

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





Considerações sobre os ateliês de Henri Lehmann e Théodore Chassériau

Martinho Alves da Costa Junior ¹

*E*ste trabalho visa a apresentação de alguns discursos acerca dos ateliês dos artistas Henri Lehmann e Théodore Chassériau - ambos, colegas do mesmo ateliê de Jean-Auguste Dominique Ingres. Este ponto é fulcral para compreender-se este artigo: se por um lado existe uma grande proliferação documental desses locais de trabalhos inatacavelmente mais aclamados, como de Ingres ou David – cujos espaços foram inclusive documentados e trabalhados por ilustres alunos (no primeiro caso, Amaury-Duval que foi responsável pela descrição contemporânea mais completa do local de trabalho de Ingres, e Étienne-Jean Delécluze cujo trabalho sobre o ateliê de David é fundamental para se conhecer o mestre) –, o mesmo não se aplica quando pensamos em ateliês de artistas que, de alguma forma, estavam relacionados a eles. O mundo particular e recluso do ateliê é apagado, são poucas as indicações com as quais temos acesso para descortinar como trabalhavam ou mesmo a frequência daqueles lugares. Às vezes, não temos senão uma fotografia indicativa do que poderia ser ou alguns esparsos depoimentos da vida no ateliê. Neste aspecto, os casos de Henri Lehmann e Théodore Chassériau são marcantes.

Lehmann não foi inteiramente descoberto, os estudos sobre o artista são escassos e as informações disponíveis sobre seu ateliê o são ainda mais. Contudo, deste local, sob a tutela do artista, saíram figuras como Georges Seurat e Alphonse Osbert. As

¹ Doutor em História da Arte. Professor de História da Arte na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais/Brasil.

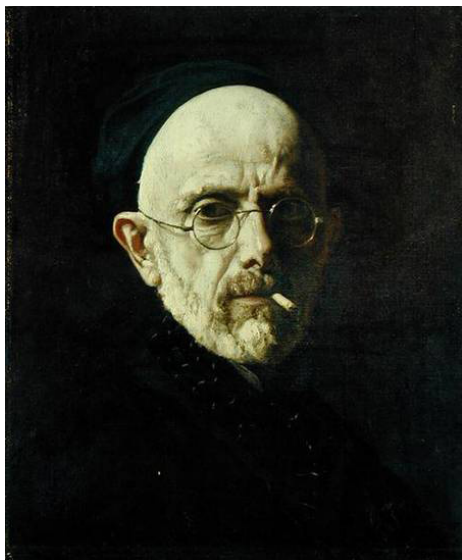


Figura 1 - Henri Lehmann (1814-1882), *Autoportrait*, c. 1877. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

descrições do ateliê de Lehmann se concentram nos depoimentos de alunos que vislumbram de algum modo o estilo livre de trabalho do professor.

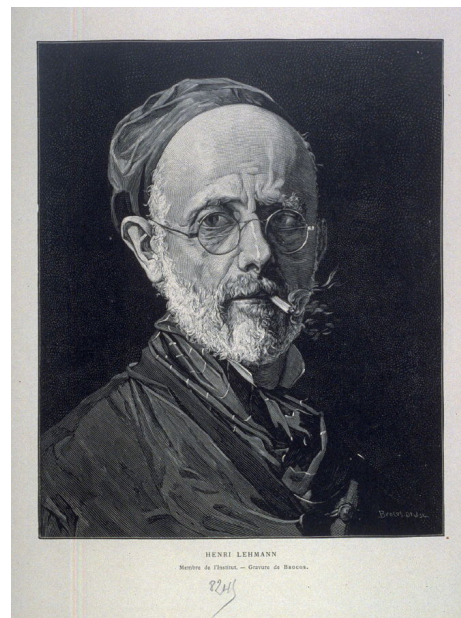
Théodore Chassériau, por sua vez, possui um lugar de destaque entre estes artistas. Certamente é o mais conhecido e mais estudado aluno de Ingres. Embora não haja imagens relacionadas a seu ateliê, a documentação relacionada a ele é mais sedimentada. Recentemente, a associação dos *Amis de Chassériau* publicou uma série de cartas que se imaginava perdida. Nelas encontra-se a gênese da criação de seu ateliê, as diversas investidas de seu irmão sobre este ponto. Alguns trechos de tais cartas são descrições importantes para a concepção do que foi o ateliê de Chassériau, como o famoso relato de Théophile Gautier, *L'atelier de feu* de Chassériau. Desta forma, este texto procura

contribuir para a compreensão dessas lacunas, desses espaços de importância capital na cultura e praticamente inexplorados pelos pesquisadores que se debruçaram sobre tais artistas.

O ateliê de Henri Lehmann na École des Beaux-Arts vem tardiamente. É inaugurado no dia 16 de outubro de 1875,² portanto apenas sete anos antes de sua morte. Dura relativamente pouco, seu pedido de demissão ocorre em 1881, alegando problemas de saúde. De seu legado como professor, de fato, sabemos quase nada. Entre seus alunos, o espanhol naturalizado brasileiro, Modesto Brocos, merece destaque. Provavelmente, Brocos ingressa no ateliê de Henri Lehmann em 1877, recebe instruções do mestre por pouco tempo. Contudo, é suficiente para que o artista realize uma gravura com o retrato de Henri Lehmann [Figura 1 e Figura 2].

Figura 2 - Modesto Brocos (1852-1936), *Henri Lehmann*, c. 1877. Gravura, 25 x 20,5 cm. San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco.

É possível que esta obra tenha sido feita a partir do autorretrato de Henri Lehmann.³ As duas obras recebem a data de 1877 *circa*. Acerca do óleo de Lehmann, sabemos pela documentação da École Nationale des Beaux-Arts que foi o próprio artista quem doou a tela em 1881 por testamento, sendo aceita pela instituição em 1885. Trata-se de uma das raras obras não assinadas por Lehmann e faz parte de um número considerável de autorretratos. A água-forte de Modesto Brocos, entretanto, apresenta um mestre diferente daquele do autorretrato. Com o semblante mais tranquilo, a idade e o cansaço estão mais presentes. Se na tela o olhar se mantém



2 AUBRUN, Marie-Madeleine. *Henri Lehmann: 1814-1882. Portraits et décors parisiens*. Paris : Musée Carnavalet, 1983, p.38.

3 É possível que a obra tenha sido realizada em 1875, mas as informações são conflitantes. Não seria, todavia, impossível pensar em uma conjectura diferente, na qual Lehmann realiza o autorretrato a partir da água-forte de Modesto Brocos.

confiante e a força é inquebrantável, Brocos apresenta um mestre sem energias, frágil e pouco seguro. Este registro é importante, sobretudo por um artista com relações tão estreitas com o Brasil, apresentar o retrato do mestre no momento em que era parte integrante de seu ateliê.

Certamente, o fator preponderante para o nome de Henri Lehmann circular entre os compêndios de arte não são seus modos ou seu estilo como professor, mas a presença de Georges Seurat como aluno. Se Lehmann, junto com tantos outros, entra para quase um anonimato na história da arte, seu aluno, ao contrário, ganha notoriedade entre os modernos. O único registro conhecido do círculo do ateliê de Henri Lehmann é uma fotografia justamente na qual Georges Seurat aparece. [Figura 3].

Seurat ingressa um ano após Brocos. O registro fotográfico era de posse de Yolande Osbert, filha de Alphonse Osbert, outro aluno já citado de Lehmann, cujo sucesso é maior do que o mestre – interessante notar a pluralidade de paletas tão diversas que saíram deste estúdio. Na referida fotografia, podemos ver um muro da École, os alunos posando para a foto, mas muito pouco sobre o local de trabalho. Georges Seurat é o sexto, em pé da esquerda para direita. Pretensamente o próprio Lehmann estaria na fotografia, o segundo sentado à esquerda. Este personagem assemelha-se à caricatura de Lehmann feita por Félix Tournachon, Nadar. Mas, como podemos constatar em seu autorretrato ou na retrato de Modesto Brocos, neste momento Lehmann trazia no rosto a marca indelével da experiência dos anos como mestre.

Há, ao menos, um relato importante do modo de ensino e das aulas em geral do ateliê de Henri Lehmann. Keynon Cox, artista, crítico e escritor americano passa alguns de seus anos de formação em Paris. Primeiramente estuda com Carolus-Duran, mas Cox fica pouco tempo em seu estúdio, o estilo e caráter do artista vão de encontro com aquilo que o aluno imaginava uma correta postura para um professor de pintura. Deste modo, em 1878 ele se matricula na École des Beaux-Arts e frequenta os ateliês de Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel e Henri Lehmann. Destes anos em terras francesas ele deixou uma quantidade expressiva de cartas, trocadas, sobretudo com sua mãe, Helen Finney.⁴ Esta etapa é claramente importante na formação do artista. A presença de Lehmann faz-se visível especialmente nas apresentações dos corpos.



Figura 3 - Autor desconhecido, *Estudantes do ateliê de Henri Lehmann*. Fotografia.

⁴ O arquivo Keynon Cox está conservado no Archive of American Art da Smithsonian, em Washington, D.C. Entretanto, algumas das cartas trocadas com seus familiares, sobretudo no que nos importa neste artigo, foram agrupadas no livro: MORGAN, H. Wayne. *An American Art Student in Paris: The Letters of Keynon Cox, 1877-1882*. Kent: The Kent State University Press, 1986.



Figura 4 - Théodore Chassériau (1819-1856), *Portrait de l'artiste*, 1835. Óleo sobre tela, 99 x 82 cm. Paris, Musée du Louvre

Obras como *An Eclogue*, de 1890, ou a alegoria *Echo*, de 1892, e o nu feminino, *A blonde*, de 1891, atestam, de certo modo, uma maneira na qual o corpo etéreo e polido lembra *Calipso*, de 1869 ou as mulheres, quase desossadas dos lamentos incansáveis de *La fille de Jephté*, 1835, do mestre franco-germânico.

Em uma dessas cartas para sua mãe, Cox nos fala de certo arranjo da escola naquele momento, indicando o ateliê de Lehmann:

[...] *Existem várias grandes salas com gessos da antiguidade e de escultores renascentistas e nestas salas os alunos mais novos de todos os mestres trabalham juntos, os mestres apareciam duas vezes por semana para criticar. Na parte superior existem três ateliês geridos por Gérôme, Cabanel e Lehmann.*⁵

Contudo, uma outra passagem, escrita para seu pai, revela uma altercada entre alunos e Henri Lehmann:

*A escola ficou fechada por um mês em consequência de um motim quando os alunos insultaram Lehmann. Eu acho que Lehmann tinha agido de modo muito mesquinho, e eu simpatizo um pouco com os alunos. Ao mesmo tempo pensei ser ao menos insensato por parte deles fazer a bagunça que eles fizeram.*⁶

Ele ainda comenta a necessidade de continuar trabalhando neste período no qual a escola se mantém fechada, o que o faz ir a Academia Julian para não perder o mês. Embora essas marcações e imagens sejam escassas, elas são importantes para compreendermos, mesmo de modo fractal, o período no qual o pintor manteve seu ateliê na École des Beaux-Arts.

Se por um lado as informações acerca de Henri Lehmann são verdadeiramente insuficientes, no que se refere a Théodore Chassériau - provavelmente o aluno melhor sucedido de Ingres e sobretudo o mais pesquisado -, temos outros elementos de seu ateliê privado em Paris. Certamente, as imagens referentes aos ateliês que Chassériau teve durante seus trinta e sete anos são praticamente inexistentes, mas um conjunto expressivo de cartas pode nos dar pistas, não apenas de quem frequentava estes espaços, mas sobretudo de seu arranjo.

Antes, contudo, é importante a discussão de duas imagens. [Figura 4 e Figura 5]. Mesmo não retratado em seu ateliê, o artista, em seus famosos autorretratos, deixa transparecer indicativos do que poderia ter



Figura 5 - Théodore Chassériau (1819-1856), *Portrait de l'artiste tenant une palette*, 1838. Óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Paris, Musée du Louvre.

⁵ Idem, p. 154.

⁶ Idem, p. 191.

sido seu espaço de trabalho, e também de flerte e de amizades.

A primeira obra, realizada aos 16 anos de idade, mostra o artista elegante, e n e l o p a d o em seu casaco negro. O olhar que mira o



Figura 6 - Henri Lehmann (1814-1882), *Franz Liszt*, 1839. Óleo sobre tela, 140 x 87 cm. Paris, Musée Carnavalet.

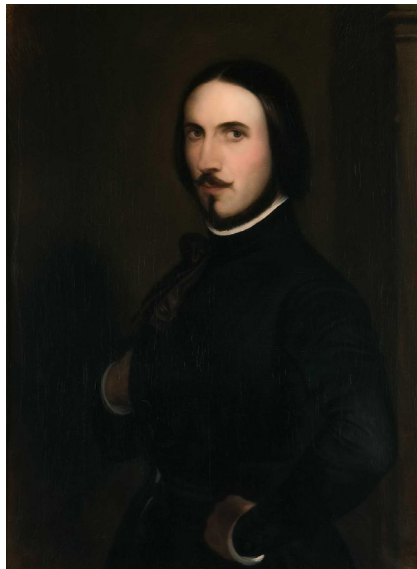


Figura 7 - Antoine Joseph Wiertz (1806-1865), *Autoportrait*, c. 1840-1845. Óleo sobre tela, 84,5 x 61,5 cm. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

observador é calmo e melancólico – os sombreamentos abaixo das sobrancelhas corroboram para o peso interior, mas não são tormentos que atrapalham a postura ereta e a confiança. Sua mão direita segura o caderno de anotações, enquanto podemos ver à esquerda da composição a paleta pendurada na parede, exibindo as cores utilizadas no quadro. A composição rigorosa do artista com os contrastes dos verdes e negros e a linha vertical do lado direito da obra é poderosa. O modo como o autorretrato se ramifica na cultura é particularmente importante e nos faz duvidar um pouco da ausência de uma “escola” Chassériau.⁷

Essa obra de 1835, poderia, certamente, figurar ao lado – por filiação formal – de retratos como *Retrato de um jovem*, de c. 1535-1540, *Retrato de um homem segurando uma estatueta*, c. 1545-1555, e *Lorenzo Lenzi*, de 1532, todas de Agnolo, Il Bronzino.



Estas relações, presentes nas primeiras obras relevantes de Chassériau, foram remarcadas pela historiografia, muito mais interessada em colocá-lo ao lado da pintura flamenga do que a florentina propriamente dita. Uma verdadeira série de retratos pode ser colocada ao lado do modo *chasseriesco*.

Os autorretratos de Delacroix, de 1837 pertencentes ao Louvre e, especialmente aquele dos Uffizi, de 1840 parecem ecoar de certa forma aquele de Chassériau.⁸ Todavia, se quisermos uma filiação da posição do retratado e de seu enquadramento não poderíamos deixar de citar no mínimo três obras [Figura 6, Figura 7 e Figura 8], nas quais

Figura 8 - Federico de Madrazo (1815-1894), *Segismundo Moret*, 1855. Óleo sobre tela, 118 x 90 cm. Madri, Museo del Prado.

⁷ Cf. sobretudo. SANDOZ, Marc. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974.

⁸ Seria um desafio extremamente saboroso a indicação da presença da obra de Chassériau na produção de Delacroix. Toda uma história foi cravada a partir dos desentendimentos de Théodore com seu mestre Ingres, e da aproximação pela admiração que Chassériau nutria sobre Delacroix. Entretanto, a outra via de aproximação não aparece - ou com certeza apenas raramente - na historiografia destes artistas.

a presença do mestre se faz notória e suficiente para atestar a importância do autorretrato como uma verdadeira “escola” Chassériau.

No caso da primeira, o retrato de Franz Liszt, realizado por Lehmann apenas quatro anos após o autorretrato de Chassériau, possui toda a gramática deste último.⁹ O enquadramento, a solução cromática e o rigor da pose do retratado parecem oriundos da paleta de Chassériau. Em graus diversos, tanto Wiertz quanto Federico de Madrazo parecem igualmente se reportar ao jovem artista. Tratando apenas deste autorretrato, poderíamos afirmar a importância de um “modo Chassériau” de representação. O mesmo poderia ser pensado por meio de outras obras do artista, porém, fugiríamos de nosso propósito neste momento.

A ausência de retratos de Chassériau, de sua intimidade e de seu trabalho no ateliê, resvala em uma questão delicada de sua biografia. Chassériau, sempre foi considerado um homem feio, essencialmente galanteador, mas com traços físicos que suas obras tendem a esmaecer.¹⁰ Bouvenne, em suas lembranças do ateliê do artista nos fala de um Chassériau “alto, um pouco calvo. Tinha muita barba e que era negra e admiravelmente cuidada.” Outra indicação é no livro de Chevillard, o primeiro biógrafo do pintor:

[...] ele era muito feio, com olhos que se enchiam de luz com a mínima impressão. Com um espírito muito original, ele adorava contar friamente as coisas mais presunçosas, mas esta impassibilidade que ele observava no mundo não era a sua natureza, no fundo impressionável e violenta.



Figura 9 - Alphonse-Charles Masson (1824-1898), *Portrait de Théodore Chassériau*, 1887. Publicado por Aglaus Bouvenne em *L'Artiste*, setembro de 1887.

Seja como for, é impressionante quando colocamos os autorretratos realizados por Chassériau ao lado dos retratos realizados por artistas próximos a ele, como Gustave Moreau, Alphonse-Charles Masson, ou mesmo Félix Tournachon. Os traços crioulos são apagados no desenho de Moreau. Com nariz e extremidades afilados

9 Henri Lehmann e Théodore Chassériau foram amigos de ateliê de Ingres. Empreendem uma viagem juntos, em 1840 pela Itália com o intuito de procurar o mestre que era então diretor da Villa Médici, em Roma. A viagem está documentada por meio de cartas que Lehmann enviava a Marie d'Agout. O retrato do padre Lacordaire realizado por Chassériau durante a viagem é o motivo do rompimento entre os dois alunos. Entretanto, Lehmann indica o tamanho de sua admiração pelo amigo nas primeiras cartas enviadas a Marie d'Agout. Cf. Sobre tudo, a tese de doutorado: ALVES DA COSTA JR, Martinho. **A figura feminina na obra de Théodore Chassériau**. (Tese de doutorado orientada pelo Prof. Dr. Jorge Coli). Campinas, 2013. Para o retrato de Lacordaire e a relação com Henri Lehmann: ALVES DA COSTA JR, Martinho. O retrato do Padre Lacordaire por Chassériau. **IX EHA – Encontro de História da Arte**. Campinas, vol. 1, 2013. pp. 268-272. Para as cartas entre Henri Lehmann e Chassériau: JOUBERT, Solange. **Une correspondance romantique : Madame d'Agout, Liszt, Henri Lehmann**. Paris: Flammarion, 1947.

10 Provavelmente, o único a encarar esta questão com rigor acadêmico tenha sido Bruno Chenique em texto apresentado no colóquio sobre o artista no momento da grande retrospectiva em 2002. CHENIQUE, Bruno. Chassériau: la haine des femmes. Chassériau (1819-1856): Un autre romantisme. **Actes du colloque**. Paris, RMN, 2002. pp. 101-134. Ver também as altercadas do pintor com Victor Hugo que partilhava o amor de Alice Ozy. Cf. ALVES DA COSTA JR, Martinho, op. cit.

e olhos muitos alongados, o retratado parece fazer jus às descrições contemporâneas apenas pela aparente calvície e a barba por fazer. No desenho de Félix Nadar, por sua vez, o artista aparece como um andarilho, no qual os traços do rosto são diversos do anterior, nariz protuberante e cabelos e barba encaracolados. Estas características são ainda mais salientadas no desenho de Alphonse-Charles Masson [Figura 9], em que o artista aparece plenamente com estes atributos.

Talvez o autorretrato de Chassériau de 1838 [Figura 5], de modo muito esvanecido, apresente algumas destas particularidades. Esta obra certamente é importante para nossa discussão. Empunhando pinceis, a paleta e um *repose-main* em seu ateliê, o artista encara o observador, ou antes, sua própria imagem. Vemos ladeando o artista duas imagens. A da direita, uma obra não identificada e possivelmente um estudo a partir dos moldes em gesso que ele possuía no local de trabalho. A da esquerda, nos confirma a datação da obra: trata-se de *La Vierge*, que foi recusada pelo júri do salão em 1838.

Entretanto, a partir da publicação das cartas do pintor, estabelecidas pela sociedade de *Les Amis de Chassériau*,¹¹ é possível perceber e confirmar a forte presença de seu irmão mais velho na elaboração da gênese do ateliê. O artista viaja em 1836, passando uma temporada com seu primo em Marseille. Como em todas suas viagens, Chassériau escreve abundantemente para seus familiares, que respondem com a mesma frequência: “[...] nós ainda estamos realizando a mudança, você encontrará um quarto bem instalado. Os quadros foram todos envelopados.”¹² Neste momento, seu irmão, Frédéric almeja que seu protegido trabalhe em casa. Esta perspectiva se altera aos poucos, e a necessidade do artista ter o seu lugar, independente do círculo familiar se consolida. “[...] nós mudaremos no fim da primeira quinzena de agosto. Seu quarto estará ótimo quando retornar. Seria necessário procurar um ateliê? Eu acredito que sim.”¹³ Certamente, Frédéric estava preocupado com a inserção de Théodore no meio artístico, sendo respeitado e criando visibilidade de uma identidade como um verdadeiro artista.

Chassériau sempre teve o apoio incondicional da família para seguir sua carreira. Seu irmão ou seu pai nunca duvidaram que os esforços seriam recompensados. Théodore, por sua vez, mostra-se constantemente ansioso para que seu novo espaço seja de seu agrado: “[...] terminei meus estudos e o esboço de meu retrato. Espero que meu novo ateliê seja bom e grande.”¹⁴ Em seu último ateliê, o artista, que tinha conseguido realizar seus caprichos, mantinha uma pequena porta nos fundos, estratégica para suas amantes poderem sair rapidamente do local, sem serem percebidas.¹⁵

11 A maioria das cartas de Chassériau era de posse de seu primo, o Baron Arthur Chassériau. Muitas delas haviam sido utilizadas por Léonce Benedicte em seu livro (que hoje continua como a publicação mais relevante sobre o pintor) e Valbert Chevillart, seu primeiro biógrafo. Entretanto, tal documentação era apenas uma pequena parte, sendo que sua maioria havia sido depositada na Cour de Comptes em Paris, posteriormente consumida pelas chamas junto com o prédio incendiado pela Comuna de 1871. Recentemente, uma publicação encontrou o conjunto de cartas utilizadas em 1933/1934 por Benedicte. Cf. NOUVION, Jean-Baptiste. **Chassériau: Correspondance oubliée**. Paris: Les amis de Chassériau, 2014.

12 NOUVION, Jean-Baptiste. Op. cit., p.47.

13 Idem, p. 50.

14 Idem, p. 78.

15 Esta anedota é contada por Aglaus Bouvenne que se encontra com Chassériau em seu ateliê. O artista teria explicado



Figura 10 - Vista da Avenue Frochot. Fotografia do autor, 2010

Embora estas cartas assimilem bem a ideia da procura por um local certo, Chassériau passou por diversos ateliês na cidade, um na Rue Saint-Augustin, outro na Rue Saint Georges, até firmar-se definitivamente na Avenue Frochot [**Figura 10**]. Local emblemático na geografia dos ateliês na cidade de Paris, que serviu também como escolha para Gustave Moreau,¹⁶ Charles Hoguet (cujo ateliê precedeu imediatamente o de Chassériau), Toulouse-Lautrec, Paul Merwart, além de Jean Renoir. Deste local, dois importantes relatos foram deixados no momento em que o artista falece em 1856: os de Théophile Gautier e Aglaus Bouvenne. Provavelmente as personalidades mais próximas e que, indubitavelmente, apoiaram a carreira do artista desde o primeiro momento em que entraram em contato com Chassériau.

O primeiro entra em sintonia com Chassériau em 1839, momento em que apresenta no Salão *Vênus Marine* e *Suzanne et les vieillards*. Gautier faz uma crítica elogiosa das obras e cria uma amizade que durará por toda a vida de Chassériau. Em 1857,

pouco tempo depois da morte do amigo, Gautier deixa para *L'Artiste* seu precioso testemunho do ateliê do amigo: *L'atelier de feu de Théodore Chassériau*.¹⁷

Escrito no calor dos acontecimentos, o texto de Gautier tem um tom fortemente emocional. Sentindo a falta do companheiro, o ateliê visitado por Gautier parece fantasmal em todo o vazio da ausência. Chassériau o encontra, e ele se comporta como um forte conhecedor de todos aqueles objetos que logo estariam em leilão:

[...] no pequeno sofá em que se repousava algumas vezes, os iatagãs, os kindjalls, os punhais persas, as armas circassianas, os fuzis árabes, as velhas lâminas de Damasco nigeladas com versos do Corão, as armas de fogo embelezadas com prata e com coral, todo este charmoso luxo bárbaro, amor do pintor, se agrupava ainda como troféu ao longo dos muros; de modo negligentes colocados as roupas bordadas de prata e ouro, davam aos olhos essa festa de cores pelas quais o artista tentava esquecer as tintas neutras de nossas

o uso daquela portinhola no fundo do ateliê e camuflada com outras telas: “Eu fortemente intrigado pedia ao pintor alguma explicação. Sorrindo finamente, ele introduziu a chave na fechadura, e a janela, que não tinha 40 centímetros acima do solo, transformou-se em uma porta que dá acesso a parte exterior”. Cf. BOUVENNE, Aglaus. **Théodore Chassériau: Souvenirs et Indiscrétions**. Préface de Carmen Miranda-Levy et avertissement de Jean-Baptiste Nouvion. Paris : Amis de Théodore Chassériau, 2011, fac-símile do original de 1884.

16 Moreau, que tinha absoluta admiração pelo artista, decide instalar seu ateliê próximo ao amigo, que no início de sua carreira era um verdadeiro tutor. Anos mais tarde seus parentes compram a casa que se tornará emblemática como ateliê e depois o Musée National Gustave Moreau, na rua Rochefoucauld. Cf. ALVES DA COSTA JR., Martinho. A presença de Chassériau em Moreau. Campinas, **Revista de História da Arte e Arqueologia**, vol. 1. N. 14. 2013. pp 5-20.

17 GAUTIER, Théophile. *L'atelier de feu de Théodore Chassériau*. **L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts**. Paris. 15 mar. 1857.

*roupas tristes e parecia reter entre suas dobras amassadas e espelhadas os raios do sol da África.*¹⁸

Toda a inflexão do testemunho leva à compreensão do ateliê de Chassériau como este lugar essencialmente orientalista, cheio de vida e dos percursos de suas viagens.

Entretanto, o relato de Aglaus Bouvenne diferencia-se um pouco e talvez complete a imagem do local: “Diante de si, o olho do visitante encontrava na sequência uma modelagem, grande como o original da Vênus de Milos. Perto da entrada, à esquerda, tinha uma porta que dava acesso a uma pequena peça que servia de gabinete ao artista.” Desta forma o ateliê se mescla, torna-se mais complexo, o emaranhado de alhures orientais indicado por Gautier se avizinha com os interesses de Chassériau pela cultura clássica. Admirável para um artista que por muito tempo foi considerado no entremeio de Delacroix e Ingres – ou mesmo a ponte que une tais escolas –, entre composições febris e um mundo calmo e domado pelas linhas. Suas obras, assim como seu estúdio, atestam a importância que estas duas figuras tiveram em sua formação.

O ateliê de Théodore Chassériau, assim como o de Henri Lehmann, certamente nos diz sobre as produções desses artistas, e também de suas preferências pessoais, seus segredos: dos artistas em seu local de intimidade, aos quais forçosamente e, aos poucos, pedimos licença para entrar.

¹⁸ Idem, p. 209.