Morin (2014) também trabalha a relação do cinema com a construção de um *duplo*, que dialoga com a pesquisa de Sobral (2015), que investiga como o *duplo* de Bogart molda um tipo de virilidade. Conforme supõem Beiras *et al* (2007), estas masculinidades fazem-se presentes já em publicações infantis, sugestionando a percepção corporal de si e do outro. Tendo em mente o número crescente de produtos artísticos da cultura de massas – novelas, séries, filmes de heróis, de aventura, galãs de romances – que divulgam um homem viril, potente, bom e infalível, cogitamos que a mesma cultura de massas esteja bebendo na fonte do “Novo Adão”, a masculinidade ideal construída ao longo de séculos pelas pinturas. Então os autorretratos atuais poderiam ser um mecanismo compensatório de uma virilidade reduzida de arquétipo a estereótipo que satura o regime simbólico das imagens masculinas? Platão, em *Phaedo*, gesta a ideia de *enantiodromia*, adotada posteriormente pela psicanálise, na qual o excesso de um elemento cria seu oposto, até que surja um equilíbrio.³⁶⁹ Em um raciocínio preliminar sobre esta questão, consideramos a possibilidade de que a ampla difusão de uma hipermasculinidade pela cultura de massas tenha dado a oportunidade para que seu par contrário surgisse nas Belas Artes: os autorretratos como um espelho invertido do homem. Também é relevante considerar uma possível banalização do autorretrato com as tecnologias disponíveis, geradoras dos *selfies*, e de um reflexo que este novo hábito tem na percepção da representação das próprias masculinidades.

É possível que tais autoavaliações baseiem-se no valor de choque (o que em si mesmo constituiria uma estratégia profissional típica das vanguardas) ou no *self*-espelho, isto é, na interpretação errônea de avaliações alheiras que geram autoavaliações baseadas em reflexos distorcidos.³⁷⁰ Se o autorretrato é uma máscara, conforme sugeriu, dentre outros, Belting, a

³⁶⁹ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1980, p.66.

³⁷⁰ SANDSTROM, Kent L. *Símbolos, selvas e realidade social: uma abordagem interacionista simbólica à psicologia e à sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2016, p.185.

masculinidade também o é.³⁷¹ Um segundo exemplo é o autorretrato de Giovanni Gasparro (imagem 270), o qual nos mostra o espelho rachado, o que constitui uma interessante analogia para o que este novo grupo de imagens sugere: uma crise da masculinidade, que sugerimos como uma sugestão para novos horizontes de pesquisa.

As imagens contemporâneas estampam uma profunda diferença em relação àquelas que foram analisadas nesta tese. Entre os finais do XIX, quando salta aos olhos uma concepção cordata do homem, e as do presente em que a masculinidade aparece como uma força da natureza (sexual e de emoções desenfreadas, o *pathos* proposto pelos *Sturm und Drang*) localizamos uma invenção. A invenção de si mesmo a partir de elementos culturais e contextos sociais existentes, sejam estes os mais retraídos do XIX ou mais líquidos da contemporaneidade.

Imagem 245:
“Depois da sessão” (“*After the sitting*”), por John Koch
(norte-americano, 1909-1978)
Óleo sobre tela

Imagem 246:
“O escultor” (“*The sculptor*”, 1964), por John
Koch (norte-americano, 1909-1978)
Óleo sobre tela

³⁷¹ PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era*. 5a edição, Nova Iorque: Feminist Press, 2017, p.10.

Imagem 247:
Fotografia de Zachari Logan (canadense, 1980) em frente aos quadros “In & Out 1” (2007, óleo sobre tela) e “Crowd 1” (grafite sobre papel)

Imagem 248:
“Autorretrato com cadeira azul” (1988), por Wim Heldens (holandês, 1954)
Óleo sobre tela
Dimensões: 110 x 110 cm

Imagem 249:
“Autorretrato com Bob Paris” (1990), por Wim Heldens (holandês, 1954)
Óleo sobre tela
Coleção particular em Nova Iorque
Dimensões: 75 x 80 cm

Imagem 250:
 “Eu serei seu espelho”, por Giulio Durini (Italiano, 1966)
 Óleo sobre tela

Imagem 251:
 “Autorretrato com flores”, por Omar Rodriguez-Graham (Mexicano, 1978)
 Óleo sobre tela

Imagem 252:
 “Eu te amo” (2016), por Taner Ceylan (turco, 1967)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 140 x 200 cm

Imagem 253:
 “Taner Taner” (2003), por Taner Ceylan (turco, 1967)
 Óleo sobre tela
 Schwules Museum, Berlim
 Dimensões: 33 x 54 cm

Imagem 254:
 “Agora precisamos dizer adeus” (2015), por Taner Ceylan (turco, 1967)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 212 x 91 cm

Imagens 255 e 256:
 “O retrato de Taner Ceylan 1” e “O retrato de Taner Ceylan 2” (2002, ambos), por Taner Ceylan (turco, 1967)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 Dimensões: 34 x 54 cm (ambos)

Imagem 257:
 “Autorretrato” (2009), por Zack Zdral (norte-americano, 1977)
 Óleo sobre tela

Imagem 258:
 O pintor espanhol Alberto Mielgo pinta seu autorretrato.

Imagem 259:
 “Le rapt des Sabines” (2016), por Daniel Barkley
 (canadense, 1962)
 Acrílico sobre tela
 Dimensões: 183 x 274 cm

Imagem 260:
 O pintor Daniel Barkley em frente ao seu quadro

Imagem 261:
 “La pintura en mi cabeza” (2009), por Eloy Morales
 (espanhol, 1973)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 62,4 x 62,4 cm

Imagem 262:
 O pintor Eloy Morales em frente ao seu autorretrato “Paint
 in myhead 5” (2012)
 Óleo sobre tela
 Dimensões: 160 x 160 cm

Imagem 263:
“Autorretrato” por Jacques Sultana (francês, 1938)
Óleo sobre tela

Imagem 264:
“Exposto” por Aldo Balding (inglês, 1960)
Óleo sobre tela

Imagem 265:
“Autorretrato” (2004-05), por Nikos Gyftakis (grego, 1981)
Óleo sobre tela

Imagem 266:
“Autorretrato” (2004-05), por Nikos Gyftakis (grego, 1981)
Óleo sobre tela

Imagem 267:
 “Doce” (2013), por Carlos BarahonaPossollo
 (português, 1967)
 Óleo sobre tela

Imagem 268:
 “Autorretrato” por Carlos BarahonaPossollo
 (português, 1967)

Imagem 269:
 “Autorretrato” (1958), por James Browning Wyeth
 (norte-americano, 1946)
 Óleo sobre tela
 Local
 Dimensões:

Imagem 270:
 Giovanni Gasparro (italiano, 2004)
 Óleo sobre tela
 Coleção particular em Bruxelas
 Dimensões: 25 x 20 cm

REFERÊNCIAS:

BASES DE DADOS ELETRÔNICAS

Câmara dos Deputados. *Encerrado debate sobre questão de gênero nas escolas*. 2015. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/499668-ENCERRADO-DEBATE-SOBRE-QUESTAO-DE-GENERO-NAS-ESCOLAS.html>> Acesso em: 06/set/2016.

VERMEERSCH, Paula. *A História da Crítica de Arte no Brasil*. Palestra ministrada no IEB - Instituto de Estudos Brasileiros, 2010; publicado em 10/out/2012. Disponível online em: <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=7222>> Acesso em: 15/jun/2016.

Butler, *Philosophin der Gender*, documentário de 2006, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PlCmB---sT4>> Acesso em: 03/fev/2018.

ARTIGOS EM CATÁLOGOS

ARNAUDE, Claude. *Masculin/masculin*. 1ª edição, França: Flammarion, 2013.

NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. 1ª edição, Viena: Hirmer Publisher, 2013.

CARDOSO, Rafael et al. *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

Revista Fon Fon, disponível no arquivo da Biblioteca Nacional, em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>

FONTES BIBLIOGRÁFICAS: ARTIGOS CIENTÍFICOS E LITERATURA

ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. *Dimensões da masculinidade no Brasil*. Niterói: Gênero, v.1, n.1, p.29-40, 2000.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Flores do colonialismo: masculinidades numa perspectiva antropológica*. Cadernos Pagu n.11, p.201-229, 1998.

ALVES, Monteiro Adilson, OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. (orgs). *O desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2016.

Antonio Parreiras: *pinturas e desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012-2013.

AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas: Papirus, 1998.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memoria y esperanzas colectivas*. 1ª edição, Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

BAECQUE, Antoine de. *Projeções: a virilidade na tela*. In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BANDEIRA, Alice Guimarães. *Descanso Do modelo e outros primorzinhos: crítica de arte e pintura de gênero brasileiras no final do século 19*. Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/URFJ, n.27, dezembro de 2013.

BARBOSA, André Antônio. *O dandismo de dois filmes contemporâneos*. Compós, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, sem data. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/autor-compos-2015-349a3f88-c122-43b1-bdc8-d46375826a33_2771.pdf> Acesso em: 22/dez/2015.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Modernos e modernistas de uma mocidade morta no esquecimento*. Via Atlântica, n. 12, p. 179-194, 2007.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (org). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, Edições SESC, São Paulo, 2014.

BAXANDALL, Michael et al. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press, 1988.

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEIRAS, A.; LODETTI, A.; CABRAL, A.G.; TONELI, M.J.F.; RAIMUNDO, P. *Gênero e super-heróis: o traçado do corpo masculino pela norma*. Psicologia & Sociedade; 19 (3), 2007.

BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

_____. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

BENET, Rafael. *Simbolismo*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1953.

BERTRAUD, Jean-Paul. *A virilidade militar*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b.

BOOTH, Allyson. *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*": Nerval's "El Desdichado". In: *Reading The Waste Land from the Bottom Up*. Palgrave Macmillan, New York, p.243-245, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 1ª edição, Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.

_____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. 12ª edição, São Paulo: Editora Ática.

BURNS, Mary F. *Portraits of an artist*. San Mateo: Sand Hill Review Press, 2013.

BUTLER, Judith. *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. Theatre journal, v.40, n.4, p.519-531, 1988.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 9ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Sex and gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*. Yale French Studies, n.72, p.35-49, 1986.

CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. 1ª edição, São Paulo: Alameda, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *O discurso e a cidade*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Rafael et al. *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 11ª edição, Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Gênero e cultura material: uma introdução bibliográfica* Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 8/9. p. 293-324 (2000-2001). Editado em 2003.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935) - *história da produção e da recepção do quadro*. Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural-Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Clicdata Multimídia, p. 300-307, 2006.

_____. *Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura*. In: GOMES PEREIRA, Sonia (Ed.). *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 69–91, 2002.

CENTRE POMPIDOU. *Lucian Freud au Centre Pompidou*. Paris: Beaux Arts Magazine. TTM Éditions, 2010.

CERCHIARO, Marina Mazze. *Esculpindo para o ministério: arte e política no Estado Novo*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2016.

CHABAUD-RYCHTER, Danielle et al. *O gênero nas Ciências Sociais: releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour*. 1ª edição, São Paulo: Editora Unesp; Distrito Federal: Editora Universidade de Brasília, 2014.

CHARTERIS, Evan. *John Sargent*. Nova Iorque: Kessinger Publishing, 1927.

CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história*. Rio de Janeiro: Topoi, mar. 2002, p.139-182.

CHIARELLI, Tadeu. *De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil*. Novos Estudos - CEBRAP, n. 88, p.113-132, 2010.

_____. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*. Arbor, [S.l.], v. 185, n. 740, p. 1147-1168, dez, 2009. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386/387>>. Acesso: 15/mar/2018.

_____. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2005.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* 1ª edição, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *O corpo da liberdade*. Cosac & Naify Edições Ltda, 2010.

_____. *O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Americo*. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 24, ago. 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10615/7896>>. Acesso: 09/fev/ 2018.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015.

CONTRERA, Malena Segura. *Imagens endógenas e imaginação simbólica*. COMPÓS, 2015.

CORBIN, Alain. *A virilidade reconsiderada sob o prisma do naturalismo*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b, p.15.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a.

_____. *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b.

_____. *História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. *Robustez na cultura: mito viril e potência muscular*. In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

CRIVILIN, Tania Maria. *A produção de retratos na pintura de Almeida Junior*. Revista do Colóquio, v.1, n.2, p.226-241, jun, 2012. Disponível em: <<http://www.publicacoes.ufes.br/colartes/article/view/7758/549>> Acesso em: 07/jan/2018.

_____. *Almeida Júnior: a afirmação de uma subjetividade moderna*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

CUMMING, Laura. *A face to the world: on self-portraits*. Londres: Harper Press, 2009.

DAVIS, Deborah. *Strapless: John Singer Sargent and the fall of Madame X*. Nova Iorque: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004.

DE LAURETIS, Teresa. *La tecnología del género*. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, p.6-34, 1994.

DIAS, Elaine. *Félix-Émile Taunay e a direção da Academia Imperial de Belas Artes: a consolidação do sistema de ensino*, in: *Paisagem e Academia, Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas: Ed. Da UNICAMP, 2009.

DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A Escrava de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2016.

DORMENT, Richard. *Bohemians, Grand Palais, Paris, review*. Art Reviews, The Telegraph, 18 de dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/9752561/Bohemians-Grand-Palais-Paris-review.html>> Acesso em: 15/ago/2016.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Impressões de um amador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Memória e documento: o diário de Gonzaga Duque*. *Revista Crítica Cultural*, v.7, n° 1, p.83-95, 2012.

ESTEN, John. *John Singer Sargent: the male nudes*. Nova Iorque: Universe Publishing, 1999.

FAIRBROTHER, Trevor J. *John Singer Sargent: the sensualist*. Seattle Art Museum, 2000.

_____. *Sargent portrait drawings: 42 works*. Nova Iorque: Dover Publications, 1983.

FLIEDL, Gottfried. *Gustav Klimt, 1862-1918: o mundo de aparência feminina*. Lisboa: Taschen, 1994.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 1ª edição, 2014a

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 1ª edição, 2014b.

_____. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 12ª edição, 2013.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 42ª edição, 2014c.

FRANSCINA, Francis. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.

FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. *Almeida júnior, uma alma brasileira?* Dissertação de mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GARB, Tamar *et al.* *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GARCIA, José Carlos. *Problemáticas da identidade sexual*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 4ª ed., 2013.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Lisboa: Taschen, 1999.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 20ª edição, 2014.

_____. *La ritualisation de la féminité*. In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 14, Présentation et représentation du corps. pp. 34-50, abril, 1977.

GÓIS, João Bosco Hora. *Desencontros: as relações entre os estudos sobre a homossexualidade e os estudos de gênero no Brasil*. Niterói: Revista Gênero, v.4, n.1, 2º sem. de 2003, p.7-16.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a BladeRunner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Como trabalhar com “raça” em sociologia*. Universidade de São Paulo, Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003.

HALL, James. *The self-portrait: a cultural history*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

HALL, Stuart. *Critical dialogues in cultural studies*. Nova Iorque: Routledge, 1996.

_____. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª edição, Petrópolis: Vozes, 2014.

HARRIS III, Frank. *Deconstructing masculinity: A qualitative study of college men's masculine conceptualizations and gender performance*. NASPA journal, v. 45, n. 4, p.453-474, 2008.

HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: UNESP, 2003.

HIRSHLER, Erica E. *Sargent's daughters: the biography of a painting*. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2009.

HIRSHLER, Erica E; ORMOND, Richard. *Great expectations: John Singer Sargent painting children*. Nova Iorque: Bulfinch Press/BrooklingMuseum, 2004.

JABLONKA, Ivan. *A infância ou a "viagem rumo à virilidade"*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 2. O triunfo da virilidade. O século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b.

JACKSON, Shannon. *Social works: Performing art, supporting publics*. Routledge, 2011.

JANSON, H. W. *História geral da arte: o mundo antigo e a Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *História geral da arte: Renascimento e Barroco*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *História geral da arte: o mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1980.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da homossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KIMMEL, Michael S. *Homofobia, temor, vergüenza y silencio em la identidad masculina*. In: VALDÉS, T. & OLAVARRIA, J. (orgs). *Masculinidades: poder y crisis*. Chile, Isis Internacional, Flasco, 1997. Ediciones de las mujeres, n. 24, 1994.

KOMINS, Benton Jay. *Sightseeing in Paris with Baudelaire and Breton*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, v.2, n.1, p.6, 2000.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

LE GALL, Jean-Marie. *A virilidade dos clérigos*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a.

LEOPOLD, Diethard. *The man who sawed off the branch. Richard Gerstl and the phatasm of the artist's own self*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Tempo Brasileiro, 1991.

LOJKINE, Stéphane. *Cours d'initiation à la French theory*. Utpictura 18, Critique et théorie, Université de Provence, fevereiro, 2011. Disponível em: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/LMDD20_TempsRetrouve.php> Acesso em: 15/fev/2018.

LORENZ, Otto. *Art Nouveau*. Nova Iorque/Londres: Berghaus Verlag, 1987.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. *Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo – USP, 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Arte na arte*. In: NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007a.

_____. *Tempo humano*. In: NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007b.

LÜBER, Klaus. *Spaziergang mit Schildkröte – der Flaneur*. Goethe Institut, 2014. Disponível em: <<https://www.klauslueber.de/wp/?p=1260>> e disponível em: <<https://www.goethe.de/en/kul/mol/20385380.html>> Acesso em: 02/fev/2018.

LUCCHESI, Flávia. *Prazeres inomináveis e desterritorializados: contrassexualidade*. Ecopolítica, n.12, maio/agosto, p.108-120, 2015.

MACHADO, Liliane. *A insubmissão narrativa de Horto de Mágoas, de Gonzaga Duque*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro

MAILLARD, Robert (org). *Dicionário da pintura moderna*. São Paulo: Hemus, 1981.

MARINHO, Maria de Fátima. *Eça e o Dandismo*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. *Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe*. Terra roxa e outras terras, Revista de Estudos Literários, 2008.

MATTOS, Cláudia Valladão de, et al. *Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 1999.

_____. *Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo*. Revista de História de Arte e Arqueologia, n.9, p.69-79, 2008.

MESSNER, Michael. *The limits of “the male sex role”: an analysis of the men’s liberation and men’s rights movements discourse*. Gender and Society, v.12, n.3, p.255-276, junho de 1998.

MIGLIACCIO, Luciano. *A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque*. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora Martins Fontes, Edições SESC, 2014.

_____. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar*. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n°2, abril de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm> Acesso em: 07/ago/2016.

MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. Sociologias, v.11, n.21, 2009.

_____. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. 1ª edição, São Paulo: Annablume, 2012.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo I - neurose*. 10ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MUSZKAT, Susana. *Violência e masculinidade*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012.

NATTER, Tobias G. *Foreword: the long shadow of the fig leaf*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012, p.4-13.

NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n.73, p.135-148, nov. 2005.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2015.

NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* In *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, p.147-158

NOLASCO, Sócrates. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Cultura brasileira, patriarcado e gênero*. Crianças e adolescentes: construindo uma cultura da tolerância, v. 5, p. 95, 2001.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. *A pintura e o desejo*. In: LEITE, Cassio de Arantes (org.) *O desejo na academia 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991.

ORMOND, Richard; KILMURRAY, Elaine. *John Singer Sargent: figures and landscapes, 1900-1907*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2012.

_____. *John Singer Sargent: figures and landscapes, 1883-1899*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2010.

_____. *John Singer Sargent: figures and landscapes, 1874-1882*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2006.

_____. *John Singer Sargent: the early portraits*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1998.

_____. *John Singer Sargent: the later portraits*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2003.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Textos escolhidos: Acadêmicos e modernos*. Edusp, 1995.

PENA, Pablo. *Dandismo y juventud*. Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas, nº 98, abril-junho de 2002, p.107-121, 2002.

PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. *O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira*. Revista Linhas. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337-356, set./dez. 2015.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2007.

PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os nus*, In: LEITE, Cassio de Arantes (org.) *O desejo na academia 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PHAIDON PRESS. *30,000 Years of Art: The Story of Human Creativity Across Time and Space Hardcover*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2007.

PILCHER, Jane; WHELEHAN, Imelda. *50 key concepts in gender studies*. Londres: SAGE Publications, 2004.

PIRAJÁ, Tess Chamusca. *A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 44, n. 48, p. 142-157, dec. 2017.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, L. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero. Textos Didáticos*, n. 48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002, p. 7-42.

PITTA, Fernanda Mendonça. *O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior*. Concinnitas, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017.

_____. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP-SP, 2013.

POLLOCK, Griselda. *Women, art and ideology: Questions for feminist art historians*. Woman's Art Journal, v. 4, n. 1, p. 39-47, 1983.

PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.116.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era*. 5a edição, Nova Iorque: Feminist Press, 2017.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Estudos Feministas, v.10, n.1, p.155-167, 2002.

QUÍRICO, Tamara. *Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em:<http://www.dezenovevinte.net/criticas/pedro_americo.htm>. Acesso em: 07/fev/2016.

READ, Herbert. *The Thames and Hudson dictionary of arts and artists: revised, expanded and updated edition*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Lisboa: Taschen, 2009.

RECHDAN, Luis Henrique. *O despertar da modernidade nas Passagens de Walter Benjamin*. Projeto História, São Paulo, n.34, p.363-369, jun.,2007.

REIS JR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida: 1858-1935*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1984.

RODRIGUES, Carla. *Butler e a desconstrução do gênero*. Revista Estudos Feministas, v. 13, n. 1, p. 179-183, 2005.

ROSEN, Ulrich von; ROSEN, Valeska von. *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Alemanha: Recklam Philipp, 2005.

RÖSKE, Thomas. *For and against Winckelmann*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012, p.56-65.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1ª edição, Companhia Editora Nacional, 1941.

SANTIS, Isabella Maria de. *O discurso não-verbal do corpo no contexto psicoterápico*. Dissertação de mestrado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ, 1976.

SARTRE, Maurice. *Virilidades gregas*. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). *História da virilidade: 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013a.

SCHMALE, Wolfgang. *Nakedness and masculine identity. Negotiations in the public space*. In NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. *Nude men: from 1800 to the present day*. Viena: Leopold Museum. Hirmer, 2012, p.26-35.

SCHPUN, Mônica Raisal. *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial-Edunisc, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *Previsões sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco*. In História, Ciências, Saúde. Manquinhos, RJ, v.18, n.1, jan-mar, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz; STUMPF, Lúcia Klück; JUNIOR, Carlos Lima. *A batalha do Avaí. A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SERVA, Leão Pinto. *A “fórmula da emoção” na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg*. Tese de doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, 2017.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação, nº 20, maio-agosto, 2002.

SILVA, Domício Pacheco. *A morte no fim do mundo: Almeida Júnior, o pintor*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SILVA, Elizeu do Nascimento. *A crítica de Gonzaga-Duque e a reprodução do real nas artes plásticas*. Disponível em:

<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31119879/A_critica_de_Gonzaga-Duque_e_a_Reproducao_do_Real.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1480861894&Signature=xtQ5dnQuX0hwt1NjgKGox%2Br%2FaHc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DA_critica_de_Gonzaga-Duque_e_a_reproduca.pdf>
Acesso em: 09/04/2016.

SILVA, Ellis Regina Araújo da. *O corpo nu e as representações sociais do masculino*. São Paulo: Annablume, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 344, 2005.

_____. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. 1ª edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, Lúcia K. *O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República*. Teresa, n. 14, p. 111-129, 2015.

SOBRAL, Luís Felipe. *Bogart duplo de Borgat: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

SOLOMON, Solomon J. *The practice of oil painting & drawing*. Nova Iorque: Dover, 2012.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPEED, Harold. *Oil painting techniques and materials*. Nova Iorque: Dover, 1987.

_____. *The practice and science of drawing*. EUA: Black Oyster, 2010.

SPIZZIRRI, Giancarlo; PEREIRA, Carla Maria de Abreu; ABDO, Carmita Helena Najjar. *O termo gênero e suas contextualizações*. Programa de Estudos em Sexualidade (ProSex) do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. 8 de março, p.42-44, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. 2ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEEGMULLER, Francis. *The letters of Gustave Flaubert: 1830-1857*. Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 1980.

STOLLER, Robert J. *Sex and gender: The development of masculinity and femininity*. Londres: Karnac Books, 1994.

STRIEDER, Peter. *Albrecht Dürer: paintings, prints, drawings*. Nova Iorque: Abaris Books, 1982.

STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo – USP-SP, 2014.

THUILLIER, J. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"? Paris: PUF - Presses Universitaires de France, 1984.*

TORAL, André. *No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários"*. ARS (São Paulo), São Paulo, v.5, n.10, p.38-49, 2007.

VANCE, Carole S. *A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico*. Physis: revista de saúde coletiva, v.5, n.1, p.7-32, 1995.

VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

_____. *Cenas de atelier: o artista, a modelo e o sofá*. IX EHA - Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2013.

Volume 12, Jun. 2008.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

WOLF, Norbet. *The art of the Salon: the triumph of 19th-century painting*. 1ª edição, Munique: Prestel, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4ª edição, Martins Fontes: São Paulo, 2000.

ZACCARA, Madalena de F. P. *A temática, na pintura do século XIX no Brasil, como veículo de afirmação e sobrevivência: Pedro Américo de Figueiredo e Mello*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa_zaccara.htm> Acesso: 13/abr/2018.

ZANOTTI, Paolo. *Gay: La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. México: Fondo de Cultura Económica; Turner, 2010.