

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

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

Editoras

CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

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

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

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

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

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





Sociabilidade, boêmia e carnaval em ateliês de artistas brasileiros em fins do século XIX e início do XX

Arthur Valle ¹

Na historiografia das artes visuais, é bem conhecido o papel que o ateliê desempenhou na construção do mito do artista romântico, um dos mais conhecidos e duradouros da cultura ocidental moderna. Na passagem do século XVIII para o XIX, é possível perceber um novo foco sendo dado ao ateliê como um espaço de solidão e retiro onde o artista podia dedicar-se inteiramente à sua arte, um espaço que se encontrava além do mundo ordinário e não raramente era investido de um caráter quase sagrado. O fenômeno tem, certamente, origens mais antigas. Já no século XVII, por exemplo, o ateliê tornou-se o tema de pinturas que o revelavam aos olhos do público como um espaço privado de criação, projetando, desse modo, um tipo particular de persona artística, para quem a produção da arte era um processo solitário e interior.²

Sem sombra de dúvida, porém, essa ênfase na interiorização do processo de criação artística tornar-se-ia realmente corriqueira por volta de 1800. Uma conhecida pintura que Georg Friedrich Kersting fez de seu amigo Caspar David Friedrich em seu ateliê mostra esse último contemplando uma tela cuja frente não podemos ver, pousada sobre um cavalete [Figura 1]. A imagem parece se relacionar intimamente com a prática e a filosofia artísticas de Friedrich, segundo o qual um artista:

¹ Professor de História da Artes do Departamento de Artes, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

² CHAPMAN, H. Perry. The imagined studios of Rembrandt and Vermeer. In: COLE, Michael; PARDO, Mary. (ed.). **Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism**. Chaper Hill NC, London: University of North Carolina Press, 2005, p. 108 sg. Chapman fundamenta essa afirmação na análise de uma pintura de Rembrandt van Rijn intitulada *The Artist in his Studio* (*O Artista em seu ateliê*, c. 1629), hoje no Museum of Fine Arts de Boston.



Figura 1 - Georg F. Kersting (1785-1847), *Caspar D. Friedrich em seu ateliê*, 1812. Óleo sobre tela, 54 × 41 cm. Berlin, Nationalgalerie. Foto: Arthur Valle.

“não deve pintar apenas o que vê diante de si, mas também o que vê dentro dele mesmo”. O próprio despojamento do espaço é significativo, uma vez que, de acordo com outro conhecido de Friedrich, este mantinha o seu ateliê livre de qualquer desordem, pois sentia que “todos os objetos estranhos perturbavam o seu mundo pictórico interior”. O espaço fechado do ateliê torna-se, assim, uma metáfora para a interioridade do artista.³

Obviamente, tanto quanto um reflexo de fatos reais, a imagem do artista isolado em seu ateliê deve ser entendida como uma fabricação, como uma componente do referido mito do artista romântico. Aqui, não vou me deter na crítica desse mito, ainda hoje muito em voga, nem na ambivalência algo hipócrita de pinturas como a de Kersting, que aparentemente proclamam a serena autossuficiência do artista, mas que ao mesmo tempo agem como publicidade para ele.⁴ Faço questão, porém, de lembrar que, durante todo o século XIX, o ateliê do artista, além de simulacro de cela monástica, também funcionou e foi representado como um local de sociabilidade.⁵ Dão prova disso diversas pinturas que tematizam o ateliê executadas especialmente a

partir de meados do Oitocentos, como *Un atelier aux Batignolles* (*Um ateliê em Batignolles*, 1870) de Henri Fantin-Latour, ou *L'Atelier du peintre* (*O ateliê do pintor*, c. 1853) de Jean Gigoux [Figura 2], que, em um registro diametralmente oposto ao do quadro de Kersting, se apresentam “sobretudo [como] um pretexto para mostrar um grupo de amigos.”⁶

A minha intenção no presente artigo é justamente discutir algumas imagens do ateliê do artista nas quais o que se enfatiza desse espaço de criação é o seu lado público, o seu caráter social e, em alguns casos extremos, a sua total permeabilidade ao mundo externo. Para tanto, tomarei como objeto principal de minhas considerações um conjunto de fotografias presentes em um álbum intitulado “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914,”⁷ que foi organizado pelo pintor brasileiro Helios Aristides Seelinger e que reúne imagens relativas

3 Cfr. BARKER, Emma. *Inventing the Romantic artist*. In: _____. (ed.). **Art and Visual Culture 1600-1850: Academy to Avant-Garde**. Tate Publishing, Open University, 2012, p. 307. Essa e todas as outras traduções são de minha autoria.

4 Como lembra Emma Barker, “Significativamente, uma versão anterior deste tema atraiu muita atenção quando foi exibida na Academia de Dresden em 1811. Apesar de Friedrich cultivar a imagem de um artista afastado da sociedade e totalmente dedicado ao seu trabalho, ele ficou, sem dúvida, satisfeito com a aclamação crítica e a segurança financeira que havia conseguido até esta data”. (Idem) A versão de 1811 do ateliê de Friedrich pintada por Kersting é provavelmente aquela que hoje se encontra na Hamburger Kunsthalle.

5 A esse respeito, cfr.: MARTIN-FUGIER, Anne. **La vie d'artiste au XIXe Siècle**. Paris: Édition Louis Audibert, 2007, em especial a parte intitulada *Sociabilité dans les ateliers*, p. 107-115.

6 Idem, p. 103.

7 Atualmente, o álbum pertence à coleção particular da neta de Seelinger, Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, a quem agradeço por me ter permitido o acesso ao álbum, bem como pela autorização para reproduzir as fotografias que acompanham o presente texto.

aos anos iniciais de sua formação e atuação profissional, compreendidos entre a década final do século XIX e a eclosão da I Guerra Mundial.

“München Rio de Janeiro Paris” é um álbum composto de 27 folhas de cartão rígido, a quase totalidade das quais está coberta, na frente e no verso, por imagens coladas. No verso da primeira capa, uma inscrição informa que estamos diante de um “álbum de fotografias, desenhos, ilustrações” - o que anuncia, de modo razoável, o caráter bastante heterogêneo do material visual ali reunido. Sobretudo as primeiras páginas do álbum constituem bons exemplos dessa heterogeneidade, bem como do modo de justaposição das imagens nas páginas que, por vezes, recorda uma colagem modernista. Algumas das fotografias são acompanhadas por inscrições, feitas aparentemente pelo próprio Seelinger, que auxiliam na sua identificação e datação. Todavia, os fragmentos de imagens impressas oriundas de revistas ilustradas que podem ser encontrados do começo ao fim do álbum e que são datadas provavelmente dos anos 1940 ou 1950, deixam claro que não estamos diante de um diário visual, mas, sim, de uma construção tardia, feita bem depois das datas assinaladas na capa.

Em meio à diversificada imagética de “München Rio de Janeiro Paris,” interessa-me aqui o conjunto de fotos de ateliês mantidos por Seelinger e por outros artistas brasileiros em cidades da Europa e do Brasil, como Munique, Paris e Rio de Janeiro. Não me deterei, todavia, nas tradicionais fotos de artistas simulando o seu processo de trabalho, pintando ou esculpindo suas obras - que, não obstante, são abundantes no álbum de Seelinger. Como adiantado no título, minha seleção de imagens foi guiada por três conceitos principais - sociabilidade, boêmia e carnaval -, que procurarei relacionar com algumas fotos nas quais se encontram encenados diversos ritos sociais como conversações, noivados e preparações para bailes carnavalescos.

Gostaria de começar apresentando duas fotografias já discutidas em outro trabalho.⁸ A primeira delas exhibe o interior de um ateliê que Seelinger manteve no Boulevard du Montparnasse 132, em Paris, por volta de 1913. Nessa foto podemos ver, em primeiro plano, o próprio pintor em pé, de costas e, à sua direita, confortavelmente sentado em uma



Figura 2 - Jean Gigoux (1806-1894), *O ateliê do pintor*, 1850-1875. Óleo sobre tela, 110 x 159,5 cm. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

8 VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. *AURA. Revista de História y Teoría del Arte*, v. 3, p. 38-49, 2015; Disponível em: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/252> Acessado em 1 set. 2015.



Figura 3 - Helios Seelinger, Luiz Edmundo e uma mulher não-identificada no ateliê do pintor no Boulevard du Montparnasse 132, Paris, c. 1913. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, nº 22 vº. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

abreviando as horas em meio a inteligentes discussões, das quais todas as banalidades estão proscritas.”¹⁰

A imagem do ateliê como espaço dedicado à sociabilidade é ainda mais evidente em uma fotografia do ateliê parisiense do pintor Augusto Bracet, datada provavelmente de 1913 [Figura 4]. Uma inscrição ao lado dessa foto nos informa que estamos diante do “NOIVADO DO BRACET” e, de fato, o que vemos é um espaço de celebração, que teve um de seus cantos cuidadosamente arranjado para abrigar a mesa com a ceia, cercada de convidados. Uma cortina instalada de modo algo teatral dá a esse canto o aspecto de um palco improvisado, dramaticamente iluminado pelos candelabros com velas sobre a mesa. Se uma inscrição acima dessa foto e outras imagens do álbum de Seelinger não confirmassem que o aposento que nos é apresentado é de fato o ateliê de Bracet, poderíamos pensar, talvez, que o que vemos é interior de um restaurante frequentado por artistas, que - como usualmente ocorria e ainda ocorre - foi decorado com as obras de seus fregueses. Entre os diversos pormenores da imagem, é de se destacar a nota burlesca acrescentada por Seelinger, que se apresenta no lado direito inferior da foto portando um grande guardanapo enrolado

poltrona e fumando cachimbo, o seu amigo escritor Luiz Edmundo; mais ao fundo, diante de uma parede coberta por obras emolduradas, esboços, moldagens e espelhos, vemos uma mulher, possivelmente uma modelo [Figura 3]. O pintor nos é mostrado aqui completamente desvinculado do ato de criação artística. De modo quase demonstrativo, suas mãos estão em seus bolsos, indicando que, no momento, ele não tem nenhuma necessidade delas. Nessa foto, recebem pouca ênfase os indícios mais ou menos explícitos do ofício do artista, como os pinceis em um pote ao centro da imagem ou a máscara em gesso da dita *Inconnue de la Seine*, frequente nos ateliês parisienses da passagem do século XIX para o XX.⁹ A ênfase recai, antes, sobre a conversação aparentemente descontraída entre os dois homens e a mulher. Se quiséssemos descrever essa e algumas outras fotografias semelhantes presentes no álbum de Seelinger, poderíamos tomar emprestadas as palavras que o cronista e colecionador de arte francês Paul Eudel usou, em meados dos anos 1880, para caracterizar a atividade social no luxuoso ateliê do pintor Carolus-Durand: “Aqui conversa-se e goza-se a vida da maneira mais agradável possível,

9 Cfr.: TILLIER, Bertrand. *La belle noyée. Enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine*. Paris: Les Éditions Arkhê, 2011.

10 EUDEL, Paul. *Les ateliers de peintres. Carolus Duran*. *L’Illustration*, Paris, 3 jul. 1886, p. 3. citado em ESNER, Rachel. In the Artist’s Studio with *L’Illustration*. *RIHA Journal* 0069 (18 mar. 2013), Disponível em: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration> Acessado em 1 set. 2015.

na cabeça, enquanto outro convidado, de olhar sonhador, inclina-se docemente sobre o seu ombro.

A imagem de Seelinger vinculada nessa última imagem se conforma perfeitamente com aquela de artista boêmio, que ele deliberadamente fez questão de difundir a seu respeito e que se encontra explicitamente afirmada nos textos de seus amigos e contemporâneos, como o aqui já referido Luiz Edmundo,¹¹ bem como em entrevistas e escritos autobiográficos do próprio Seelinger.¹² Como é bem sabido, um dos resultados da almejada



independência do artista propugnada pelas ideologias do Romantismo foi justamente o surgimento do boêmio, talvez o mais característico tipo de artista ocidental do século XIX. A boêmia emergiu como um meio social distinto, formado por tipos marginalizados e empobrecidos, na Paris dos anos 1830 e 1840 e, embora permanecesse desde então estreitamente associada à essa cidade, foi rapidamente “exportada” para todo o mundo: para “a Bruxelas de [Jan] Toorop, a Cristiana (hoje Oslo) de [Edward] Munch, a Barcelona de Picasso, a Berlim de [Max] Beckmann e para Greenwich Village, na Nova Iorque dos anos 1940 - qualquer lugar, em suma, onde comunidades eram estabelecidas para criar arte em desafio às convenções e à política burguesas”.¹³

Originalmente, “boêmia” se referia à vida errante dos ciganos, que eram tidos como oriundos do reino da Boêmia, hoje parte da República Checa. No século XIX, porém, “o nome foi assumido [...] por muitos artistas e intelectuais que se viam metaforicamente ‘sem-teto’ na cultura da sociedade capitalista.”¹⁴ Aventureiros, excêntricos, pobres, em constante desafio à sociedade convencional e seus valores, os boêmios eram já explicitamente referidos em um texto de 1834 do dramaturgo francês Félix Pyat, no qual este fala sobre “a mania

Figura 4 - O noivado do pintor brasileiro Augusto Bracet em seu ateliê em Paris, c. 1913. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, fº 22 vº. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

11 Cfr.: EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938; EDMUNDO, Luiz. **De um livro de memórias**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 5 v., 1958.

12 Cfr., por exemplo: COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 157-165. Um fac-símile dessa entrevista pode ser consultado em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/hs_entrevista.pdf Acessado em 1 mai. 2015; SEELINGER, Helios. Biografia, s/d. Essa “biografia” é um longo manuscrito no qual Seelinger narra a sua vida através de uma série de anedotas. Junto com outros escritos, esse manuscrito teria sido pensado para uma edição em livro, que nunca chegou a se concretizar. Atualmente, o documento pertencente à coleção particular Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva.

13 STURGIS, Alexander et al. (ed.). **Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century**. London, 2006, p. 89 (catálogo de exposição).

14 BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As Práticas Modernas da Arte e da Modernidade. In: FRASCINA, Francis [et alli]. **Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 50.

ordinária dos jovens artistas que desejam viver fora de seu tempo, com outras ideias e outros costumes, [e que] os isola do mundo, os torna estranhos e bizarros, os coloca fora da lei, os expulsa da sociedade; eles são os boêmios de hoje.”¹⁵

Mas o que mais projetou mundialmente a ideia de boêmia foi provavelmente o enorme sucesso das *Scènes de la vie Bohème* (Cenas da Vida Boêmia) do escritor francês Henri Murger, uma série de contos ambientados no Quartier Latin de Paris versando sobre o idealismo, as dificuldades e os amores de um grupo de artistas. As *scènes* começaram a ser publicadas em 1845, sendo reunidas em livro somente em 1851.¹⁶ Para se ter uma ideia de quão duradouro foi o impacto das pitorescas descrições da vida boêmia de Murger no Brasil, vale lembrar, por exemplo, que várias décadas depois o importante escultor Rodolpho Bernardelli ainda sentiria uma necessidade ética de se posicionar contra o livro. Em uma entrevista dada em 1926 em seu ateliê no Leme, Rio de Janeiro, Bernardelli afirmou: “Jamais fiz boêmia, como aliás todos os artistas, antes do aparecimento de um livro que reputo - assassino - Vida de Boêmia [sic] de Murger. Este livro, só, fez mais vítimas que uma epidemia. Antes deles os artistas não se inutilizavam.”¹⁷



Figura 5 - Preparando o Cullach” [sic], Munique, 1896-1899. In: “*München Rio de Janeiro Paris 1896-1914*”, fo 4 vo. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

15 PYAT, Félix. Les Artistes. In: _____. *Nouveau tableau de Paris au XIXme Siècle*. Tome Quatrième. Paris: Libraire de Mme. Charles-Béchet, 1834, p. 8-9.

16 A maior parte das *scènes* foi publicada de modo independente por Murger na revista literária *Le Corsaire*. Elas logo se tornaram o pretexto para numerosas adaptações de teatro, ópera e cinema, a mais conhecida das quais é provavelmente a ópera *La Bohème* (1896), de Giacomo Puccini.

17 COSTA, op. cit., p. 29. Um fac-símile dessa entrevista pode ser consultado em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/bernandelli_entrevista.pdf Acessado em 1 mai. 2015. Essa e todas as outras transcrições de textos de época em português tiveram a sua grafia atualizada.



Figura 6a – Marie-Alexandre Alophe (1821-1883), *La Gloire et le Pot au Feu*, 1858. Fotografia, 20,9 x 16,6 cm. Paris, Bibliothèque Nationale

Figura 6b – “Bishop was our cook”, Ilustração de Edward Cucuel para: **Bohemian Paris of to-day**. Philadelphia & London: J. B. Lippincott Company, 1900, p. 19.

Embora tenha se iniciado nas artes junto à Bernardelli, Seelinger em nada parecia subscrever as palavras de seu antigo mentor. Muito pelo contrário, ele foi uma das encarnações mais perfeitas da ideia oitocentista de boêmio traduzida para um contexto artístico brasileiro. Não surpreende, portanto, que a iconografia da boêmia, fixada desde meados do século XIX, apareça de forma explícita e abundante nas fotos do álbum de Seelinger, especialmente naquelas referentes aos anos iniciais de sua carreira, quando ele ainda não havia atingido a relativa estabilidade financeira que viria a conhecer sobretudo a partir dos anos 1910. Nas fotos de Munique datadas entre 1896 e c. 1899, por exemplo, podemos encontrar a frugalidade do ateliê, desprovido de luxo; o desarranjo de obras de arte e de livros; cachimbos e copos, evocando fumo e bebida; a associação entre arte e música etc. Não falta sequer uma cena centrada em torno do fogão e da refeição modesta [Figura 5], que haviam se tornado atributos dos boêmios e de seus ateliês desde os contos de Murger.¹⁸ Uma das fotos de “München Rio de Janeiro Paris” nos mostra dois homens preparando de modo improvisado um *kolache*, uma sobremesa comum na Europa central. As obras no fundo da foto nos permitem identificar inequivocamente o interior como sendo o de um ateliê que Seelinger manteve em Munique. O homem à esquerda é o húngaro Ernő Barta, que tornar-se-ia reconhecido como artista gráfico e que foi amigo próximo do brasileiro em seus anos na Alemanha.

De maneira premeditada ou não, essa foto se insere em uma longa tradição iconográfica que, na França do século XIX, vai de Octave Tassaert até Paul Cézanne.¹⁹ Por seu tom jocoso, ela se aproxima muito de imagens como *La Gloire et le Pot au Feu* [Figura 6a],

¹⁸ “Algumas das histórias de Murger se passam ao redor de fogões ou lareiras, nos quais a mobília é alegremente arremessada em momentos de farrá ou, em situações mais desesperadoras, Rodolphe, o alter-ego de Murger, vestido com uma fantasia de urso polar, queima os manuscritos de uma peça sua para se aquecer. Com efeito, com evidente ironia, Murger faz com que o tio burguês de Rodolphe seja um construtor de fogões e, em outra cena, mostra Rodolphe congelando em um apartamento repleto de fogões mas sem combustível, forçado a escrever um manual sobre ‘O perfeito construtor de chaminés.’” STURGIS, op. cit., p. 92.

¹⁹ Ibidem, p. 92-95 e p. 102-104.

uma fotografia de Marie-Alexandre Alophe de finais dos anos 1850,²⁰ ou de uma das ilustração do livro *Bohemian Paris of to-day* (1900) [Figura 6b], baseado em notas do pintor estadunidense Edward Cucuel,²¹ o que evidencia quanto esse tipo de encenação havia se tornado uma tópica convencional da boêmia.

No começo dos anos 1900, Seelinger estava de volta ao Rio de Janeiro, sem todavia ter deixado do outro lado do Atlântico os seus hábitos boêmios. Em 1903, foi com um quadro intitulado justamente *Boêmia*, que Seelinger ganhou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro.²² Uma pintura de grandes dimensões que não deixa de se relacionar com as acima referidas representações de ateliês de Gigoux e Fantin-Latour, *Boêmia* evoca, de modo algo fantasmagórico, uma tertúlia presidida pela figura alegórica de La Bohème, em torno da qual, em um obscuro aposento, se encontram agrupados os vultos de destacados artistas e intelectuais atuantes no Rio de Janeiro do início do século XX.²³ Além de ser uma espécie de manifesto que então afirmava uma nova geração de artistas, *Boêmia* vale aqui ser referida pois foi com o Prêmio de Viagem a ela concedido que Seelinger pode pela primeira vez se instalar em Paris. Para a “Cidade-Luz” ele voltaria várias vezes até a o começo da I Guerra Mundial, como registra em entrevista dada a Angyone Costa em 1926: “fui, por muito tempo, um itinerante em meu país, produzindo na França, vendendo no Rio, para gastar em Paris.”²⁴

As estadias em Paris aproximaram Seelinger ainda mais da boêmia. Comprovam isso, por exemplo, os endereços de ao menos três de seus ateliês - Rue Vercingétorix, Rue Falguière 9 e o já referido Boulevard du Montparnasse 132 -, localizados na órbita do conhecido bairro boêmio de Montparnasse, que desde finais do século XIX era um dos principais centros da vida intelectual e artística parisiense.²⁵ Seelinger assim descreveu os ambientes boêmios que teve oportunidade de frequentar na “Cidade-Luz”:

*A França é aquilo que sabemos, ruído, boêmia, tipos estudadamente clássicos de artista, o cabelo e o chapéu usados de determinada maneira, o corte da barba, o nó da gravata, a peculiaridade de andar, tudo feito para que o burguês se impressione e o artista acentue a sua individualidade, espantando-o com a sua projeção. A vida que os artistas franceses vivem em Montmartre é muito conhecida para que haja necessidade de pintá-la. Tudo obedece a uma intenção, a um fim marcado.*²⁶

20 Ibidem, p. 93, fig. 27.

21 MORROW, W. C.. **Bohemian Paris of to-day**. Philadelphia & London: J. B. Lippincott Company, 1900, p. 19.

22 A obra é reproduzida e analisada de maneira pormenorizada em: CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 132-140.

23 São eles: João Luso, João do Rio, Gelabert Simas, Plácida dos Santos, Lucilio de Albuquerque, Gonzaga Duque, Trajano Chacon, João Timótheo da Costa, Rodolpho Chambelland, Lima Campos, Araújo Vianna, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras, Luiz Edmundo, Cunha e Mello, Heitor Malagutti e Fiuza Guimarães, além do próprio Seelinger. A identificação de todos esses retratados é possível graças a um desenho de Seelinger hoje conservado no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; cfr.: VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006, nota 22. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm Acessado em 1 mai. 2015.

24 COSTA, op. cit., p. 160.

25 A respeito da mítica centralidade de Montparnasse na vida artística francesa do início do século XX, cfr: FRANCK, Dan. **Bohèmes, Les Aventures de l'Art Moderne 1900-1930**. Paris: Calmann-Leévy, 2000; RENAULT, Olivier. **Montparnasse. Les Lieux de Legende**. Parigramme: Paris, 2013.

26 COSTA, op. cit., p. 160.

Fica evidente nessa passagem o quanto a boêmia que Seelinger conheceu no começo do século XX havia se convertido em algo convencional, até mesmo socialmente aceitável. Entre tantos indicadores desse convencionalismo, é digno de nota o esvaziamento político de persona boêmia do artista brasileiro. Com efeito, procuraríamos em vão nas fotos de “München Rio de Janeiro Paris” por um indício do fervor revolucionário ou do radicalismo de confrontação que cerca de meio século antes caracterizou a boêmia de, por exemplo, Gustave Courbet.²⁷ Todavia, algumas passagens dos textos autobiográficos de Seelinger deixam entrever que um ideário político potencialmente revolucionário não estava completamente extinto nos ambientes boêmios que o brasileiro frequentou na Europa. É o caso, por exemplo, do famoso café *A la Rotonde*, que ficava a poucos passos de seu ateliê no Boulevard du Montparnasse. *A la Rotonde* era então um espaço de sociabilidade que, nas palavras do próprio Seelinger, era “frequenta[do por] uma clientela internacional. Artistas, escritores, modelos - modernismo de todas as cores e feitios.”²⁸ Foi lá, por volta de 1913, que Seelinger teria conhecido e até jogado damas com ninguém menos do que Alexander Kerensky, um político e advogado que desempenhou importante papel na queda do regime czarista na Rússia em 1917.²⁹

A persona boêmia de Seelinger e de alguns outros artistas brasileiros do início do século passado adquire seus contornos mais histriônicos na última série de fotografias de que eu gostaria de aqui comentar, vinculadas a festejos de Carnaval ou a bailes à fantasia. As primeiras imagens do gênero datam dos anos de Seelinger em Munique e se relacionam a uma certa *Lumpen Fest* (literalmente, Festa dos Farrapos), promovida por volta de 1896 na *Ažbe-Schule* (Escola Ažbe), um estabelecimento de ensino artístico capitaneado pelo pintor esloveno Anton Ažbe e ainda hoje muito lembrado por ter atraído nos anos 1890 artistas como o russo Wassily Kandinsky.³⁰ Como era usual em outras academias privadas na Europa de fins do Oitocentos, tal como a conhecida *Académie Julian* em Paris, os estudos na *Ažbe-Schule* se centravam no modelo vivo. Ali, qualquer interessado (homem ou mulher) podia, mediante o pagamento de uma quantia em dinheiro, praticar desenho e pintura sob os conselhos do diretor do ateliê. Uma das fotos de “München Rio de Janeiro Paris” mostra exatamente uma aula na *Ažbe-Schule* na qual podemos ver o próprio Ažbe dando instruções a outro brasileiro que frequentou Munique nos anos 1890 - Antonio de Souza Vianna -, diante de uma modelo feminina que posa nua para uma classe mista de alunos.³¹

27 Em meados do século XIX, os boêmios “embora não fizessem parte das chamadas ‘classes dangereuses’, as ‘classes perigosas’, vistas como sementeiras da revolução, crime e desordem, eram frequentemente cúmplices destas”. BLAKE, FRASCINA, loc. cit..

28 SEELINGER, op. cit., fº 32 rº.

29 Seelinger assim descreve o encontro: “O Café de la Rotonde [...] Ao meu lado um homem de barbicha conversava com outros em várias línguas. Chega o [Luiz] Edmundo senta-se em frente a nós. Diz o barbicha ao Edmundo: Monsieur - vou joué des dames?! Oui - e jogaram e eu tomava parte. Despedimos e ele deu o seu nome: Kerensky. Saímos sem ligar, entre sorrisos das mulheres e os tchous! dos companheiros. Veio a revolução russa - Kerensky da barbicha era senhor absoluto do grande movimento revolucionário” (Idem, ibidem).

30 A respeito de Ažbe e de sua escola, cfr.: WEISS, Peggy. **Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979, p. 13-18; PAVLINEC, Donovan. *Slowenische Maler und München*. **Zeitenblicke**, 5, Nr. 2, 2006. Disponível em: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Pavlinec> Acessado em 1 set. 2015.

31 Essa fotografia se encontra reproduzida em: VALLE, Arthur. *Bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em Munique, na década de 1890*. **ARTCIENCIA.COM**, v. VII, 2012, p. 4. Disponível em: <http://www.artciencia.com/index.php/artciencia/article/download/54/180> Acessado em 1 set. 2015.



Figura 7 - “Lumpen-Fest” no ateliê da *Ažbe-Schule*, Munique, c. 1896. In: “*München Rio de Janeiro Paris 1896-1914*”, fo 2 ro. Rio de Janeiro, Coleção Particular

sua vez, era renomado como “o mais boêmio dos artistas,”³² possuidor de uma persona pública e de hábitos muito associados a todo tipo de excentricidades e excessos.

As fotos da referida *Lumpen Fest* presentes em “*München Rio de Janeiro Paris*” reafirmam tais estereótipos: elas mostram um baile frequentado por uma multidão de homens e mulheres, confirmando o quão popular era a *Ažbe-Schule* nos anos 1890. Apinhados no espaço fechado do ateliê, a maioria dos fantasiados usa andrajos, ao modo de mendigos. Seelinger parece ser o jovem com um cachimbo extravagante que pode ser visto à esquerda de uma dessas fotos, em uma pose jocosa [Figura 7]. Vale notar que esse uso de fantasias marcado por um caráter enfaticamente auto-derrisório não era propriamente uma regra na Munique de fins do século XIX, parecendo, antes, estar vinculado aos círculos boêmios de Schwabing. Isso fica mais evidente quando comparamos a atitude dos alunos de *Ažbe* com a de outros estrangeiros instalados na cidade. É o caso, por exemplo, dos estadunidenses como William Merritt Chase, os quais, mesmo quando se deixavam fotografar fantasiados, buscavam emular o exemplo dos admirados “artistas aristocratas” de Munique, como Franz von Stuck ou Franz Lenbach, através de uma reconstituição refinada de figurinos de época e da encenação de poses que dialogavam explicitamente como modelos artísticos respeitados, como os retratos pintados pelos mestres flamengos e holandeses do século XVII.³³

Seelinger manteria essa sua atitude debochada em Paris. Prova disso é uma série de fotografias dispersas em “*München Rio de Janeiro Paris*” e vinculadas a um conhecido evento artístico de caráter carnavalesco: o *Bal des Quat’z’Arts* (Baile das Quatro Artes). Realizado pela primeira vez em 1892 no bairro de Montmartre, o baile era uma grande

32 WEISS, op. cit., p. 13.

33 A esse respeito, cfr.: FROHNE, Ursula. “A kind of Teutonic Florence.” Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich. In: In: FUHRMEISTER, C.; KOHLE, H.; THIELEMANS, V. (eds.) **American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes**. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2009, p.78-79.

feita à fantasia organizada a cada primavera pelos alunos de pintura, escultura, arquitetura e gravura da École des Beaux-Arts parisiense. Os participantes deviam comparecer obrigatoriamente fantasiados, ainda que suas fantasias normalmente se perdessem no transcorrer do baile, que com frequência adquiria um tom orgiástico. Os registros escritos ou visuais do *Bal des Quat'z'Arts* não são raros. A título de exemplo, em *Bohemian Paris of to-day*, Cucuel dedica todo um capítulo à detalhada descrição, ricamente ilustrada, de como era a festividade na passagem para o século XX³⁴ e, no *Salon da Société Nationale des Beaux-Arts* de 1903, o pintor Louis Abel-Truchet exibiu uma tela dedicada a edição de 1902 do baile,³⁵ que tinha como título “Bal Antique, Rome et Grèce exceptés” (Baile Antigo, excetuando Roma e Grécia).³⁶

Desde a sua primeira estadia em Paris, sob os auspícios do Prêmio de Viagem de 1903, Seelinger já estava familiarizado com o *Bal des Quat'z'Arts*, como comprova um convite nominal ao brasileiro para a edição de 1904, que foi realizada no dia 26 de abril, tendo como tema uma “Foire à Byzance” (Festa em Bizâncio).³⁷ Para minha argumentação, são as fotos referentes à edição de 1913 do *Bal des Quat'z'Arts*, como a da **Figura 8**, que mais interessam. Embora o título do baile desse ano fosse “Les Barbares envahissent la Gaule” (Os bárbaros invadem a Gália),³⁸ os fantasiados que posam no interior do ateliê de Seelinger, em frente a uma cortina e ao lado do onipresente fogão, parecem pouco preocupados em respeitar o tema da festa ou a verdade histórica. Em meio aos pouco convincentes guerreiros “Vikings,” vemos o que seriam membros da elite faraônica egípcia e um cavaleiro do século XVII, todos justapostos sem se importar com o caráter inverossímil da reunião.

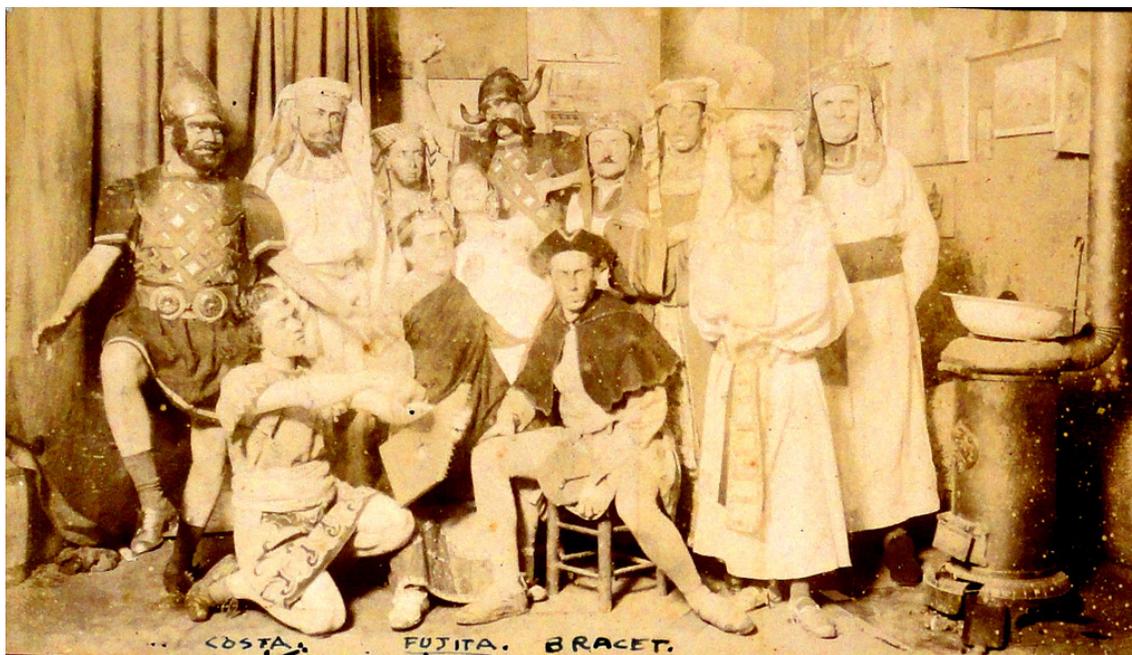


Figura 8 - Preparações para o *Bal des Quat'z'Arts*, Paris, 1913. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, fo não numerado. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

34 MORROW, op. cit., p. 79-108.

35 Essa obra se encontra reproduzida em: *L'Illustration*, Paris, n. 3140, 2 mai. 1903, p. 304.

36 Material iconográfico relativo ao *Bal des Quat'z'Arts* de 1902 pode ser consultado em: <http://4zarts.org/bals/1892-1914/1902-bal-antique-15> Acessado em 1 mai. 2015.

37 Uma das fotos de “München Rio de Janeiro Paris” relativas ao baile de 1904 mostra Seelinger caracterizado com um turbante na cabeça e *blackface*, a infame forma de maquiagem usada por brancos para representar pessoas negras, que era muito popular no Ocidente desde o século XIX. Material iconográfico relativo ao *Bal des Quat'z'Arts* de 1904 pode ser consultado em: <http://4zarts.org/bals/1892-1914/1904-byzance-17> Acessado em 1 mai. 2015

38 Material iconográfico relativo ao *Bal des Quat'z'Arts* de 1913 pode ser consultado em: <http://4zarts.org/bals/1892-1914/1913-les-barbares-26> Acessado em 1 mai. 2015

Inscrições na foto nos ajudam a identificar alguns dos fantasiados como importantes nomes da intelectualidade brasileira do começo do século XX. Além de Seelinger, ali estão os artistas Genesco Murta e Augusto Bracet; o escritor Medeiros e Albuquerque; e até, ao que parece, o sisudo filósofo e matemático positivista Teixeira Mendes. Fotos como essas evocam um mundo de festas que tinha claramente o poder de invadir o ateliê e conectar os espaços interno e externo, como fica patente quando vemos outras fotos relativas ao baile de 1913 nas quais Seelinger e seus companheiros posam fantasiados não mais entre as paredes de seu ateliê, mas nas próprias ruas de Paris, quando da realização do *Bal des Quat'z'Arts*.

O caso desses bailes a fantasia organizados por e para artistas constitui um excelente objeto para investigar os modos como artistas brasileiros como Seelinger podiam atuar como autênticos tradutores culturais, adaptando e modificando tendências que eles vivenciaram primeiramente em países europeus para a realidade dos campos artísticos brasileiros. Pouco tempo depois de se instalar definitivamente no Brasil, após a eclosão I Guerra Mundial, Seelinger começou a produzir no Rio de Janeiro o seu próprio baile à fantasia. Tratava-se do *Baile dos Artistas*, cuja primeira edição se deu na segunda-feira do Carnaval de 1918, no teatro *Phenix*, no Rio de Janeiro. Embora notícias de época publicadas em periódicos como a *Revista da Semana* se referissem a esse baile como um autêntico “*quat'zarts' carioca*,” vale notar que ele não reunia apenas artistas visuais, mas sim “os mais festejados [...] pintores, escultores, literatos e músicos.”³⁹ O leque de artes no baile carioca era, portanto, diverso daquele do baile parisiense - fato que, por si só, parece apontar para uma significativa diferença entre os campos artísticos do Rio e de Paris.

Em uma reportagem tardia sobre Seelinger, publicada na revista *A Cigarra* de março de 1969,⁴⁰ se encontram reproduzidas diversas fotos relativas a edições do *Baile dos Artistas* do Rio, algumas das quais não constam em “*München Rio de Janeiro Paris*.” Em uma delas,

Figura 9 - Preparações para o *Baile dos Artistas*, Rio de Janeiro, data desconhecida. Foto reproduzida em: KAZ, Paulina. Os últimos Boêmios. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, mar. 1969, n. p.



possivelmente datada dos anos 1920 [Figura 9], tudo indica que estamos de volta ao interior de um dos ateliês do artista, a julgar pelas pequenas pinturas (possivelmente esboços) que vemos na parede, na esquerda ao fundo. Em primeiro plano, Seelinger, fantasiado como gladiador romano, protagoniza uma divertida *mise en scène*, ao lado de seus amigos Luiz Edmundo e Luiz Peixoto, entre outros homens. Mas essa foto me interessa também por outra razão. Nela, como em outras ligadas ao Carnaval - seja na Europa, seja no

39 O Baile dos Artistas no “Phenix.” *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1918, n. p.

40 KAZ, Paulina. Os últimos Boêmios. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, mar. 1969, n. p.



Figura 10a - *Salambô e a cobra*, obra de Helios Seelinger reproduzida em: DUQUE, Gonzaga. Helios Seelinger. *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 3, março de 1908, p. 33.

Figura 10b - Helios Seelinger e amigos fantasiados, Paris, c. 1913. In: "München Rio de Janeiro Paris 1896-1914", fº 22 vº. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

Brasil -, os fantasiados parodiam deliberadamente, com seus gestos e expressões faciais exagerados, a retórica convencional das fotografias de atores. Cumpre constatar, portanto, que tais encenações, apesar de debochadas, não deixam de manter relação e mesmo ser comparáveis às obras de arte que alguns desses mesmos fantasiados produziam em telas ou em esculturas, nas rotinas diárias de trabalho em seus ateliês.

Nesse sentido, vale a pena dispor lado a lado a reprodução de uma obra de Seelinger intitulada *Salambô e a cobra*, publicada na revista *Kósmos* em março de 1908 [Figura 10a],⁴¹ e uma foto do ateliê do pintor, datada de c. 1913, na qual vemos Seelinger junto a uma mulher e um homem não-identificados, todos fantasiados *all'antica* [Figura 10b]. As analogias visuais, especialmente no que diz respeito às personagens femininas e seus gestos, sugerem que um repertório comum de formas e atitudes podia ser mobilizado tanto na composição de uma pintura quanto em uma encenação mais ou menos espontânea cujo destino era o registro fotográfico. Certamente, essa é uma hipótese que necessita ser melhor estudada, mas creio que ela é interessante por sugerir a existência de uma espécie de fluxo entre arte e vida usualmente só associado, no Brasil, a atitudes artísticas bem mais recentes.⁴²

Vale frisar, à guisa de conclusão, que o *locus* privilegiado desse fluxo arte-vida era justamente o espaço do ateliê, com sua topografia liminal que participava simultaneamente do mundo dito real e do mundo da criação artística. As fotografias de ateliês que aqui procurei apresentar são igualmente ambivalentes, simultaneamente registros documentais e representações simbólicas. Estou convicto de que elas adquirem um encanto ainda maior quando nos conscientizamos o quanto, além do cotidiano prosaico dos artistas brasileiros de fins do século XIX e início do XX, essas mesmas fotografias nos permitem vislumbrar de que maneira vida e arte intimamente se imbricavam nos espaços de seus ateliês.

41 DUQUE, Gonzaga. Helios Seelinger. *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 3, março de 1908, p. 33.

42 Nesse sentido, vale citar aqui uma sugestiva observação de Rafael Cardoso: "Numa era que nem sonhava com Hélio Oiticica e décadas antes de Flávio de Carvalho, as ações e atitudes dele [Seelinger] poderiam ser descritas, com certa justiça, como performáticas". CARDOSO, op. cit., p. 137.