

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





“Mon Atelier de Catumbi” e “Debret em seu Ateliê”: interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil

Elaine Dias ¹

Conhecemos o lugar de espaço de criação de Jean-Baptiste Debret, sobretudo, através da aquarela enviada a Paris ao irmão François Debret, em 1816 [ver **Figura 2** da Apresentação]. Não incluída no álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*,² ela pertenceu ao irmão até sua compra por colecionadores de Paris, passando finalmente às mãos de Raymundo Castro Maya, em cuja coleção ela permanece até hoje. Uma outra tela, de autoria duvidosa a Jean-Pallière mas possivelmente uma “fabricação” do marchand Heymann,³ também foi considerada como um dos espaços de criação de Debret no Brasil. Menos conhecida do público, ela contribuiu para uma certa ilusão em torno das referências do artista, compostas por elementos bastantes distintos daqueles presentes na aquarela de 1816.

Em *Mon atelier de Catumbi*, ao qual me debruçarei mais longamente - temos a reunião de objetos e algumas telas reveladoras de suas referências artísticas – onde notamos naturezas-mortas e uma Madonna de Rafael, entre outros - livros, a paleta do artista, a grande tela que permanece improvisadamente em uma cadeira substituindo um cavalete, e segura por finas cordas, reproduzindo a indumentária que veste o manequim à direita, futuro retrato de alguém ainda não revelado, mas passível de interpretação.

¹ Professora Adjunta do Departamento de História da Arte da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

² DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839, 3v.

³ BANDEIRA, Júlio, LAGO, Pedro Correa do. *Debret e o Brasil. Obra Completa (1816-1831)*. Rio de Janeiro: Capivara, p.681.

O artista não se autorretrata, e a intenção parece mostrar ao irmão François o seu lugar no Rio de Janeiro, o seu espaço de criação repleto de suas referências, e de sua atuação como pintor, já com uma encomenda em curso. Embora Debret não se autorretrate, a paleta deixada sobre uma cadeira e o retrato inacabado sobre outra, demonstram a interrupção da pintura e, portanto, a “presença” do artista, que deixa claro a sua condição de trabalho bem sucedida. O atelier aqui ganha também o estatuto de sucesso profissional, justamente pela presença marcante do retrato. Este, disposto no centro da tela, relaciona-se às possíveis encomendas que Debret parece conseguir já em maio de 1816, momento em que presencia a cena do envio das tropas portuguesas a Montevideu, realizando algumas pequenas telas sobre o evento. Em carta destinada ao seu amigo La Fontaine em Paris, datada de novembro de 1816, Debret menciona que o evento ocorrido na Praia Grande lhe rendeu algumas telas:

Ici la scène se rembrunit le soleil éclaire ce jour funeste où j’eus l’honneur de faire des croquis d’après nature de la famille Royale pendant une revue qui se fit à Praya Grande, deux heures après on apprit à Rio de Janeiro qu’un artiste français qui était à la revue avec M. Lebreton avait fait en quelques minutes les portraits en pieds de leur majesté.⁴

Segundo Debret, o fato teria provocado a ira de Nicolas-Antoine Taunay, ressentido na sua tentativa constante de tornar-se artista da corte de d. João. Debret parecia estar ocupando este lugar.

No catalogue raisonné de Jean-Baptiste Debret, os autores mencionam também esta carta, e que o retrato na tela deveria ser de d. Pedro I em trajas militares:

Era seu primeiro trabalho no Brasil e a pequena pintura serve para mostrar ao irmão seu rápido sucesso, pois estava prestes a acabar um retrato de corpo inteiro do ainda príncipe real d. Pedro. Ele se refere aos ‘esboços d’après nature da família real’ que fez na Praia Grande (Niterói) durante uma revista das tropas numa carta de novembro de 1816.⁵

A figura se aproxima de outra feita por Debret em aquarela, mas, até onde pesquisamos, não temos indícios da realização da tela em tamanho natural. Invenção do artista para indicar ao irmão algo que seria realizado futuramente, de uma encomenda já certa? Tela inacabada ou perdida? É certo que Debret realiza alguns retratos de d. João neste momento, mas quase todos em meio corpo, com exceção do posterior retrato majestático não realizado em tamanho natural, pintado em tamanho menor e destinado à gravação de Charles Simon Pradier.

Mon atelier de Catumbi mostra, no entanto, uma certa frieza e vazio no espaço do pintor e parece distanciar-se dos momentos vividos por Debret no ateliê de seu mestre Jacques-Louis David. O artista havia viajado com Jacques-Louis David a Roma, ajudando-o em seu ateliê, e podia certamente conviver com os outros artistas em Paris, os quais eram bastante presentes no atelier do mestre. Em Roma, Debret, com apenas 14 anos, teria auxiliado David quando executava o Juramento dos Horácios, tornando-se testemunho dos principais eventos do nascimento e exposição da tela na Itália, informações que podemos acessar na publicação de Alexandre Peron, *Éxamen*

4 JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay. 1755-1830*. Paris: Arthena, 2003, p. 400.

5 BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Correa do. Op. cit., p. 119.

du tableau des Horaces, redigidos a partir dos relatos dados pelo próprio Debret naquele convívio:

*M. Debret, peintre d'histoire, parent et élève de David, qui n'avait alors que quatorze ans, aux souvenirs et à bienveillance duquel je dois les principaux traits de cette notice. [...] Voici le renseignement tel qu'il m'a été donné par M. Debret, témoin oculaire et auriculaire, et tel que je le rapporte.*⁶

Já em Paris, segundo Severine Sofio, David contava com 4 ateliês no período do Império, sempre descritos como *atelier-École*, sendo “une pour travailler seul, une pour travailler avec ses élèves les plus confirmés, une pour recevoir ses élèves les plus jeunes et (pendant un temps) une pour recevoir ses élèves femmes.”⁷ Como nos destaca Philippe Bordes, o ateliê de David era um lugar onde havia um sentimento de “reciprocidade”, “fraternidade”, “emulação” e “troca,”⁸ ainda que “competitiva.”⁹ Trazia a marca do “aprendizado artístico”, da “construção pessoal” e da “maturidade individual,”¹⁰ características estas que conhecemos mais a fundo especialmente pelos relatos de seu aluno Delecluze.¹¹ O espaço do ateliê ganhava, assim, configurações diversas, mas se confirmava, efetivamente, como um lugar didático, revolucionário e de prestígio.

Estas noções foram certamente apreendidas por Debret tanto em Roma quanto em Paris. O atelier do artista no Brasil, guardadas as devidas proporções e distantes do *atelier-École*, trazia os instrumentos de sua projeção, criação e formação artística, imprescindíveis para a construção de suas representações: cópias das principais escolas artísticas, a paleta e o tento, a marcante presença do manequim. Faltava, evidentemente, alguma pista em torno do modelo vivo ou do estudo do nu, centrais à sua atuação, mas as condições locais talvez não permitissem a Debret ousar na incorporação do modelo. Por outro lado, a ausência de cópias de estátuas antigas em gesso é notável, elemento sempre marcante nas representações de ateliês.

Debret, que chegara ao Rio de Janeiro como futuro professor de uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios, talvez esperasse transformar seu atelier em algo semelhante ao que tivera na França, um convívio constante entre mestre e aluno, mas a aquarela, realizada no mês de agosto de 1816, seis meses depois de seu desembarque, mostrava apenas o local de trabalho solitário em frente ao manequim vestido com trajes militares. Poucos meses depois de sua chegada e vivendo em um contexto bastante distinto, Debret está ainda longe do tal ambiente de troca e reciprocidade. Distanciase ainda da descontração e cultura mostrado por algumas cenas de ateliê, onde o artista ora se representa em seu trabalho, como vemos na tela em que Labille Guiard

6 PERON, Alexandre. *Examen du tableau des Horaces*. Paris: Imprimerie des Ducessois, 1839, pp. 32-33

7 SOFIO, Severine. La vocation comme subversion. *Artistes Femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, 3, no. 168, 2007, p. 9

8 BORDES, Philippe. Jacques-Louis David et ses élèves: les stratégies de l'atelier. *Perspective. La Revue de l'INHA*, Paris, 1, 2014, p. 4

9 Ver LAFONT, Anne. Editorial. *Perspective. La Revue de l'INHA*, Paris, 1, 2014; BORDES, Philippe. Op. cit., p 5

10 JOBERT, Bathélémy Jobert. Thomas Crow, L'Atelier de David : émulation et revolution. *Revue de l'art*, 126, 1999, p. 92; BORDES, Philippe. Op. cit., p. 5

11 DELECLUZE, M.E.J. *Louis David, son école et son temps: souvenirs*. Paris: Imprimerie Chez Bonaventure, 1855.

ou Madame Vincent pinta Vien¹² em um descontraído ambiente, ou mesmo o atelier de Jean-Baptiste Isabey, espécie de retrato coletivo intitulado *Reunion d'artiste dans l'atelier d'Isabey*, pintado por Louis Léopold Boilly, onde os artistas se divertem admirando a pintura, prática mais comum da década de 1790.¹³ Por outro lado, estas cenas também valorizam outros gêneros artísticos frente à pintura de história, caso, sobretudo de Boilly, de Isabey e de Taunay, presentes na tela. Nesse ponto, Debret se coloca. Ainda que não represente o ambiente descontraído ou o chamado *Atelier-École*, uma vez que a Escola que integrava sequer havia sido fundada, ele centraliza o gênero do retrato e sua função de propaganda e afirmação do poder no Reino recém instalado de Portugal, Brasil e Algarves, destacando a figura do militar, ainda que inacabada.

Em seu ateliê, um dos acessórios chama especial atenção. O monumental manequim tem presença marcante. Ele é um instrumento importante no processo de criação a partir da observação. Ao lado das etapas comuns para a representação do corpo, entre as quais se destacam o modelo vivo e o estudo da estatuária, o manequim era um acessório bastante presente nos ateliers dos artistas, substituindo não apenas o modelo mas os retratados, evitando poses demasiadamente longas.

Jane Munro, curadora de uma exposição no Musée Bourdelle, em Paris, intitulada *Mannequin d'Artiste, Mannequin Fétiche* - , realizada no primeiro semestre de 2015 - é a principal autora do catálogo que nos fornece informações preciosas sobre esta prática aqui mencionadas. Ela destaca que o manequim, “companheiro silencioso do artista”, não era comumente mostrado nas representações de ateliers: “en trahissant le dur labeur qui entre dans l'exécution d'un tableau, il affaiblit au contraire l'image de l'artiste en génie inspire.”¹⁴ No decorrer do século XIX, entretanto, vemos um caso extraordinariamente explícito, como o *Retrato d'Henry Michel Levy*, pintado por Edgas Degas, dotado de conotações múltiplas, espécie de corpo jogado ao chão, manipulado pelo artista Michel-Levy em pé e firme na tela.

Acessório importante ao estudo das vestimentas no corpo, do seu caimento e busca da naturalidade próxima às proporções humanas, o manequim esteve no atelier do artista ao menos desde o século XV. Giorgio Vasari relata na Vida de Fra Bartolomeo, que o artista usava um manequim em madeira articulado:

*Aveva opinione fra' Bartolomeo quando lavorava tenere le cose vive innanzi, e per poter ritrar panni et arme et altre simil cose fece fare un modello di legno grande quanto il vivo che si snodava nelle congenture, e quello vestiva con panni naturali dove egli fece di bellissime cose, potendo egli a beneplacito suo tenerle ferme fino che egli avesse condotto l'opera sua a perfezzione, il quale modello, così intarlato e guasto come è, è apresso di noi per memoria sua.*¹⁵

Outros artistas europeus, como Durer, usava manequins para o estudo das proporções e

12 Ver também SOFFIO, Severine. Op. cit..

13 BORDES, Philippe. Op. Cit., p.7.

14 MUNRO, Jane. **Mannequin d'Artiste. Mannequin Fétiche**. Paris: Paris Musées, 2015, p. 2

15 VASARI, Giorgio. **Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997, pp. 594-595.

mecânica do movimento, descritos em seu tratado sobre o tema, o *Die Proportionslehre* (1523), maneira incorporada por outros artistas alemães¹⁶. Estes modelos, muitas vezes esculpidos em terracota, cera ou papel, associados a observações de modelo vivo, auxiliavam os artistas em seus estudos de vestimentas, de luz e de sombra, como também foi o caso de Nicolas Poussin, conforme nos conta Bellori, relatado por Munro em seu catálogo:

*Selon Bellori, les petits modèles de cire avaient une hauteur d'un demi-palme' (environ 11 cm), et Poussin les disposait en fonction de la scène qu'il projetait de peindre. Il fabriquait ensuite des figures plus grandes, les habillait de morceaux de fine toile ou de batiste, afin de déterminer les zones d'ombre et de lumière, et de parvenir ainsi à un équilibre chromatique. Complétée par des études sur modèle vivant, cette méthode permettait à l'artiste d'arrêter ses compositions. Bien que sommaires, les dessins préparatoires contenaient tous les éléments contribuant au mouvement comme à l'expression de l'oeuvre finale.*¹⁷

Sua função dentro do atelier tornou-se imprescindível para estes estudos, integrando manuais de desenho, como aquele de Crispijn Van den Passe, *Van't Licht der Teken en Schilder Konst*, publicado em Amsterdã entre 1643 e 1645, que:

*contient un certain nombre de planches représentant un 'homme faict de bois', qui pouvait être 'courbé, plié, couché' comme un être humain, et figé dans telle ou telle position à l'aide d'une clé en fer introduite à l'intérieur des marques figurant sur le haut du torse du 'manekin'.*¹⁸

Este era também utilizado pelos artistas holandeses, como vemos em *L'Homme au Mannequin*, tela de Van den Valckert, [datada de 1624], onde o objeto aparece muito bem feito e articulado.¹⁹

O acessório, que ganhará cada vez mais precisões mecânicas, aparece, entre outros, em um tratado intitulado *Sur le Mannequin*, de E.-J.-J. Barillet, de 1809, onde autor retoma sua utilização já presente nos escritos de autores como Roger de Piles e Charles Du Fresnoy,²⁰ e no verbete “Desenho” na *Encyclopédie*, de Claude-Henri Watelet, que discorre sobre seu modo de utilização e seus materiais,²¹ criticando também o instrumento, ressaltando a “ameaça do equilíbrio da tela” em razão da “formas ridículas”, “incorretas” e frias do acessório²². Essa conotação negativa aparece também em uma crítica de Diderot a uma tela de Alexandre Roslin, *Un père arrivant dans sa terre*, em 1765, pela falta de expressão da figura “mannequinée”: “S'il ne faut pas

16 MUNRO, Jane. Op. Cit., p.15.

17 “Quando voleva fare i suoi componimenti, poiché aveva conceptia l'invenzione, ne segnava uno schizzo quanto gli bastava per interderla; dopo formava modeletti di cera ti tutte le figure nelle loro attitudini in bozzette di mezzo palmo, e ne componeva l'istoria o la favola di rilievo, per vedere gli effetti naturali del lume dell'ombra de'corpi. Successivamente formava altri modelli più grandi e li vestiva, per vedere a parte le acconciature e pieghe de'panni su l'ignudo, et a questo effetto si serviva di tela fina o cambraia bagnata, bastandogli alcuni pezzetti di drappi per la varietà de'colori.” BELLORI, Giovanni Pietro. **Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni**. Turin: Giulio Einaudi, 1976 (1672), pp. 452-453. Apud MUNRO, Jane. Op. Cit., pp. 17-18.

18 Idem, p. 35.

19 Idem, ibidem.

20 Idem, p.4 8

21 Idem, p. 43.

22 Idem, p. 76

habiller une personne comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme une personne.”²³ Por outro lado, o acessório torna-se cada vez mais prático e próximo do corpo humano, como o “manequim neoclássico” da Academia de Carrara, fundada em 1796,²⁴ ou mesmo neste modelo feito em madeira com revestimento de algodão, embora diverso e mesmo oposto ao anterior, produzido por Paul Huot em Paris, um dos mais renomados fabricantes de manequins para artistas do século XIX. Outros artistas, como o inglês Gainsbourough, tinha manequins em latão e palha usados muitas vezes para a composição de seus retratos, recebendo duras críticas a esse respeito do crítico Roger Shanhagen, conforme nos relata Munro: “suas pinturas nunca nos dão a ilusão de estarmos em presença de pessoas de carne e osso” ou que suas figuras “pertencem certamente a uma outra raça de criaturas.”²⁵

Debret parece ter empregado esta mesma dureza e artificialidade em suas obras no Brasil, conforme vemos, por exemplo, na tela da Coroação de D. Pedro, características ampliadas pela escassez de modelos vivos no Brasil. Neste retrato inacabado no ateliê, não há como julgarmos, restando, possivelmente, esta aquarela, onde vemos o jovem Pedro com trajes militares. O certo é que o manequim está vestido da mesma forma, e Debret pôde certamente observar com calma e precisão todas as medalhas e detalhes da faixa e do uniforme dispostos no corpo artificial, não dependendo da pose prolongada e talvez pouco acessível de D. Pedro. O mesmo aconteceu no atelier de David. Um manequim foi vestido com “as roupas do general, a espada, as botas e o chapéu” quando o artista retratou Bonaparte atravessando os Alpes segundo nos conta Delecluze²⁶. Apesar das visitas de Bonaparte ao pintor, era preciso observar demoradamente os detalhes de seu uniforme. Assim, como David, Debret mantinha, de certa maneira, a perfeição e o realismo dos acessórios também comuns ao artista neoclássico.

Como já ressaltamos acima, o estudo das vestimentas a partir do manequim era considerado básico na formação dos artistas, seguindo regras específicas para a colocação das roupas, formação das pregas e caimento o mais natural possível, tentando repetir as dobras que seriam normalmente feitas no nosso corpo. Havia, assim, um risco ao artista, que poderia cair no detalhismo excessivo e não prezar pela naturalidade do próprio corpo, conferindo realismo às vestimentas e imperfeição ao movimento e à anatomia, sobretudo na falta de instrumentos importantes para a representação, como o estudo do modelo vivo.²⁷ A aquarela de Debret não deixa de demonstrar o caminho mais direto ao pintor de corte, poucos meses depois de sua chegada, onde a retratística e a ajuda do manequim se colocam como preponderantes e forma mais rápida à sua própria colocação como artista.

Neste caso, a suposta figura de D. Pedro I seria central na representação de Debret como artista da corte. E parece bastante curioso que nesta pintura, atribuída antes

23 DIDEROT, Denis. *Oeuvres Complètes. Salon de 1765*. Paris, p. 316. Ver tb. MUNRO, Jane, op. cit., p. 76

24 MUNRO, Jane. Op. Cit., p. 46.

25 Idem, p. 21.

26 DELECLUZE, M.E. J.. op. cit., p. 236-237.

27 MUNRO, Jane. Op. cit., p. 28.

a Julien Pallière, mas descoberta como uma “fabricação” do marchand Heymann, representante Debret em seu ateliê, autorretratado e mostrando ao espectador o retrato de Leopoldina, esposa de D. Pedro.

Evidentemente, trata-se de uma construção mal feita do retrato do artista, posado de frente. A figura nos rememora as críticas de Diderot a Roslin e de Shanagen a Gainsborough. A figura tem uma dureza extrema, a pose é forçada, está sentado estranhamente diante de um cavalete igualmente mal posicionado no espaço, o rosto não tem expressão e parece mesmo tratar-se de um manequim vestido, com o olhar perdido, a paleta à mão esquerda e o pincel caído na direita.

Rafael e as demais obras, presentes no atelier do Catumbi, dão lugar aos indígenas, posteriormente gravados em seu álbum iconográfico. Aqui, o artista se autolegitima com suas obras, em estreita correspondência com as representações que fizera no Brasil, associadas não só à Independência – aqui centralizada pela Imperatriz austríaca – , mas pelas figuras dos indígenas, com o intuito de tornar-se nacionalistas. Elas aparecem acima do busto em gesso, numa tentativa um tanto forçada de uma relação clássica entre os diversos bustos e a pintura em perfil da Imperatriz.

Estudiosos já revelaram que não se trata de Debret e tampouco o autor é Pallière. O catálogo *Pallière e o Brasil* traz a informação:

O quadro é uma das mais engenhosas ‘fabricações’ realizadas pelo marchand franco-brasileiro Heymann nas décadas de 1930 a 1950 em Paris. Trata-se, em sua base, de um óleo sobre tela francês do início do século XIX, mas sua autoria inicial é ainda sujeita a discussão, pois só uma radiografia poderá acrescentar detalhes que ajudam a esclarecer sua origem. Heymann quis que este quadro passasse por uma colaboração entre Pallière e Debret e, segundo sua versão, ambos teriam assinado a tela com suas iniciais. Em sua carta a Newton Carneiro, Heymann oferece a tela ao grande colecionador paranaense como ‘lote principal de minha coleção’. Tratar-se-ia, segundo Heymann, de um retrato de Debret no Brasil por Pallière, sobre o qual o próprio Debret teria adicionado suas imagens de índios, pregadas na parede, e o retrato de d. Leopoldina, no cavalete [...].²⁸

Debret em seu ateliê e *Mon atelier de Catumbi* revelam facetas interessantes, respectivamente, da construção e afirmação do próprio artista, espécie de autorretrato, e da invenção posterior de sua atuação no Brasil. Verdadeiros ou falsos, entre retratos e manequins, a representação no ateliê se torna um precioso instrumento para múltiplas interpretações do imaginário do pintor no Brasil.

28 LAGO, Pedro Correa do; BANDEIRA, Júlio; PESSOA, Ana. **Pallière e o Brasil. Obra Completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2011, p. 190.