

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





# Os ateliers cariocas do início do século XIX: comércio e discrição

Patricia Delayti Telles <sup>1</sup>

A investigação sobre a pintura do retrato em Portugal e no Brasil nas primeiras três décadas do século XIX, empreendida durante o meu doutorado, levantou algumas questões quanto ao impacto nas artes das limitações da produção da pintura no Brasil colonial, sobretudo no período anterior ao funcionamento efetivo da Academia Imperial de Belas Artes, em meados da década de 1820. Uma dessas limitações, a ambigüidade do estatuto social dos pintores no mundo luso, reflete-se diretamente nos espaços de trabalho artístico.

Desde o século XVII, em Portugal, os pintores já se destacavam dos meros artesãos; reivindicavam um estatuto mais perto da fidalguia e mais longe dos chamados “ofícios mecânicos.”<sup>2</sup> No entanto, de um modo geral, continuavam associados a estes, até na mentalidade dos seus próprios clientes. Fora exceções, como os famosos Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Domingos António Sequeira (1768-1837) – os pintores eram pouco valorizados social e financeiramente. Encontramos reflexos desta falta de prestígio social não apenas na escassa produção de retratos de artistas, mas no fato que, durante o período em questão, são ainda mais raros os pintores portugueses ou brasileiros que se auto-representam (ou se fazem representar

---

<sup>1</sup> Doutora em História da Arte, bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, investigadora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE), em Portugal.

<sup>2</sup> Sobre o assunto, ver CAETANO, Joaquim Oliveira. A maldição de Séneca – reivindicação e estatuto da arte da pintura no período barroco. In: **Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994, pp. 119-131

por colegas) segurando os instrumentos de seu ofício, nomeadamente a paleta e os pinceis. A maioria dos retratos de pintores levantados entre 1804 e 1834 não possui de fato nenhuma referência visual à pintura: os modelos preferem mostrar-se com lapiseiras e papeis - referências visuais à mais “nobre” arte do desenho – e, aproveitando recortes em busto, serem representados em poses pensativas, com a mão levada à testa, enfatizando o processo mental de criação artística.<sup>3</sup>

Esse distanciamento do lado material da pintura se reflete naturalmente na quase inexistência de imagens dos seus ateliers, e nas poucas referências que sobraram sobre estes. Não apenas sobre aqueles pertencentes a brasileiros e portugueses, mas também sobre os espaços de trabalho de muitos estrangeiros que passaram por Portugal e pelo Brasil. Na confusão política de uma época em que primeiro os exércitos franceses, depois o Congresso de Viena, redesenharam o mapa da Europa pelo menos duas vezes em uma única geração, encontramos centenas de artistas em circulação em busca de uma situação mais estável. Alguns aportaram em Lisboa ou no Rio de Janeiro, outros nunca encontraram um porto seguro; muitos simplesmente desapareceram da história da arte. A maioria das informações sobre eles e sobre os seus espaços de trabalho (a palavra “atelier” não consta nos dicionários coevos<sup>4</sup>), provém da imprensa periódica.

A documentação levantada aponta para que, como veremos, os pintores no início do século XIX, embora trabalhassem e vendessem suas obras preferencialmente em suas próprias casas, na verdade trabalhavam e vendiam onde fosse preciso.

Encontramos por exemplo, um certo Lavedon instalado provisoriamente numa “casa de pasto” em Lisboa, em 1802, após um longo périplo pela Europa:

*Na casa de Pasto da Boa-Vista se acha Mr. Lavedon, pintor-retratista, o qual, tendo vindo d'Inglaterra de passagem por Madrid, faz gosto de expor à vista dos Curiosos mais de 100 paineis seus, assim de retratos, como de fantasia, a fim de que se possam servir dos seus talentos, ou comprar algumas das suas pinturas, se lhes agradarem.*<sup>5</sup>

“Casas de pasto” serviam então como restaurantes, e albergues. E este anúncio de um pintor sem obra conhecida, expondo e trabalhando num quarto de hotel, demonstra a precariedade da situação de muitos artistas no início do século XIX.

Podemos pensar que esses pintores cujos nomes a história da arte não reteve seriam os mais fracos, mas o levantamento de algumas obras suas parece desmentir essa teoria. Fatores políticos, geográficos ou mesmo a pura sorte podem ter marcado o

---

3 Sobre retratos de pintores nas primeiras décadas do século XIX, ver TELLES, Patricia Delayti. **Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834**. Tese (doutorado) História da Arte, Departamento de História, Universidade de Évora, 2015.

4 BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico ...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.; [SILVA, Antonio Moraes]. **Diccionario da lingua portugueza** - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.[PINTO, Luiz Maria da Silva]. **Diccionario da Lingua Brasileira** por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Ouro Preto: Na Typographia de Silva, 1832.

5 **Segundo Suplemento à Gazeta de Lisboa**, Lisboa, 27 de Março de 1802, n/p.

seu destino. Tal é o caso, por exemplo, do miniaturista suíço Jean Philippe Goulu (1786-1853), ativo no Rio de Janeiro entre 1817 e 1824 – contemporâneo, portanto, dos artistas da Missão Francesa. Retrata de alta qualidade pictórica, desconhecido no Brasil, Goulu alcançaria fama na Argentina, para onde se mudou após essa data.<sup>6</sup>

Sobre o seu atelier carioca, sabemos apenas o que ele mesmo informa em dois anúncios publicados na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1818:

*Goulu, Retrataista Francez,<sup>7</sup> tão bem conhecido pela exacta similhaça e fim precioso das suas obras, que teve a honra de tirar o Retrato de S. A. R. o Principe Real, e os das Serenissimas Senhoras Infantas, dos quaes deu infinidade de copias; faz saber ao publico e aos amadores de arte que mudou o seu domicilio para a rua da Ajuda, largo do Bispo, N. 68.<sup>8</sup>*

O mencionado retrato do Príncipe Real, futuro D. Pedro I, seria provavelmente a miniatura assinada e datada de 1817, atualmente nas reservas do Palácio Nacional de Queluz, em Portugal (inv. 00489 TC/ PNQ 231A1/1); uma das “infinidades de cópias” anunciadas, pintadas pelo próprio artista, se encontra hoje no acervo da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo. Quanto ao atelier, o anúncio revela apenas que Goulu trabalhava em casa (pois anuncia a sua mudança de domicilio aos “amadores de arte”) – e que esta encontrava-se localizada próxima à moradia de Jean Baptiste Debret (1768-1848), que em 1825 morava na mesma rua da Ajuda.<sup>9</sup>

Dez anos antes, em 1816, Debret, recém-chegado ao Brasil, havia enviado a seu irmão, em Paris, uma pequena aquarela retratando o interior do seu atelier, instalado no Catumbi [ver **Figura 2** da Apresentação]. Preservava assim uma das únicas imagens que hoje conhecemos do cotidiano de um pintor no Rio de Janeiro dessa época. A falta de uma iconografia complementar é tão dramática, que resulta tentador para o historiador ver nessa imagem um exemplo do cotidiano de todos os pintores cariocas – mas cabe lembrar que se trata não apenas de um estrangeiro, mas de um recém-chegado, e que por isso talvez não devamos tomá-la como regra, apenas como um exemplo pontual de uma situação específica. Isso não a torna menos importante.

Neste espaço de trabalho, ainda um pouco improvisado, conforme indica a tela apoiada numa cadeira e não sobre um cavalete, encontramos a maioria dos objetos que supriam então as necessidades do ofício de um pintor. Contudo a aparência burguesa e o grande número de quadros pelas paredes parece indicar que Debret pretendia que este fosse também um espaço de convívio, de acolhimento, para uma clientela acostumada a ambientes sofisticados.

---

6 RIBERA, Adolfo Luis de. *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1984, p. 127

7 A Suíça foi dominada pelos franceses a partir de 1798, e diversos cantões chegaram a ser anexados ao Império Napoleônico nos anos seguintes. Apenas em 1815 voltaria a criar-se um estado suíço, de modo que não espanta que diversos suíços nascidos em meados da década de 1780 (como Charles Simon Pradier (1783-1847), também natural de Genebra) se apresentassem no início do século XIX como sendo franceses.

8 *Gazeta do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 e 23 de Dezembro de 1818, n/p

9 GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p. 95 e 97

No Norte da Europa, sobretudo na Inglaterra, a visita ao atelier de um artista de prestígio – como, por exemplo o do inglês Sir Joshua Reynolds (1723-1792) - era um divertimento da nobreza e da alta burguesia desde meados do século XVIII. A historiadora Márcia Pointon chega a equiparar a pintura de um retrato na Inglaterra do século XVIII a uma “performance,” pois o modelo era pintado em público, diante dos amigos<sup>10</sup> – como podemos ver em diversas representações de ateliers franceses, como por exemplo no quadro que retrata o atelier da pintora Madame Labille-Guiard (1749-1803),<sup>11</sup> pintado de memória em 1808 por sua aluna Marie Gabrielle Capet (1761-1818), hoje na Neue Pinakothek, em Munique.

Mas a situação no Brasil recém alçado do estatuto de colônia ao de Reino Unido – em um Rio de Janeiro onde, segundo o próprio Debret, as mulheres dificilmente saíam à rua a não ser para ir para a igreja -, parece ter sido bem mais prosaica.

Os estudos recentes sobre as casas nobres portuguesas e brasileiras confirmam que os interiores das casas dessa clientela mais rica eram muito mais simples do que os seus equivalentes europeus. Uma simplicidade retratada nas aquarelas do próprio Debret, sobretudo em dois interiores datados de 1827, hoje nos Museus Castro Maya, conhecidos como “Jantar brasileiro” e “Interior doméstico,” nos quais o mobiliário é escasso e frugal, e quase não figuram quadros nas paredes.

Se as fontes não parecem confirmar as expectativas de Debret quanto a receber regularmente uma clientela sofisticada num espaço que se configura, no Brasil, pelo menos até a década de 1830, sobretudo como local de trabalho, justificam contudo a sua esperança de expor e vender os quadros no atelier, pelo menos pontualmente. Pois era nos ateliers que ocorriam, não apenas o comércio da pintura, como – muito raramente – algumas exposições para ajudar nas vendas.

A primeira notícia de uma exposição de pintura no Brasil encontrada fora do contexto áulico ou religioso – e nada impede que haja outras por descobrir – deu-se justamente num atelier, na casa de um pintor português recentemente chegado ao Rio, António da Silva Lopes (c. 1780- após 1824) que em maio de 1811 anunciava:

*António da Silva Lopes, 1º substituto da Academia Portugueza do Nu, participa, que em 22 do corrente publica a abertura da sua grande collecção de Pintura dos maiores Mestres em quasi todos os ramos. Os dias públicos são as Quartas, e Sextas feiras de tarde, das 3 horas em diante nas casas onde reside no Beco dos Cachorros, n. 23, e alem destes, extraordinariamente a Professores e pessoas inteligentes.*<sup>12</sup>

António da Silva Lopes não deixa claro nem que é pintor, nem que as pinturas seriam provavelmente de sua autoria, mas especifica que expõe nos cômodos da sua própria casa ou seja, em linguagem da época: “nas casas onde reside.” A exposição não parece ter tido qualquer repercussão ou sucesso. Talvez decepcionado, o artista seguiu para

---

10 Ver POINTON, Márcia. **Hanging the head, portraiture and social formation in Eighteenth Century England**, Paul Mellon Centre for Studies in British Art e Yale University Press, 1993, pp. 41-43

11 Adelaide Labille-Guiard conheceu Joaquim Lebreton, que retratou em 1795; a tela pertence hoje ao Museu Nelson Atkins, em Kansas City, nos Estados Unidos.

12 **Gazeta do Rio de Janeiro**, op. cit., 18 de Maio de 1811, n/p.

Salvador, onde, protegido pelo governador, D. Marcos Noronha de Brito,<sup>13</sup> tornou-se professor de uma “Aula de Desenho e Figura,” criada por Carta Régia de 8 de Agosto de 1812.<sup>14</sup> No documento, afirmava novamente ter sido “primeiro substituto da Academia do Nu em Lisboa”, o que repetem Manoel Querino e Carlos Ott.<sup>15</sup> Contudo, embora o pintor Cirilo Volkmar Machado deveras tentasse estabelecer, em Lisboa, uma Academia do Nu, por volta de 1780, esta não fora adiante.<sup>16</sup> Em princípios do século XIX não havia nenhuma instituição com esse nome em funcionamento em Lisboa, apenas outra Aula Régia, regida pelo professor Eleutério Manuel de Barros (c.1760- ap. 1823) - e a única referência que encontramos a um artista chamado António da Silva Lopes no contexto português é uma denúncia ao Tribunal do Santo Ofício, datada de 21 de Maio de 1798, feita por ele contra outro pintor, seu colega, José de Almeida Furtado (1778-1831).

Nessa denúncia, Lopes, identifica-se como lisboeta, “filho de Victória Joaquina da Conceição” (sem menção a quem teria sido seu pai), morador da “rua dos Ourives da Prata,” na Baixa de Lisboa. Afirma ter “dezoito para dezenove annos,” o que nos permite determinar a sua data de nascimento, e ser aluno de Eleutério Manuel de Barros.<sup>17</sup> Ora, é possível que essa denúncia à Inquisição de um outro pintor que ele chama de “amigo” tenha prejudicado a ele tanto quanto a Almeida Furtado, pelo menos no meio artístico, levando-o a tentar a sorte no Brasil.

Não encontramos nenhuma obra de sua autoria, mas a Aula Régia por ele regida funcionou em Salvador por cerca de dez anos - pelo menos entre 20 de Maio de 1813<sup>18</sup> e Dezembro de 1819.<sup>19</sup> Lopes parece ter abandonado o seu cargo, e a cidade, depois da Independência, sendo substituído por Antonio Joaquim Franco Velasco (1780-1833).<sup>20</sup> A documentação existente no Museu D. João VI no Rio de Janeiro revela que, a 6 de Março de 1824, Silva Lopes encontrava-se novamente na capital carioca, desempregado e aparentemente sem muitos recursos, pois pediu à Academia Imperial “continuidade de seus honorários de professor e diretor da cadeira de Desenho e Arquitetura civil, da província da Bahia, aqui na Corte, enquanto não está

---

13 A 27 de Maio de 1812, D. Marcos Noronha de Brito, Conde dos Arcos, pede a António de Araújo de Azevedo, futuro Conde da Barca, que “[...] proteja o negocio de Antonio da Silva Lopes que o [ilegível] recomenda como mto bom lente p.a uma Aula de Desenho de q tanto se neccesita aqui, e que pedi a S.A.R. [...]” Arquivo Distrital de Braga, B-5 (32,1), Braga, Portugal.

14 Arquivo Público do Estado da Bahia, Secção Colonial, Cartas-Régias, v. 114, doc. 197, apud CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. **A pintura religiosa na Bahia (1790-1850)**, tese (doutorado), Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Porto, 2003, vol. II, p. 7.

15 Poucos estudos mencionam este artista, e quase todos baseiam-se nas informações fornecidas por Manuel Querino. Ver QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos (indicações biográficas)**, Bahia: Oficinas da empresa A Bahia, 1911 e OTT, Carlos. **A escola bahiana de pintura 1764-1850**, [Salvador]: Editor Emanuel Araújo e MWM, 1982. 16 MACHADO, Cirilo Volkmar. **Collecção de Memórias**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

17 “Denuncia contra José de Almeida Furtado” Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, Processo 13504. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

18 MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolpho. O ensino artístico. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, n. 239, Abril-Junho, Rio de Janeiro: IHGB, p. 114.

19 Carta de Thomaz António Vilanova Portugal ao conde da Palma de 15 de Dezembro de 1819, APEB, Cartas-Régias, v. 120, doc. 373, apud CAMPOS, op. cit., p. 9.

20 Especulava-se que teria morrido ou voltado para Portugal em 1823, pois “após o movimento de Fevereiro de 1821, ninguém mais falou do mestre”. QUERINO, op. cit, p. 69.

empregado.”<sup>21</sup> Desapareceu, a seguir, quase por completo da história da arte no Brasil, sem que saibamos sequer a data do seu falecimento.<sup>22</sup>

O exagerado anúncio que colocou em 1811, atribuindo a si mesmo um estatuto de “acadêmico” que não possuía e afirmando expor pinturas “dos maiores Mestres em quasi todos os ramos” na sua casa revela a sua ânsia de se apresentar no Rio de Janeiro com um certo prestígio e abrir ao público o seu atelier. Mas neste estado da pesquisa, parece ser o único anúncio na imprensa carioca do início do XIX em que um artista promove uma venda nesses termos, mais próxima de um vernissage atual. Normalmente, a maioria dos anúncios de jornal parece demonstrar, pelo contrário, uma total falta de *glamour*.

Ora, por mais que os pintores se esforçassem por provar que a pintura era uma “arte mental,” afiliada ao desenho, uma ocupação que – ao contrário dos ofícios mecânicos – não sujava as mãos, a pintura de cavalete era um ofício sujo. E por mais arrumado que fosse, o seu espaço de trabalho seria o testemunho inegável desse trabalho duro. O tubo de tinta só seria inventado por volta de 1830, e comercializado na década seguinte.<sup>23</sup> Antes disso, as dificuldades eram enormes: era preciso comprar e preparar cada pigmento, às vezes raspá-lo ou batê-lo, misturá-lo com um aglutinante, geralmente o óleo – mas também gema de ovo, no caso da têmpera – preparar até as telas, pregando e esticando o pano cru, de linho ou de brim, sobre um chassis de madeira. Existem algumas receitas de cores, usadas desde o século XVIII. O vermelho carmim, era, por exemplo, uma:

[...] *tinta artificial, composta de pao Brazil, moída em almofariz cõ paens de ouro, tudo lançado de molho em vinagre branco, & depois de ferver, se poem a escuma a secar, esta he o carmim. Tambem se faz por outro modo cõ cochonilha, e pedra hume de Roma, tirante a vermelho.*<sup>24</sup>

Essa verdadeira “cozinha” por trás da arte da pintura explica a provável desarrumação dos espaços de trabalho, e a importância do uso de assistentes, que podiam ser aprendizes e, no Brasil, muitas vezes escravos.

Isso não quer dizer que de vez em quando não se comercializasse algum material de pintura pronto, sobretudo tintas básicas, como preto, branco e vermelho. No Rio, encontramos um senhor que além de pintor decorativo, vidraceiro e moldureiro, vendia tintas prontas para pintura de cavalete, em 1826:

*Alexis Blanc, pintor de decorações, Letras, e Carruagens, Vidraceiro, e grude [sic] os papeis em Sallas. Tem Armazém assortido de Vidros para vidraças, e Vidros proprios para Carruagens. O Publico achará igualmente na mesma Loja Tintas preparadas para pintar*

---

21 A documentação, no Museu D. João VI, do Rio de Janeiro, encontra-se disponível on-line: <http://www.museu.eba.ufrj.br/web-inf/src/listaArquivos.asp> (visto a 10 de Abril de 2012).

22 Marieta Alves sequer o menciona em seu dicionário, atribuindo a Franco Velasco a criação da Aula Pública. ALVES, Marieta. **Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

23 WHITE, Harrison C. e Cynthia. **La Carrière des peintres au XIXème siècle**. Paris: Flammarion, 1991, p. 92.

24 BLUTEAU, op. cit., 1728.

*Retratos, como para Casas, etc. Tambem põe quadros em Estampas. Rua dos Barbonios, n. 42, ao lado do Consulado de França.*<sup>25</sup>

Encontramos também um anúncio de venda de telas já esticadas sobre os seus chassis, em Lisboa, em 1824. Mesmo se tratando de um caso isolado (resultado, talvez, da morte ou da mudança de algum pintor), a notícia é importante, pois no resto da Europa esse tipo de material só seria comercializado por volta de 1841, quase duas décadas mais tarde: “Na rua do Amparo n.º 18, defronte da Praça da Figueira, se vendem pannos aparelhados para pinturas a oleo, e grades de diferentes dimensões com pannos pregados.”<sup>26</sup> O uso desse tipo de material semi-pronto economizaria muito tempo e trabalho no atelier, tornando-o cada vez mais limpo no decorrer do século.

Mas mesmo com as dificuldades e a sujeira que resultavam do preparo das tintas, na falta de galerias e lojas especializadas, era no atelier, muitas vezes instalado dentro de casa, que os artistas brasileiros do início do século XIX recebiam os seus clientes. Nada muito diferente do que acontecia em Lisboa, por exemplo, em cuja *Gazeta* encontramos dois anúncios, um de julho de 1813 e um de julho de 1820, de dois pintores diferentes, oferecendo aulas, pintura de retratos e venda em suas próprias casas:

*Fabio Fabroni, Pintor de Miniatura, e Professor de desenho, faz saber aos conhecedores, e amadores de bellas Artes, que elle tem para vender huma Colleção de diversas miniaturas, feitas por elle, desenhos do melhor gosto das Academias Italianas, e quadros a óleo. Quem quizer comprar alguns dos referidos quadros, tomar lições de desenho, ou quizer o seu retrato em miniatura, o pode procurar em sua casa das 4 e meia às 6 horas da tarde na travessa da Victoria n.3, terceiro andar, junto à rua dos Ourives do Ouro.*<sup>27</sup>

O anúncio seguinte é ainda mais explícito: “João Anastácio Franco, pintor retratista, faz sciente a quem precisar do seu préstimo, que a casa da sua residência he ao *Salitre* n. 147, segundo andar.”<sup>28</sup>

No Rio de Janeiro, ocorria o mesmo. No início do século, os ateliers localizavam-se principalmente nas casas dos pintores, acima do térreo, geralmente no 2º andar - e eram usados para trabalho, ou seja tanto para pintar quanto para dar aulas e vender quadros. Por causa dessa tripla função, era importante manter o público a par de eventuais mudanças de endereço, o que nos permite saber alguma coisa sobre onde moravam e trabalhavam esses artistas.

Simplício Rodrigues de Sá, por exemplo, anuncia na *Gazeta* em 1812: “Simplicio João Rodrigues de Sá, pintor retratista, que morava no largo de Santa Rita, mudou-se para o Beco dos Cachorros, n. 26, caza, n. 26, segundo andar.”<sup>29</sup> Ou seja o pintor português morava muito próximo ao local em que, no ano anterior, residia António da Silva Lopes, e mudou-se para a mesma rua.

25 *Spectador Brasileiro*, Rio de Janeiro, 20 de Dezembro de 1826, n/p.

26 *Gazeta de Lisboa*, Lisboa, 11 de Junho de 1824, n/p.

27 *Gazeta de Lisboa*, op. cit., 20 de Julho de 1813, n/p.

28 *Gazeta de Lisboa*, op. cit., 24 de Agosto de 1820, n/p.

29 *Gazeta do Rio de Janeiro*, op. cit., 2 de Dezembro de 1812, n/p.

O Beco dos Cachorros localizava-se por trás do mosteiro de São Bento, onde antigamente terminava a chácara do mosteiro, que era guardada por cães,<sup>30</sup> numa pequena rua que depois se chamou travessa de Santa Rita e hoje rua Alcântara Machado.

Em 1815, Simplício viajou para Buenos Aires; lá se encontrava em Fevereiro daquele ano. Não sabemos quando voltou para o Rio de Janeiro, nem onde se instalou ao chegar, apenas que em novembro de 1820 ingressou na Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil (futura Academia Imperial). Talvez morasse então na rua dos Ourives, pois em Agosto de 1822, informa nova mudança de endereço:

*Simplício Rodrigues de Sá, Pintor Retratista, aviza ao respeitavel Publico, que se mudou da casa da rua dos Ourives para a casa em que actualmente mora na rua do Fogo canto da rua detras do Hospicio N. 23 onde continua a prestar-se com a sua prenda de Retratista: e igualmente se propõe a encinar em sua mencionada casa as pessoas que quizerem a prender tão estimável e precioza Arte.*<sup>31</sup>

É curioso constatar, que mesmo dispondo de um rendimento de 300\$000 como “substituto de Desenho e Pintura” da Academia, Simplício continuava a dar aulas em casa. Necessidade ou ambição? Não sabemos. Mas conseguiu aos poucos ganhar dinheiro suficiente para se mudar para um espaço mais confortável, pois em 1828, quando já se tornara pintor da corte de D. Pedro I, outro anuncio indica que morava numa chácara em São Cristovão, mais próximo à residência do Imperador, longe do burburinho da cidade. A julgar pelo anuncio que publica, não mais um aviso de mudança de endereço, mas um pedido de informações para recuperar uma escrava fugida, desfrutava agora de uma situação econômica confortável e, além da nova casa, mantinha provavelmente um atelier na rua do Fogo:

*Fugio no dia 10 do corrente da chácara do Snr. Simplício, Retratista, em S. Christovão, huma escrava por nome Roza, de Nação Moçambique, de idade de 16 annos, pouco mais ou menos, cara redonda, cheia de corpo, beijo furado, he bem feita; quem da mesma tiver noticia, queira dar parte na rua do Fogo N. 8, que será bem recompensado do seu trabalho.*<sup>32</sup>

O fato de trabalharem sobretudo em casa, não implica que os pintores abdicassem de certos requisitos. O cômodo onde instalavam o atelier precisava dispor de algumas qualidades específicas. Outro anuncio carioca, de 1828, mais de dez anos após a chegada da Missão Francesa, revela algumas delas:

*Preciza-se de huma salla decente, ou na falta dessa hum sotão que sirva para hum homem solteiro, da arte de Retratista, e de muito boa conducta: o qual não duvidará pagar o aluger alguns mezes adiantados: adverte-se que a entrada e sahida deve ser independente, e que qualquer dos ditos commodos tenha huma boa luz; roga-se a quem isto tiver, sendo da Valla para baixo, queira dar parte na rua do Sabão N. 118, que lá achará com quem tratar.*<sup>33</sup>

30 GERSON, op. cit., p. 194-195.

31 **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 29 de Agosto de 1822, n/p.

32 **Diário do Rio de Janeiro**, op. cit., 16 de Fevereiro de 1828, n/p.

33 **Diário do Rio de Janeiro**, op. cit., 26 de Junho de 1828, n/p.

A luz era sem dúvida essencial: quanto mais, melhor. Em excesso, poderia ser controlada através de cortinas e vedações, mas era difícil gerá-la. A entrada independente mostra uma certa vontade de privacidade, para clientes mas também para que o próprio pintor pudesse entrar e sair quando quisesse, já que neste caso trata-se de um espaço alugado fora de casa. Sob a influência dos franceses, os artistas começavam a ser um pouco mais bem vistos socialmente, contudo uma clientela exigente, hierarquicamente superior, dificilmente iria visitar um sótão – mesmo na rua da Valla, atual rua Uruguaiana.

O uso do manequim, tanto no Rio por Debret como em Lisboa pelo pintor italiano Domenico Pellegrini (1759-1840), que o empregou para finalizar um retrato do futuro Conde da Barca<sup>34</sup> - mostra que nem todos os modelos se dignavam a comparecer ao atelier, ou a sujeitar-se a longas sessões de pose.

A caixa de pintura, retratada com certo destaque pelo francês, perto da paleta e do cavalete improvisado, permitia que o pintor se deslocasse até a casa do modelo. Encontramos uma menção a um objeto semelhante, à venda no Rio em 1828, juntamente com uma escrava: “Quem quiser comprar huma preta Moçambique, [...] dirija-se a rua da Conceição N. 7, onde tãobem se vende huma bonita caixa portátil, que serve para algum Snr. Pintor, que tenha que fazer alguns retratos fóra de sua casa.”<sup>35</sup>

Assim, no início do século XIX, sobretudo no ambiente fechado do Rio de Janeiro colonial, o atelier era também portátil. O pintor dispunha-se a sair do próprio espaço a serviço de uma sociedade que, por mais que aos poucos o aceitasse, ainda o confundia com outros “oficiais mecânicos” e se julgava, por isso, socialmente superior.

Em 1813, mesmo um professor régio como Manuel Dias de Oliveira, que dirigia desde 1800 a primeira escola de arte do Rio de Janeiro, a *Real Escola do Nu*, se propunha a ir dar aulas em casa particulares:

*Manoel Dias de Oliveira, Professor publico de Desenho e Figura nesta Corte, tendo adquirido os seus estudos na Corte de Roma, mandado pelo Principe Regente Nosso Senhor, propõe-se a ser útil com o ensino da sua Arte por Cazas particulares, nas horas vagas da sua Aula, a todas as Pessoas, Nacionaes, ou Estrangeiras, que tiverem genio para esta aplicação, tão propria para ornamento das Pessoas bem educadas, fazendo elle de propria mão os exemplares para os seus Discipulos, e satisfazendo a todos elles com a recíproca harmonia na moderada recompensa do seu merecimento. Na rua do Rozario, defronte do Hospicio, n. 44, espera o sobredito Professor os Senhores, a quem se dedica.*<sup>36</sup>

Note-se, para aferir a importância de Manoel Dias de Oliveira, tão denegrido pelos membros da Missão Francesa, que em 1817, ele é o único pintor que aparece, ao lado

---

34 [ABRANTES, Duchesse (Laure Junot)] *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès ou Souvenirs Historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, 1837, Bruxelles: Société Belge de Librairie, vol. 2, p. 151.

35 *Diário do Rio de Janeiro*, op. cit., 19 de Fevereiro de 1828, n/p.

36 *Gazeta do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 30 Janeiro de 1813, n/p.

de engenheiros e médicos, listado independentemente de qualquer instituição, como “professor de desenho e pintura” no *Almanack* do Rio de Janeiro.<sup>37</sup>

A vinda dos franceses será para ele desastrosa, por tirar-lhe uma clientela duramente conquistada. Ainda anuncia no Rio de Janeiro em 1828, já aposentado; não residia mais na rua do Rosário, mas na do Alecrim. Terminaria por se mudar para Campos, onde faleceu, quase esquecido.

*Manoel Dias de Oliveira, Professor Jubilado na Cadeira de Dezenho desta Corte, participa a todos os Snrs. amantes da Pintura, que elle educado nella em Portugal, e na Roma [sic]; está nas circunstancias de servir ao Publico, em retratos grandes, e pequenos, e quadros Historicos, sacros, e profanos, e em todos os mais ramos da Arte; quem se quizer servir do seu préstimo, dirija se a rua do Alecrim defronte da Sachristia do Sacramento N. 270.*<sup>38</sup>

Infelizmente, a maioria dos pintores, por mais que forneça o endereço de casa, raramente anuncia o próprio nome, a não ser que seja um estrangeiro de passagem. Essa discrição – talvez um certo decoro – que hoje tanto prejudica a investigação, parece ter sido, na época, importante.

Cabe a outros pesquisadores relevar o desafio de mapear os endereços dos artistas cariocas do princípio do século XIX, e de cruzar essa informação com anúncios e outros documentos. Estimo que em alguns casos, a indicação do endereço em diferentes anúncios baste para identificar o pintor, e que um melhor conhecimento desses locais seria importante para o estudo da pintura no Brasil.

À medida que a Academia Imperial se organizava, sob a égide do Estado, a situação não tardaria a evoluir, mas ainda temos muito mais que descobrir sobre o modesto começo dessa ascensão social que irá resultar nos grandes ateliers do final do século.

---

37 ALMANAK, 1817 apud *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, 1966, vol. 270, p. 364.

38 *Diário do Rio de Janeiro*, op. cit., 24 de Maio de 1828, n/p.