

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
039

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





O espaço do criador em um espaço de criação: a imprensa ilustrada oitocentista e o artista na América Latina

Rosangela de Jesus Silva ¹

Pela mesma razão, nada direi acerca da Francesca de Rimini de Aurelio de Figueiredo e de todos os quadros que ornaram o seu atelier e mostram quanto esse joven artista se dedica de corpo e alma á pintura.

Senti-me satisfeito entretanto de achar-me n'um atelier, rodeado de trabalhos de arte, retratos, paysagens, quadros de genero, historicos, e outros objectos artisticos. (Revista Illustrada, 1884, ano IX, n. 374, p.6, Bellas Artes)

[...] o Sr. De Wilde construiu ultimamente um salão para exposição de quadros e um atelier com todas as condições necessarias e luz apropriada, para se poder vêr convenientemente os trabalhos artisticos que lá estiverem expostos. (Revista Illustrada, 1885, ano X, n.400, p.7, Exposição permanente)

Rodolpho Bernardelli procurou um meio propicio para desenvolver as suas possantes faculdades, dirigindo-se a Roma e passando ahi meia duzia de annos, na frequencia dos grandes artistas e nos trabalhos de atelier. (Revista Illustrada, 1885, ano X, n.420, p.2, Rodolpho Bernardelli)

Ha mezes, quando eu fui pela primeira vez ao seu atelier na esperanza de ver apenas a Fundação da cidade do Rio de Janeiro, fui agradavelmente surpreso por uma galeria completa. É que para limpar os pinceis, depois do trabalho, elle suja adoravelmente uma

¹ Professora adjunta no Instituto Latino-americano de Arte, Cultura e História - ILACCH da Universidade Federal da Integração Latino-americana - UNILA (Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil)

tela d'alguna paisagem que lhe trota no cerebro... Anda sempre apressado. Outro dia eram tres horas da tarde elle voava para S. Domingos, onde foi esconder o seu atelier. (Revista Illustrada, 1888, ano XIII, n. 504, p. 2. Firmino Monteiro)

Nas citações acima publicadas na *Revista Illustrada*, a qual teve sua sede no Rio de Janeiro entre 1876 e 1898, observamos algumas ideias acerca do ateliê do artista. Este é apresentado como local de trabalho e aprendizagem do artista, onde seus esforços se evidenciam; também como um lugar que reúne referencial e objetos artísticos, além da indicação das condições necessárias para o bom funcionamento deste espaço como a iluminação adequada. Os trechos acima são apenas um exemplo de como este tema esteve presente na imprensa oitocentista. Há ainda uma quantidade considerável de imagens que permitem avançarmos em algumas direções a fim de discutirmos representações acerca do lugar de criação e do próprio artista naquele momento.

O interesse pelo trabalho do artista foi uma constante em várias publicações do período, especialmente naquelas ilustradas, objeto deste trabalho e, onde a imagem ocupava espaço considerável. A produção destas foi por muito tempo privilégio de artistas, logo vários desenhistas que trabalhavam neste tipo de publicação vinham de uma formação nas belas artes. No entanto, a imprensa apresenta particularidades, desde escolhas formais expressas na diagramação das páginas, passando pela seleção de conteúdos e maneiras de difundir informações. Assim, com textos e imagens constroem exemplos e contraexemplos, os quais sugerem objetivos pedagógicos de formação de públicos leitores.

Embora se fale de uma “imprensa ilustrada” no singular, este é um conceito amplo e complexo, sobre o qual vários pesquisadores já se debruçaram. Só para ficar na América Latina, o trabalho de Sandra Szir na Argentina e o de Rafael Cardoso no Brasil, apontam a complexidade e dificuldades de definição, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para como essas revistas ocuparam um espaço importante de formação e informação visual no período. Para este trabalho buscou-se exemplos em publicações da segunda metade do século XIX, onde a técnica litográfica foi o principal meio de produção das imagens. Outro critério da escolha está no papel do ilustrador, apresentado como protagonista das publicações. Logo, este texto dará ênfase, aos momentos em que as revistas fizeram referência, direta ou indiretamente, ao tema do ateliê e ao trabalho do artista.

Entre as revistas escolhidas no Brasil estão *Revista Illustrada*² (1876-1898) e *O Besouro*³ (1878-1879); e na Argentina: *El Mosquito* (1863-1893) e *Don Quijote* (1883-1903). Cada um desses periódicos apresenta características peculiares, desde suas orientações ideológicas – todas assumiram posicionamentos políticos críticos –, até a diagramação e ilustração de suas páginas. Nas apresentações dos programas das revistas, publicados em seus primeiros números, o “compromisso com a verdade”,

2 A coleção completa da *Revista Illustrada* pode ser consultada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro no seguinte endereço: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=>

3 A coleção completa de *O Besouro* pode ser consultada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro no seguinte endereço: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&pasta=ano%20187&pesq=>

a vigilância e alerta da população para os “desmandos” da política são alguns dos aspectos em maior destaque. A *Revista Illustrada* afirmava “Falar a verdade, sempre a verdade, ainda que por isso me caia algum dente” (N.1, Jan, 1876); *O Besouro* em versos afirma que tem “uma legião de inimigos: os vícios e uma só arma: a gargalhada;” *El Mosquito* denominado “Periódico satírico Burlesco con caricatura,” se apresenta como um inseto que vai se “colare donde pueda” e afirma que “clavaré mi lanceta en la nación o en la provincia.” (N.1, 24/maio/1863). Por sua vez *Don Quijote* tinha lemas como “Ese periódico se compra pero no se vende” ou, ainda, “Vengan cien mil suscripciones y fuera las subvenciones.”

Observamos que todos se apresentavam com propósitos de serviço à sociedade através de um posicionamento crítico diante das instituições de poder governamental, portanto seu foco principal não estava nas artes e na cultura, embora as revistas brasileiras citadas tiveram, com alguma regularidade, colunas dedicadas às belas artes, ao teatro e a música. Teria então um papel para os artistas nestas publicações? A resposta é sim, uma prova está justamente no espaço e destaque oferecido aos ilustradores das revistas e que serão apresentados ao longo deste trabalho.

María Isabel Baldasarre, em artigo no qual analisa a construção da imagem do artista profissional na imprensa ilustrada através da fotografia, chama atenção para como esta foi uma plataforma importante para dar visibilidade ao artista e seu trabalho. A autora afirma que “A esto contribuyeron los atributos (caballetes, pinceles, paleta, cuadros, modelo) y también las características del escenario (taller, exposición, etc)... la pose del retratado [...]”⁴. Defendemos aqui que mesmo antes do uso da fotografia e para além de espaços como “galerias” de personagens ilustres onde apareciam retratos dos artistas, ou de publicações mais especializadas⁵ que traziam notícias e imagens de exposições e obras, houve atenção ao trabalho do artista e a utilização de estratégias para valorização do mesmo. O espaço de construção da imagem do artista começa na valorização do próprio ilustrador das revistas ilustradas, o qual em diversos momentos foi representado acompanhado de seu instrumento de trabalho, tanto o lápis litográfico quanto a palheta e o pincel, bem como no seu ateliê. Temos que considerar o fato das revistas terem metade de suas páginas cobertas com imagens, as quais eram criadas por artistas, pois a maior parte destes, sobretudo em meados do século XIX, vinha de uma formação nas ou próxima das belas artes. Mesmo quando o humor e a crítica política ocupavam o primeiro plano, o uso das metáforas artísticas, parecem indicar além da familiaridade dos desenhistas com este universo, também a valorização tanto do artista quanto do espaço das artes.

Os estudos acerca do ateliê do artista contribuem para muitas reflexões. Segundo Maria Lúcia Bueno, “O Ateliê é um lugar estratégico para trabalharmos as transformações

4 BALDASARRE, María Isabel. La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada. In: MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (compiladoras). **Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires**. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 48

5 Há trabalhos como o de ALONSO CABEZAS, María Victoria. La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: El Artista y Semanario Pintoresco Español. **Boletín de Arte**, n.º 35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014, pp. 101-11, onde a pesquisadora discute as representações do artista em periódicos especializados.

Janeiro.

da condição de artista.”⁶ Olhando para o grupo de imagens presentes nas revistas ilustradas, diríamos que mostra a condição de trabalho do artista. Marisa Florido Cesar escreve que ao entrar no ateliê “espera-se penetrar o espaço sagrado da criação artística, testemunhar o momento intrigante da epifania da obra, flagrar o artista em sua secreta intimidade.”⁷ Os caricaturistas deliberadamente nos apresentam seus espaços de trabalho. Florido afirma ainda que o ateliê é “um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia. O ateliê é uma moldura habitável.”⁸ Na representação deste na imprensa ilustrada nos parece que é construída uma janela que convida ao leitor para se aproximar, observar e compartilhar da importância não apenas da “moldura habitável,” mas, sobretudo de quem a habita.

Na seleção aqui proposta pretendemos discutir como a construção de discursos acerca do local de trabalho do artista e do próprio artista foi enfocada a partir de distintos pontos de vista. Para isso discutiremos alguns grupos de imagens que ajudam a entender alguns percursos comuns estabelecidos pelas publicações, embora tratem de contextos e situações distintas. Nosso interesse se dará na forma de utilização e construção da imagem do artista e do seu espaço de criação, chamando a atenção

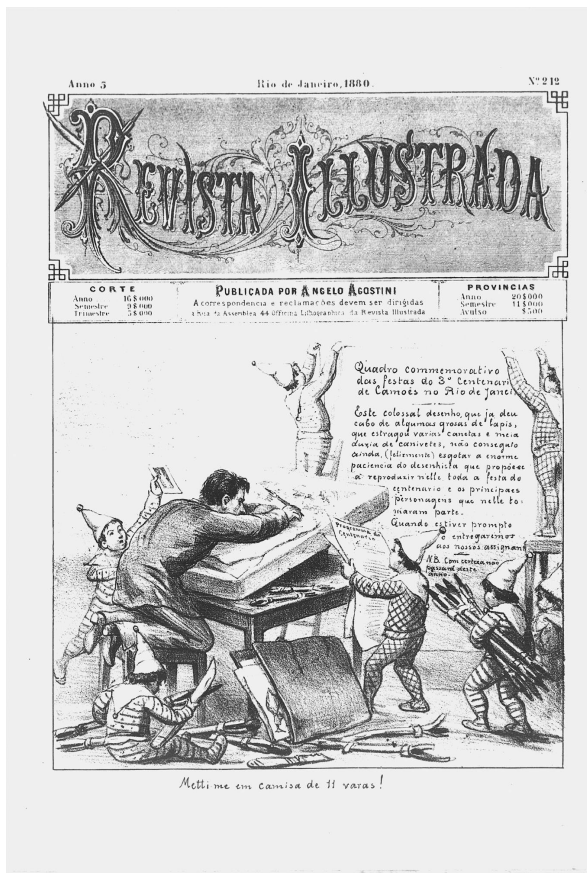
de que estas publicações devem ser entendidas como espaços ativos de criação e configuração de discursos e visualidades.

O trabalho do artista no ateliê

De acordo com Tereza Azevedo, por muitas vezes o ateliê “é evocado como o substituto físico da mente do artista, cujo acesso é uma oportunidade privilegiada de contatar, em primeira mão, com as suas intenções, inspirações e processo de trabalho.”⁹ A autora trabalhará no seu texto uma visão mais ampliada do ateliê e afirma que esta é uma imagem romantizada e mítica do mesmo, embora acredite que ainda hoje essa visão possa se manter. Não vamos aqui entrar no mérito desta discussão, mas propor outra questão. Admitindo que o ateliê nos permitisse esta porta de entrada no universo do artista, como entrar por esta mesma porta, quando o acesso a este espaço criativo se dá por meio de uma representação do mesmo, criada pelo próprio artista, nas páginas de um periódico?

A capa do número 212 da *Revista Illustrada* de 1880 [Figura 1] apresenta para o leitor o ilustrador da revista mergulhado na sua atividade criativa. A cena está concentrada neste personagem que ajoelhado em um banco está debruçado

Figura 1 - Angelo Agostini (1843-1910), *Revista Illustrada*, n. 212, 19/06/1880, p. 1, Rio de



6 BUENO, Maria Lúcia. As transformações da condição de artista plástico na modernidade. Uma perspectiva de análise a partir do espaço do ateliê do Artista. *Proj. História*. São Paulo (24), jun, 2002. p.225..

7 FLORIDO, Marisa. O Ateliê do Artista. *Arte e Ensaio (UFRJ)*. Rio de Janeiro, vol. 1, p.16-29, 2002. p.17.

8 FLORIDO, op cit. p.18.

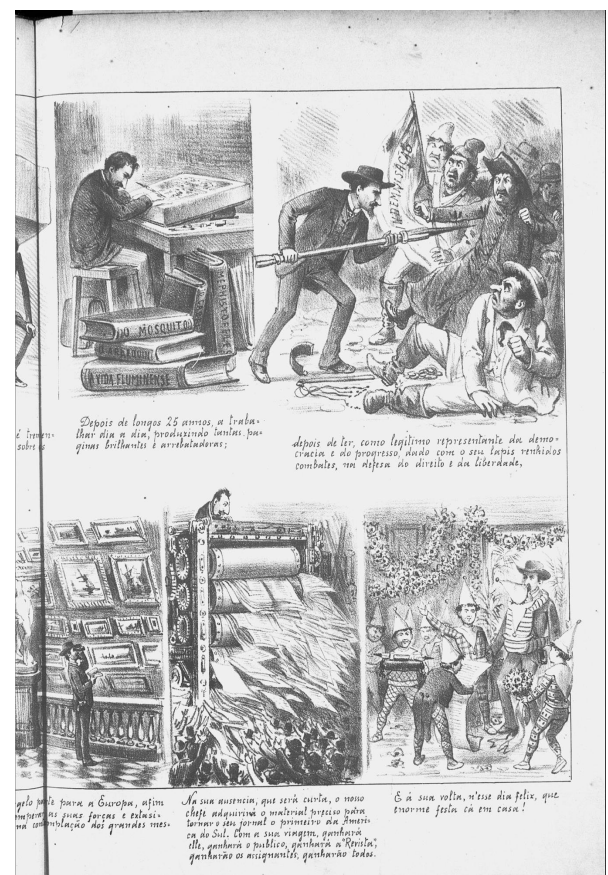
9 AZEVEDO, Teresa. Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema. *Midas*, 3, mai, 2014. P.2. Disponível em: <http://midas.revues.org/> Acesso em 22/05/15.

sobre a enorme pedra litográfica, desenhando com o lápis gorduroso. Não temos muitas informações espaciais acerca do lugar, mas percebemos uma mesa que apoia a pedra, a qual tem ao seu lado uma pasta com esboços, provavelmente de modelos ou desenhos anteriores. Ao redor dessa mesa estão vários pequenos repórteres com diversos objetos que auxiliam o trabalho do artista. Vemos desde vários lápis litográficos, até um menino que segura algo que lembra uma fotografia enquanto outro lê uma série de informações que serão transformadas em imagens. O cartaz que está sendo pendurado ao fundo por outros pequenos repórteres avisa aos leitores de que tão logo o desenhista consiga finalizar o laborioso desenho, cheio de minúcias da festa em comemoração ao 3º centenário de Camões no Rio de Janeiro, os assinantes da revista o receberiam.

Tanto as informações visuais quanto aquelas escritas enfatizam as minúcias e preciosismo do fazer artístico, que se mostra através de um trabalho cuidadoso e paciente evidenciado na postura assumida pelo corpo do desenhista. Para executar com perfeição sua atividade este recorre a informações escritas e visuais, além de demonstrar persistência. Há aí um discurso acerca da complexidade, abrangência e dificuldades do trabalho do artista, ao mesmo tempo em que são valorizadas características pessoais do mesmo.

Tal estratégia voltaria a ser utilizada pelo periódico em 1888, em um número quase inteiramente dedicado ao proprietário e ilustrador da revista, por ocasião de sua partida para a Europa. A capa do número 518 oferece ao leitor um retrato de Angelo Agostini (1842/3-1910), assinado por Pereira Netto (18?-1907)¹⁰ que seria seu substituto no periódico. Agostini está representado em três quartos, com chapéu e segurando um cigarro na mão direita. Na sua frente, apoiada sobre flores e um lápis litográfico há uma encadernação da *Revista Illustrada*, aberta justamente nas páginas que contém ilustrações. Nas páginas centrais da revista em oito quadros, uma sequência de imagens narram cenas que contam desde o peso que a ausência de Agostini deixaria aos que ficaram responsáveis pela revista, passando pela atuação deste ao longo dos 25 anos na imprensa ilustrada, até o dia festivo de seu futuro regresso, que não ocorreu. Há neste grupo de imagens, duas que merecem nossa atenção porque se voltam justamente para a atuação do artista [Figura 2]. Uma delas representa Agostini desenhando sobre a pedra litográfica de maneira muito parecida a primeira imagem, porém, aqui aparece

Figura 2 - Pereira Netto (18?-1907), *Revista Illustrada*, n. 518, 13/10/1888, p. 5, Rio de Janeiro.



10 O desenhista assumiu a ilustração da revista em 1888 e aí permaneceu até o encerramento da mesma. De acordo com Luciano Magno, Antônio Bernardes Pereira Neto teria começado sua atuação na imprensa ilustrada no periódico *O Figaro* em 1877, tendo colaborado em vários outros antes de chegar à *Revista Illustrada*, onde teria publicado “algumas de suas melhores obras, em especial entre os anos 1888 e 1893, quando foi decisivo para manter o periódico em plena atividade.” MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2012. p. 354.

Figura 3 - Revista Illustrada, n. 688, junho de 1895, p. 3, Rio de Janeiro



sozinho sentado com seu lápis litográfico na mão. Está em um espaço simples no qual identificamos a mesa que apoia a pedra, um banquinho onde está sentado e no chão há cinco encadernações com nomes dos periódicos pelos quais o desenhista passou antes da *Revista Illustrada*. A composição enfatiza o artista no processo de criação, ou seja, sua mente, suas mãos e os instrumentos de trabalho. A outra imagem mostra o desenhista realizando uma atividade recomendada a todo artista que buscava formação e almejasse reconhecimento: ver o exemplo dos “grandes mestres” da arte. Logo, visitar exposições e tomar notas para suas futuras criações era requisito

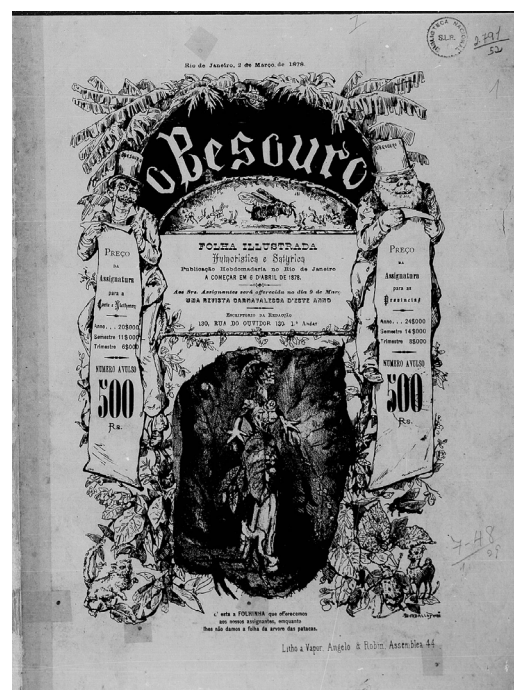
esperado dos artistas no século XIX, sobretudo em suas viagens a Europa, já que na América Latina as possibilidades eram escassas. Enquanto a imagem mostra Agostini, com um caderno tomando notas, ao lado de uma escultura e observando atentamente uma parede cheia de telas, a legenda afirma que “Angelo parte para a Europa, afim de retemperar as suas forças e extasiar-se na contemplação dos grandes mestres.” Nessas duas imagens a revista não apenas afirma a importância das criações de Angelo Agostini obtidas com dedicação ao longo de muitos anos, mas também aponta para um futuro ainda mais brilhante e atualizado, regado pelas referências e citações dos melhores artistas na Europa.¹¹

Em 1895, a *Revista Illustrada* novamente apresenta seu desenhista, com nome e sobrenome, e o localiza dentro de seu ateliê [Figura 3]. A imagem lembra uma fotografia, onde as informações

própria escolha do ângulo, a qual privilegia o artista. Percebemos a boa iluminação pela enorme janela, a pedra litográfica sobre a mesa, algumas tintas, o espaldar da cadeira na qual Pereira Netto está sentado, além de uma prateleira ao fundo cujos objetos não estão nítidos. É um espaço simples, pequeno, cuja ênfase, novamente, recai sobre o processo criativo.

Figura 4 - Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), *O Besouro*, 02/03/1878, Rio de Janeiro

N’*O Besouro* [Figura 4], embora não haja uma imagem do local de trabalho do ilustrador da revista, já no primeiro número, o próprio Bordalo Pinheiro (1846-1905),



11 Na comunicação denominada “Imagens entre o Brasil e a Argentina: Citações e apropriações da tradição artística na imprensa ilustrada oitocentista,” apresentada no II Workshop Argetnino-Brasileño de História Comparada, promovido pelo GEHBP da Universidad de Buenos Aires em 2013, discuto a importância das referências artísticas utilizadas pelos caricaturistas nas revistas ilustradas. Localizei vários exemplos de citações diretas de obras de arte que são livremente adaptadas pelos desenhistas. Independente de trazerem ou não referência ao autor da obra, os caricaturistas demonstram um claro diálogo com a história da arte evocada a partir da iconografia artística utilizada.

ilustrador e proprietário da revista, aparece segurando uma faixa onde apresenta as condições de assinatura do periódico. Em outra página o desenhista - agora não mais um autorretrato de Bordalo - aparece no centro de uma das composições, em pé sobre um besouro e segurando orgulhosamente o lápis litográfico. Na página de apresentação dos nomes dos colaboradores, Bordalo aparece novamente equilibrando-se sobre o lápis litográfico no canto esquerdo da página. A imagem do ilustrador da revista é insistentemente apresentada como afirmação da importância deste na publicação, bem como o lápis litográfico, que chama a atenção para a ilustração.

El Mosquito também apresentou seu desenhista no seu espaço de criação, mas em uma situação adversa [Figura 5]. Embora o personagem se encontre confortavelmente sentado na frente de sua mesa, tanto sua pena quanto o seu lápis litográfico estão amordaçados. Na composição do espaço, observamos algumas prateleiras com livros, alguns desenhos colados na parede, uma cesta de lixo com muito papel, prováveis

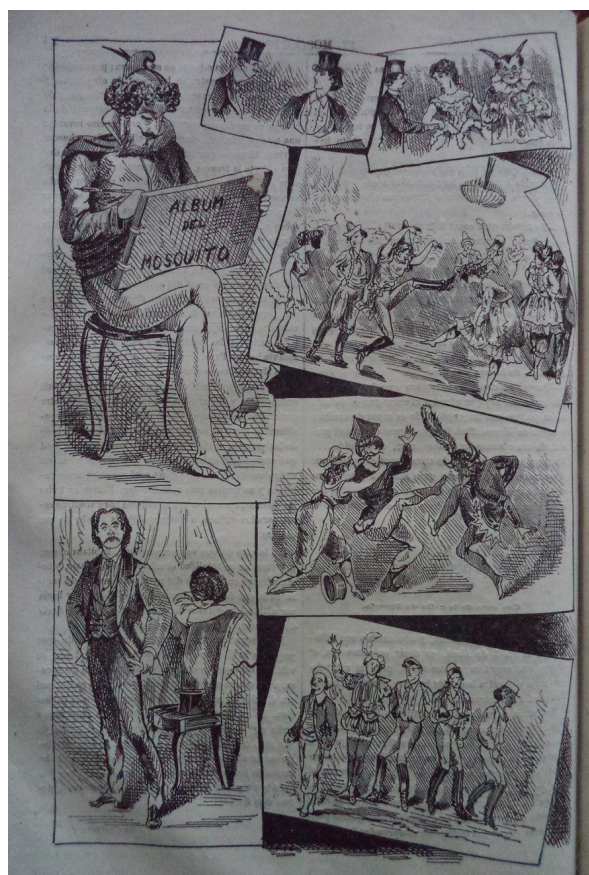


Figura 5 - El Mosquito, N.193, 27/01/1867, p. 3, Buenos Aires.

esboços descartados. Aos pés da cadeira na qual o desenhista/escritor está sentado, há uma pasta, parecida com a que aparece no desenho da *Revista Illustrada*. Mas nesta não há pistas sobre o seu conteúdo, aparece o nome do periódico e é possível que contenha desenhos feitos para a publicação. O tom da imagem é de crítica: na legenda aparece o temor da revista com relação ao governo e, além disso, há dois personagens que entram através da porta para olhar o que está ocorrendo. Estes apresentam um ar de satisfação ao ver que o lápis e a pena estão amordaçados. No entanto, sobre a mesa, o leitor pode identificar a coluna “Picotones,” totalmente escrita. Esta era a coluna mais crítica do periódico, onde as polêmicas e “ferroadas” da revista eram publicadas.

Figura 6 - El Mosquito, n. 372, Ano VIII, 06/03/1870, p. 14, Buenos Aires.

A importância do desenhista e do trabalho deste foi inúmeras vezes destacados em *El Mosquito*. O cabeçalho da revista, o qual passou por diversas reformulações, apresentou em alguns momentos o desenhista com lápis litográfico na mão produzindo ou ainda pendurado no letreiro desenhando. O desenhista também ganhou espaço em uma página inteira da revista, ao ser representado sentado, no canto superior esquerdo da página, totalmente compenetrado e desenhando o “álbum do *El Mosquito*,” enquanto no restante da página podemos ver várias de suas produções, folhas soltas com as mais diversas cenas e movimentos [Figura 6].

A importância do fazer artístico, estivesse este vinculado ou não a um espaço físico, é construído de forma a destacar o papel do ilustrador do periódico, inclusive, em alguns momentos, o nome do desenhista vinha em destaque no cabeçalho dos periódicos. Nas imagens onde aparece o espaço físico, a importância das referências tanto visuais quanto textuais também é evidenciada, assim como as condições de trabalho do artista. Há todo um cuidado na forma de apresentar este desenhista, bem como o local onde ele aparece: primeiras páginas ou páginas inteiras. O desenhista escolhe o quê, como e onde mostrar-se ao leitor, podendo ser, portanto mais assertivo e efetivo na imagem que quer construir.

A fim de auto afirmar-se alguns desses artistas da imprensa não hesitaram em se apresentar comparativamente com seus rivais, destacando sua habilidade na produção de desenhos, apresentando-se de forma superior ao seu rival. Um exemplo é o de Eduardo Sojo (1849-1908), desenhista e proprietário de *Don Quijote*, que representou o personagem que dava nome ao periódico, com palheta e pincel nas mãos desenhando com maior desenvoltura e, conseqüentemente, com melhor resultado do que Enrique Stein (1843-1919), ilustrador do concorrente *El Mosquito* [Figura 7]. Embora a imagem apareça no canto inferior direito da publicação, em meio a muitas outras imagens, traz alguns elementos interessantes para pensarmos. Don quixote segura habilmente um pincel, enquanto na outra mão, juntamente com a palheta segura outros pincéis de várias espessuras. Estes lhe assegurariam maior qualidade na representação dos detalhes necessários para exaltar as qualidades do produto oferecido. O desenhista observa satisfeito o anúncio de chapéus no qual dá os últimos retoques. No centro da imagem vemos seu companheiro Sancho Pancha, rindo e apontado para Stein que, embora também segure uma palheta, a mesma está sobrecarregada de tinta que escorre em direção ao chão. Para pintar tem uma vassoura na mão, a qual é

Figura 7 - Don quijote, N. 35, Ano III, 17/04/1887, Buenos Aires [detalhe].



empunhada sem qualquer habilidade. O resultado é desastroso, pois depois de várias tentativas nas quais os chapéus aparecem finos demais, pequenos demais, amassados ou ainda borrados. O próprio Stein não parece contente com o que vê e tenta arrumar sem sucesso. Na construção de sua imagem, Sojo emprega um discurso não apenas acerca da habilidade que o artista possui, mas também sobre o conhecimento que este deve ter dos instrumentos e da utilização dos mesmos para um bom resultado final. Ao representar-se ao lado do concorrente realizando um mesmo desenho, se afirma não apenas por seu “talento”, mas pelo conhecimento técnico da profissão.

O modelo no ateliê do artista

O modelo e sua relação com o artista também foram temas tratados nessas publicações. Para analisar esta questão, foram selecionadas duas imagens, uma d'O *Besouro* e outra do *Don Quijote*, ambas construídas com humor e crítica, e nas quais é possível identificar discussões acerca dos desafios enfrentados pelo artista e do papel desde no resultado final da obra.

Em 31 de agosto de 1878, *O Besouro* publicou seis quadros sob o título: “Manifesto político de Ferreiras Viannas (No ateliê de um artista; Ego, pintor de retratos)” [Figura 8]. As cenas mostram um artista diante da tela no cavalete, enfrentando a difícil missão de retocar um retrato a cada vez que seu modelo decide por um novo rosto, mudado pela utilização de uma máscara. Em todas as cenas aparece um amigo/mecenas do pintor que observa tudo. O artista acaba chegando a tal ponto de desespero que no último quadro lança a palheta e os pinceis ao solo, derruba sua caixa de tintas e começa a arrancar os cabelos. As legendas vão informando os diversos rostos que o retratado assume a cada dia e, estes fazem menção a políticos do período. O retratado também é, provavelmente, o político, jornalista e posteriormente ministro do Império, o Conselheiro Antônio Ferreira Viana (1832-1904), o qual, após concluir um mandato de deputado estava se postulando a outro pelo Partido Conservador. O caricaturista brinca com as diferentes faces que o político poderia assumir, transportando a metáfora para o âmbito das artes plásticas. Na legenda da última cena, em um diálogo entre o pintor e o amigo/mecenas, há uma síntese do ocorrido:

Artista Ego (furioso): Já não tenho cores na minha palheta para pintar a cara do benemerito! Todos os dias me aparece de cor diferente; esgotei a palheta de Veronese e a de Ticiano, o auctor da celebre batalha de Lepanto. Vae ficar-me um borrão a caro do Benemerito à força de sobrepor cores disparatadas.

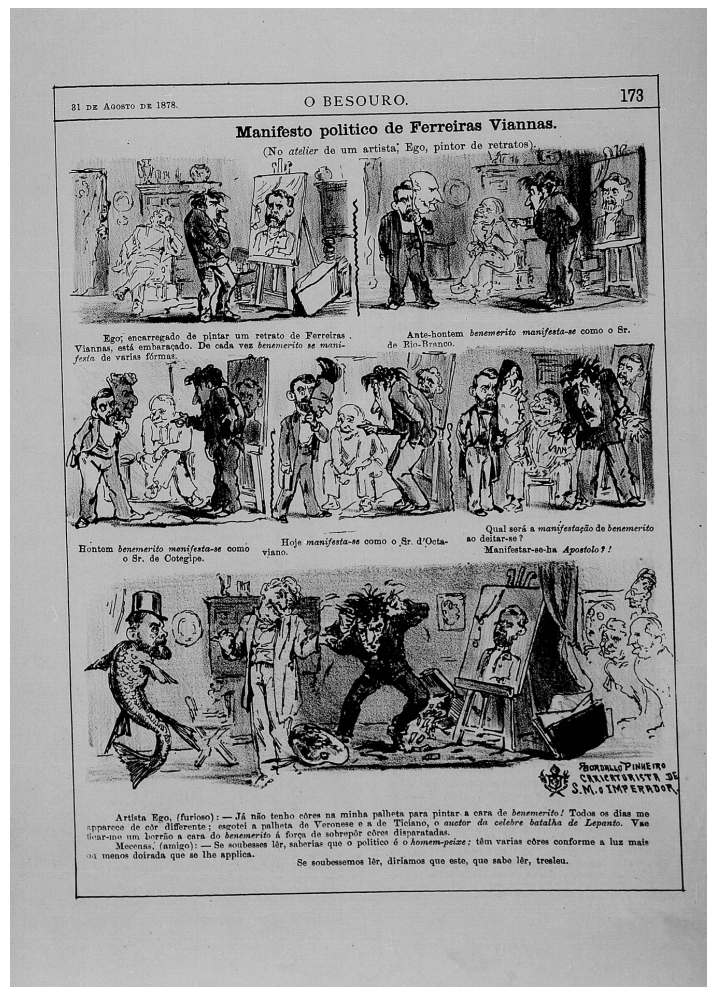


Figura 8 - Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905, *O Besouro*, 31/08/1878, p. 173. Rio de Janeiro.

Mecenas (amigo): - Se soubesse lêr, saberias que o político é o homem-peixe; têm varias cores conforme a luz mais ou menos doirada que se lhe aplica.

*Se soubéssemos lêr, diríamos que este, que sabe lêr, tresleu.*¹²

De acordo com o artista, nem uma das palhetas de cores mais completa da história da arte como a de Ticiano e Veronese, conseguiriam dar conta de representar tal político. Além disso, tantas adaptações na representação estavam criando combinações de cores arbitrárias, ou seja, estragando o quadro já que o resultado contradizia todos os preceitos da pintura. Essa referência ao plano artístico é uma metáfora para tratar do plano político, pois a cada quadro apareciam referências políticas distintas, algumas inclusive contraditórias. Um dos exemplos é a representação de José Maria da Silva Paranhos, o Visconde do Rio Branco (1819-1880), o qual chefiou um gabinete conservador no Segundo Reinado entre 1871-1875. Durante sua gestão ocorreu a polêmica “Questão Religiosa,”¹³ a qual envolveu uma disputa entre a maçonaria e setores da igreja católica. O governo imperial teve uma atuação incisiva na solução do conflito, que acabou com a prisão de dois bispos envolvidos.

Enquanto na primeira cena o retratado coloca a máscara de Rio Branco, na seguinte é a máscara de João Maurício Wanderley, o Barão de Cotegipe (1815-1889), maçom, membro do partido conservador e grande defensor do trabalho escravo, a solicitada. Em outro quadro, o retratado coloca a máscara do periódico católico *O Apóstolo* (1866-1901), importante plataforma da Igreja na defesa do ultramontanismo - ou seja, das ordens de Roma, em clara contradição com o Padroado.¹⁴ O jornal, representado por um padre obeso, esteve muito ativo na defesa dos bispos no período e, portanto, teria enfrentado as determinações do governo. Ferreira Vianna defendeu com veemência, como advogado, um dos bispos envolvidos - D. Antônio de Macedo Costa - quando este foi julgado em 1874 e, mesmo tendo perdido esteve ao lado da causa religiosa. O desfecho final da cena, com o retratado que aparece com o corpo metamorfoseado em peixe, acompanhado pela legenda citada acima, completa a narrativa. O caricaturista e, anti-clerical Bordalo Pinheiro, reúne seus conhecimentos artísticos e políticos para fazer referência a essa tentativa de Ferreira Viana de conciliar distintas forças políticas como a maçonaria e a Igreja.

Enquanto n’*O Besouro* o artista era desafiado por seu modelo mutante, no *Don Quijote*, as qualidades transformadoras do artista é que foram destacadas. Na cena, que ocupa a parte superior das duas páginas centrais da revista, vemos um modelo posando para o pintor que trabalha em uma grande tela [**Figura 9**]. Até aí nenhuma novidade

12 *O Besouro*, 31/08/1878, p.173. Rio de Janeiro.

13 A “Questão Religiosa” no Brasil foi um episódio de enfrentamento entre representantes da Igreja, chamados ultramontanos, e a Maçonaria. Foi o ponto culminante de um histórico conflitivo entre católicos ultramontanos, liberais e o padroado. O episódio envolveu os bispos de Olinda e do Pará: Dom Vital (1844-1878) e Dom Macedo Costa (1830-1891), respectivamente, os quais atenderam ordens do Vaticano de não reconhecer irmandades compostas por maçons e, se recusaram a voltar atrás em sua decisão conforme exigência do Império. Como, pelo padroado, o Imperador tinha a última palavra, algo garantido pela constituição, os bispos foram condenados por desobediência civil e presos. Algum tempo depois foram anistiados, no entanto o episódio expôs tensões já existentes e que se intensificaram até o final do Império. Ver: AZZI, Riolando. *O Altar unido ao trono: Um projeto conservador*. São Paulo: Paulinas, 1992.

14 A constituição de 1824 definia a união entre Estado e Igreja, sendo esta regulamentada pelo Estado. Também definia que qualquer ordem eclesiástica do Vaticano só poderia entrar em vigor no Brasil após o beneplácito do Imperador.



Figura 9 - Don Quijote, n. 17, Ano IV, 11 de dezembro de 1887, Buenos Aires.

para uma cena de ateliê, porém quando observamos cada um dos componentes vai se explicitando a intenção satírica do desenhista. Não há na imagem nenhuma referência acerca do espaço: a ênfase está na modelo, na tela e no pintor. A modelo aparece vestida com trapos velhos, está descabelada, cabisbaixa, tem o corpo muito magro, com aspecto doentio. Essas características são evidenciadas em seu rosto envelhecido e marcado, nas mãos ossudas, no parco seio esquerdo aparente entre os farrapos do vestido e nos pés descalços e deformados pela magreza. Para completar a triste cena, a modelo segura um grande cilindro do qual pulam sapos e cobras. Já na tela o que vemos representado em nada se assemelha ao modelo. Ali está uma mulher nua, cujo corpo emana as belezas e saúde da juventude, representados na proporção das formas, na delicadeza dos gestos, das mãos, dos pés e da pose. Os cabelos presos e o rosto suavemente inclinado a esquerda ajudam a compor a figura de bela jovem. Esta ainda segura em suas mãos, de maneira a cobrir seu sexo, uma cornucópia, símbolo da riqueza, fertilidade e abundância, da qual saem moedas e pequenos papéis. Além disso, a jovem aparece representada em meio a uma vegetação pitoresca, na qual parece estar totalmente integrada. O pintor, que está dando suas últimas pinceladas, e que ainda ostenta sua palheta, usa um chapéu que lembra uma coroa estilizada, assim como um manto real. Trata-se do então presidente da República Argentina Miguel Ángel Juárez Celman (1844-1909), membro do Partido Nacional Autonomista e que comandou o país entre 1886 e 1890. *Don Quijote* sempre se mostrou bastante hostil às políticas de Celman, tendo este recebido inúmeras críticas e caricaturas na revista desde o momento em que se postulou candidato até a conclusão de seu mandato. Para completar a cena descrita a seguinte legenda: “Burlada triste y en ruinas así la has puesto á la PATRIA y el retrato que le hace Celemin, pintura falsa, á ella se parece tanto, como un huevo á una castaña por mas que inspire Pacheco con su fluido.”

Wenceslau Pacheco (1838-1899), citado na legenda e que aparece na imagem lançando raios sobre Celman, era naquele momento o ministro da Fazenda, cargo que já ocupava na administração anterior de Julio Argentino Roca (1843-1914). Entre suas políticas enquanto esteve a frente da pasta estiveram privatizações, empréstimos no exterior e autorização para emissões de moeda em quantidades enormes. Enquanto crítico do governo e de suas políticas econômicas, o desenhista do *Don Quijote* utilizou a

imagem da cornucópia, com vários títulos caindo da mesma, provavelmente, como uma referência a política de emissões de moeda do governo.

Eduardo Sojo fez uso abundante da figura feminina em sua publicação, trabalhando em muitos momentos aspectos de sensualidade das figuras alegóricas. Nesta imagem, cria duas visões antagônicas da pátria: uma que corresponde a visão da revista, apontada como a mais próxima da realidade, e a outra que estaria sendo “falseada” pelo governo para enganar a população. O desenhista atribui ao artista/político a capacidade de transformação de uma realidade em algo completamente distinto e brinca com a capacidade criativa que a arte teria de embelezamento, aproximando-a das possibilidades discursivas da política em fantasiar acerca do “real.”

Palavras finais

São inúmeras as referências ao universo das belas artes nestas publicações ilustradas e, conseqüentemente, há também uma ênfase na importância do artista que as constrói. A imagem criada acerca das possibilidades “civilizadoras” que as artes comportariam, sobretudo em países que se estruturavam enquanto Estados/Nações, passam por um processo de releitura e adaptação ao formato e a linguagem das revistas ilustradas, inclusive naquelas em que o humor e caricatura davam a tônica da publicação.

Em todas as revistas aqui citadas, a imagem e/ou o nome do ilustrador da revista, são elementos fundamentais na estruturação do mesmo, sendo que em muitos momentos, estes compuseram o cabeçalho da publicação. Além disso, não apenas metáforas ligadas ao universo artístico, mas a citação direta ou indireta de obras de arte, bem como a publicação de retratos e biografias de artistas, ajudaram a promover a importância deste criador.

Quando pensamos nas estratégias visuais utilizadas pelos artistas para construir sua imagem durante o século XIX, pelo menos, duas ações parecem se destacar: seu retrato ou auto-retrato acompanhado ou não de seus instrumentos de trabalho e a representação do seu espaço criativo nas pinturas e/ou fotografias de ateliê/studio. Ora, quando pensamos nos desenhistas das publicações ilustradas, além das ações aqui inumeradas, e que como vimos foram utilizadas, estes artistas, por seu contato semanal com o público e pelo espaço que ocupam nas revistas, podem potencializar e reafirmar constantemente sua representação. A construção do artista passa desde o destaque de sua própria imagem, assim como reafirma o seu papel em contextos marcados pelas construções de nacionalidades. As estratégias criativas dos artistas do lápis podem inclusive brincar através de metáforas que ultrapassam o mundo das artes, assim como recriar constantemente seu espaço e a forma de ocupação do mesmo.