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
9 788570 680129

Ateliês transitórios: artistas em trânsito

Vera Beatriz Siqueira [1]

Peço licença para começar este artigo mencionando uma referência circunstancial recente sobre o tema dos ateliês, que espero vir a fazer sentido na reflexão sobre os ateliês em trânsito, que pretendo desenvolver. Trata-se de uma publicação que andou circulando pelo Facebook, no qual muito da mitologia específica do ateliê é sintetizada.[2] O tal *post* tinha como título "Na intimidade dos ateliês dos grandes artistas" e reunia uma série de imagens, acompanhadas pelo texto em espanhol, originalmente publicado no jornal online chileno *El Ciudadano*, de 16/03/2015, com o título *29 Fotografías de estúdios de los grandes artistas*:

> *O ateliê de um artista é o refúgio dos embates do mundo cotidiano. Dentro dessas quatro paredes, com claraboia, com ou sem janelas, com sacadas, ventilação, ar estancado, com uma ordem perfeita ou adequada desordem, o artista vive, respira, transpira e sangra. Imagine por um momento que esteja fechado em um quarto onde viverá até que sua mente e sua alma te permitam expressar aquilo que oprime suas veias e seus nervos. Deverá chegar até o limite de suas capacidades físicas e mentais, terá que namorar a loucura e à morte negar o beijo. Deverá sobreviver a si mesmo e àqueles que te instigam*

1 Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

2 O *post*, que me chegou através de compartilhamento no Facebook, foi originalmente publicado no jornal online chileno *El Ciudadano*, de 16/03/2015, com o título *29 Fotografías de estúdios de los grandes artistas*. Disponível no link: http://www.elciudadano.cl/2015/03/16/152799/29-fotografias-de-estudios-de-los-grandes-artistas/ Acesso em 28/05/2015.

a desistir. Só tem a luz do dia que entra por qualquer canto, a água que apenas lembra de beber e um bocado de comida que cruza o seu caminho.[3]

A partir daí, o texto dedica-se a anotar as incríveis diferenças dos ateliês que aparecem nas fotografias, como a desordem infernal no caso de Francis Bacon ou a austeridade no estúdio de Hans Hartung. Em ambas as situações, o importante é perceber que cada artista "possuía hábitos criativos e ferramentas que ajudam a chegar à obra que sua mente e coração buscam."

Reunidos aí estão alguns dos mais enraizados lugares-comuns sobre os ateliês, que parecem fornecer o material necessário para construção de uma mitologia sem riscos. Mesmo na contemporaneidade, com todas as discussões sobre autoria e atuação dos artistas fora dos espaços institucionais tradicionais, a imagem mítica do ateliê persiste como valor cultural. Vejamos brevemente alguns desses clichês:

1. é refúgio, portanto distante do tal mundo cotidiano, abrigando uma atividade especial, diferente das ações comuns do homem;

2. seja qual for a sua configuração, espelha a ordem (ou a desordem) necessária para a realização dessa atividade especial;

3. lá o artista vive com mais intensidade: respira, transpira, sangra, chega ao limite de suas capacidades, namora a loucura e a morte, mal se alimenta, sobrevive a si mesmo apenas para se dedicar a essa tarefa superior;

4. ali não pode contar com nada nem ninguém, além de si próprio e de suas dúvidas e hesitações, o que indica que a visão expressiva da arte (também parte do clichê contemporâneo) encontrou seu lugar no mundo.

É certo que os ateliês acadêmicos possuíam um sentido muitas vezes didáticos, local de aprendizado artístico. Mas isso não os isentava de participar dessa mitologia. Ao contrário, na novela de Balzac publicada originalmente em 1831, *A obra prima ignorada*, que fala tanto do período do classicismo francês no qual se passa a história, quanto do século do escritor, amigo pessoal de Délacroix, o jovem Poussin enfrenta seus medos e dúvidas para subir a escadaria do ateliê do pintor acadêmico Porbus:

Em fins de 1612, numa fria manhã de dezembro, um rapaz, cujo vestuário era de modesta aparência, passeava em frente à porta de uma casa situada na rue des Grands Augustiniens,

3 "EN LA INTIMIDAD DE LOS ESTUDIOS DE LOS GRANDES ARTISTAS: El estudio de un artista es el refugio de los embates del mundo cotidiano. Dentro de esas cuatro paredes, con tragaluz, con o sin ventanas, con balcón, ventilación, aire estancado, con un orden perfecto o el desorden idóneo, el artista vive, respira, transpira y sangra. Imagina por un momento que estás encerrado en un cuarto donde vivirás hasta que tu mente y alma te permitan expresar aquello que oprime tus venas y tus nervios. Deberás llegar hasta el límite de tus capacidades físicas y mentales, tendrás que coquetearle a la locura y negarle el beso a la muerte. Deberás sobrevivirte a ti mismo y a aquellos que te instigan a desistir. Sólo tienes a la luz del día que entra por cualquier recoveco, el agua que recuerdas debes beber y algún bocado que se cruza en tu camino. En las siguientes fotografías de los grandes maestros del arte se observan estudios tan radicalmente distintos que sorprende a propios y extraños. Sin embargo, es entendible que cada uno de los artistas posea diferentes hábitos creativos y herramientas que le ayuden a llegar a la obra que su mente y corazón buscan. Quizás el estudio de Francis Bacon con un aparente desorden parezca un infierno para poder trabajar, pero curiosamente cuenta con una gran iluminación y seguramente, un orden que va más allá de nuestro entendimiento. Caso distinto el de Hans Hartung, quien en aras del minimalismo y la austeridad, presume un iluminado y espacioso estudio, donde a pesar de las marcas de batalla artística, el orden impera."

> *em Paris. Depois de por muito tempo caminhar por aquela rua com a irresolução de um amante que não ousa apresentar-se em casa da sua primeira conquista, por mais fácil que ela tivesse sido, acabou por transpor o umbral daquela porta e perguntou se mestre Francisco Porbus estava em casa. Ante a resposta afirmativa que lhe foi dada por uma velha entretida em varrer uma sala baixa, o jovem subiu agilmente os degraus, detendo-se em cada um deles como um cortesão noviço, inquieto pelo acolhimento que lhe faria o rei. Quando chegou ao alto da escadaria de caracol, ficou um momento no patamar, hesitando se usaria ou não a grotesca aldrava que ornamentava a porta da oficina onde devia trabalhar o pintor de Henrique IV, ao qual Maria de Médicis preferiu Rubens.*[4]

A hesitação do rapaz que pretende se apresentar ao mestre transforma o ateliê em um lugar entre o mágico, o celestial e o demoníaco. Mais adiante, Balzac descreve o encanto que esse lugar produz em Poussin, também valendo-se das ideias de refúgio, isolamento, especialidade:

> *o neófito permanec*[eu] *sob o encantamento que devem experimentar os pintores de vocação ante o aspecto do primeiro ateliê que vêem e onde se lhes revelam alguns dos processos materiais da arte. Uma clarabóia existente no teto iluminava o ateliê de Porbus. Concentrada sobre uma tela colocada no cavalete e que não fora ainda tocada senão por três ou quatros traços brancos, a luz não alcançava as negras profundezas dos cantos daquela vasta peça; entretanto, alguns reflexos perdidos faziam brilhar naquela sombra pardacenta uma paleta prateada no ventre de uma couraça de retre suspensa na parede, listavam com um brusco sulco de luz a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas ou pontilhavam de pingos brilhantes o tecido granuloso de alguns velhos reposteiros de brocado dourado, de grandes pregas desfeitas, atirados ali como modelos. Manequins de gesso, fragmentos e bustos de deusas antigas, amorosamente polidas pelos beijos dos séculos, enchiam as mesinhas e os consolos. Numerosos esboços, estudos a lápis, a três cores, sanguíneos ou feitos a pena, cobriam as paredes até o teto. Caixas de tintas, garrafas de óleo e de essência, escabelos caídos não deixavam senão um caminho estreito para chegar embaixo da auréola projetada pela clarabóia, cujos raios caíam em cheio no pálido semblante de Porbus e sobre o crânio de marfim do homem singular.*[5]

A matéria do jornal online chileno, compartilhada em redes sociais, bem como a descrição minuciosa de Balzac devem nos servir para entendermos, por contraste, como se construiu a imagem mítica dos ateliês de artistas viajantes e, ao mesmo tempo, para compreendermos como esta prática interferiu na mitologia geral do próprio ateliê. Comecemos, então, pela comparação entre essas imagens poéticas de ateliê e algumas obras de artistas viajantes que remetem ao estúdios fixos e móveis de que dispunham para seu trabalho.

Inicio então pela pintura de Johann Moritz Rugendas, *Casucha del Rey en medio de Los Andes, albergue de M. Rugendas en su cruce de la cordillera*, 1837, óleo sobre cartão [**Figura 1**]. Não se trata, a rigor, de um ateliê, e sim de um abrigo para a comitiva de Rugendas em sua longa peregrinação pelo continente sul-americano. Não era incomum

4 Honoré de BALZAC, A obra prima ignorada (1831). Disponível em: www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/balzac2.rtf Acesso em 30/09/2015.
5 Idem.

Figura 1 - Johann Moritz Rugendas, *Casucha del Rey en medio de Los Andes, albergue de M. Rugendas en su cruce de la cordillera*, 1837, óleo/cartão

que os chamados artistas viajantes retratassem a si próprios ou a seus companheiros de viagem nas paisagens que buscavam estudar e representar, geralmente realizando as ações determinadas pela própria viagem: coletar espécies, registrar cenas etc. Poderia portanto ter escolhido outra imagem, dentro de um quadro bastante amplo de possibilidades.

Mas neste caso específico, Rugendas parece construir uma narrativa bastante significativa que gostaria de explorar. O seu albergue precário, isolado entre os picos nevados dos Andes, no lugar de simplesmente apontar a ausência dos espaços e meios técnicos para o exercício de seu trabalho artístico, leva ao paroxismo a própria mitologia do ateliê. O artista realiza essa travessia com a indicação de Humboldt que, ao saber do desejo do jovem Rugendas de seguir seus passos e se tornar o pintor da América Latina, recomenda: "Vá aonde haja muitas palmeiras, samambaias, cactos, aonde existam montanhas cobertas de neve e vulcões, vá à Cordilheira dos Andes [...]. Um grande artista como você deve ir em busca do monumental."[6]

Figura 2 - Jean Baptiste Debret, *Debret no albergue*, 1816, aquarela/papel. Museus Castro Maya, IBRAM/MinC.

E o que vemos nessa prancha é esse encontro com o monumental, diante do qual o artista e seu albergue se tornam presenças ínfimas. Tal contraste fala, de outra parte, da monumentalidade da atividade artística empreendida por Rugendas, que precisa ser realizada sob circunstâncias adversas e arriscadas. O risco concreto da travessia e da realização de seu registro pictórico aponta, paradoxalmente, para o que chamei de mitologia sem risco do ateliê. Pois a dificuldade, o perigo, o cansaço apenas acentuam o caráter superior e algo sublime do próprio ateliê temporário. Na realidade, Rugendas utiliza-se dessa figura poética do ateliê – encarnada na frágil e improvável construção que leva ao limite as ideias de isolamento,

6 Apud ADES, Dawn. **Arte na América Latina.** São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 50.

refúgio, especialidade, encantamento – de modo a transferir para a própria atividade da pintura ao ar livre, característica da arte de viagens, todas as suas características.

Também Jean Baptiste Debret retratou-se no albergue em que vivia, em uma das primeiras imagens que faz na cidade do Rio para enviar notícias à família na França (*Debret no Albergue*, 1816, aquarela/papel, 18 x 13,1 cm) [**Figura 2**]. Apesar da escala reduzida da aquarela e do particularismo da cena representada – o artista sentado cabisbaixo diante de uma mesa no qual repousa uma garrafa –, há no abatimento de Debret, na interioridade da cena e no contraste de seus trajes com a rusticidade do ambiente a evocação da imensidão de seu trabalho, das dificuldades que deverá enfrentar, da necessária concentração e do inevitável isolamento envolvidos em sua realização.

Essa pequena aquarela se junta a outra, igualmente diminuta e feita no mesmo ano, na qual o tema do ateliê aparece de forma mais direta: *Meu ateliê do Catumbi, Rio de Janeiro* (1816, aquarela/papel, 7,9 x 10 cm) [ver **Figura 2**, da Apresentação]. Nesta, toda a gigantesca atividade do ateliê, seus múltiplos objetos, seus equipamentos técnicos, sua grandiosa artesania, aparece miniaturizada num espaço de pouco mais de 70 cm quadrados. Novamente, pelo contraste, Debret alcança uma sorte complexa de monumentalidade, reforçada pelo manequim agigantado do rei ou pela grande tela amarrada, que mal se apoia sobre uma cadeira.

Completa essa série outra aquarela do mesmo ano, ainda menor, intitulada *Debret au travail* (1816, aquarela/papel, 8,7 x 8,8 cm.). Apesar da pouca nitidez da imagem, devido à deterioração da obra original, nota-se a ausência de elementos ambientais circunstanciais, que pudessem prover a cena de alguma singularidade. O artista concentra-se na apresentação de si mesmo sentado sobre uma espécie de almofada listrada, portando uma capa e um chapéu que parece ser feito do mesmo papel sobre o qual, apoiado fragilmente sobre os joelhos dobrados, faz suas anotações gráficas. Apenas uma lata, possivelmente com água, remete à esfera mais material ou mundana, seja por referir-se à técnica da aquarela, seja por lembrar as necessidades básicas do artista. Tudo aí fala de precariedade, adversidade e, por oposição, da grandiosidade de sua missão artística. Nesse momento inicial de contato de Debret com o Brasil, mostrou-se preciso rapidamente traçar os contornos heróicos de sua arte e delimitar física e simbolicamente os espaços de sua atuação.

Figura 3 - Thomas Ender, *Uma excursão à floresta do Corcovado*, pena, lápis, sépia, aquarelado/papel.

Thomas Ender também autorretratou-se na tarefa de registrar a natureza tropical. No desenho *Uma excursão à floresta do Corcovado* (1817-18, pena, lápis, sépia, aquarela/papel, 45,5 x 32,6 cm.) [**Figura 3**], a

imensidão da floresta, quase impenetrável, contrasta com a pequenez da figura do artista, recolhido em seu trabalho. A posição curvada, a cartola algo dissonante, o fato de estar apartado de seus companheiros de expedição acentuam o aspecto de alguém ensimesmado, concentrado. O arco formado pela vegetação e a luz que atinge tão somente algumas áreas da mata, deixando fortes sombras aparecerem, ecoam a imagem poética do ateliê como lugar misterioso e mágico.

Não há como não perceber aqui que a visão do artista austríaco da exuberante Mata Atlântica participa das tradicionais associações poéticas entre floresta primitiva, templo e catedral gótica, codificadas especialmente por Goethe e Herder. Complementarmente ao movimento pelo qual a catedral gótica passa a ser comparada a uma floresta primitiva, sendo suas esguias colunas análogas a árvores, a floresta converte-se paulatinamente em templo, erguido pelas mãos divinas. Nesse templo, o homem é capaz de conectar-se com a grandiosidade e a magnificência das criações naturais.

Von Martius é outro dos viajantes pelo Brasil oitocentista que dedica algumas boas páginas do seu diário de viagem para lidar com esse tema. O naturalista relata em seu livro o momento da viagem pela Amazônia em que, junto a seu colega Spix , adentra as matas para recolher espécies. Mas o que eles encontram nas "selvas primitivas" é algo que o surpreende terrivelmente:

> *Em seguida penetramos ainda mais terra adentro a fim de examinarmos as arvores que oferecemos ao leitor nesta gravura. Mas agora parecia-nos entrar num templo magnífico, não desses que a mão do homem é capaz de construir, mas um templo que tivesse sido edificado pelo próprio autor da natureza, como se Deus quisesse que os corações daqueles que o vissem se comovessem e se enchessem com o sagrado temor da presença divina. Como o espírito costuma ser arrebatado por sentimentos piedosos e por devaneios, e encontrando-me mergulhado na quietude e solidão da noite, ergui meus olhos para a insondável vastidão do céu, povoado com a sua multidão incalculável de astros. Mas logo me senti atingido, neste grandioso templo da floresta, pela presença de três vigorosíssimas colunas que excediam a todas as árvores. Eu jamais vira coisa igual.*[7]

Figura 4 - Benjamin Mary, *As árvores mais altas às margens de Topirambarana*, no Amazonas, c.1840-45, pena e aguada/papel.

A mistura de excitação, admiração e temor aparece traduzida na prancha IX de seu famoso álbum *Flora Brasiliense*, com a legenda "As árvores que nasceram antes de Cristo na floresta às margens do rio Amazonas." No desenho de Benjamin Mary que dá origem à gravura [**Figura 4**], vemos um dos naturalistas, papel no colo tentando registrar a monumentalidade

7 Carl F. Von Martius. **A viagem de Von Martius – Flora Brasiliensis.** Rio de Janeiro: Índex, 1996.

do jatobá amazônico. Para dar conta da representação desta cena o artista vale-se de recursos descritivos mais diretos, como a roda de índios diminutos que não consegue se fechar ao dar a volta pelas raízes da árvore ou a representação apenas de sua parte mais baixa. Mas também pela ênfase na escuridão da mata, que apenas destaca os exemplares vegetais gigantes, formando um ambiente meio sem tempo e sem lugar, uma espécie de lugar original, remoto, sagrado. O próprio Martius fala da ancestralidade dessas árvores milenares, que teriam testemunhado silenciosamente o transcorrer da história da humanidade.

Não são apenas as árvores amazônicas que encantam os viajantes. Também os rios e cachoeiras produzem momentos de encontro do artista com a monumentalidade que permitem a criação de imagens e descrições eivadas de força poética. Hercule Florence, membro da expedição Langsdorff pelo interior do país, já muito doente, relata em seu diário de viagem o deslumbramento produzido pelo Salto Augusto, no rio Juruena, local em que chegam debaixo de uma forte tormenta tropical, que, em suas próprias palavras, apenas tornava a paisagem "ainda mais resplandecente." Após a chuva, fragilizado pela febre, Florence pega seu material artístico, acomoda-se em uma das pedras parcialmente secas diante da cachoeira e a registra. Em um dos desenhos que faz, a presença de duas figuras praticamente cercadas de água por todos os lados reforça a ideia de fúria natural, alcançada pela fusão de rio e matas, bem como indica a dificuldade do registro.

Em Florence, porém, a natureza não é apenas fonte de experiências sensíveis e estéticas ou objeto de conhecimento científico. É antes de mais nada, fonte de aprendizado artístico. A diversidade fito-geográfica da natureza brasileira apresenta uma série de experiências concretas, que devem servir para a ampliação do vocabulário pictórico e para o aprofundamento da vivência sensível. Mesmo no cerrado, com sua monotonia plana, surgiam árvores e flores de "colorido vivo e ardente;" respiravam-se os "mais sutis aromas;" a noite trazia o frescor e reflexos cerúleos que convertiam as pequenas formações rochosas em "Andes suspensos" que abriam ao olhar do espectador "as profundezas do espaço." Concluindo essa sucessão de imagens, Florence afirma: "Um pintor que não tenha contemplado painéis feitos pela mão dos mestres poderia, parece-me, na composição de seus quadros, aprender com a natureza." Não só templo, a natureza também é museu, acervo estético relevante, lugar de contato com a experiência superior da beleza.

A partir desses exemplos, podemos perceber como vai se formulando um raciocínio histórico que liga natureza – templo – museu – ateliê, responsável pela construção de uma mitologia ampliada do ateliê, que transfere para a prática da pintura ao ar livre as qualidades específicas da atividade artística em estúdio. Esse ateliê sem paredes e sem teto, precário, efêmero, pelas associações poéticas da natureza ao templo e ao museu torna-se espaço de recolhimento, de introspecção, de isolamento, de concentração, de vivência limite e intensa. Talvez falte apenas mencionar, já que não terei tempo de entrar nesse assunto, um elo importante, que é a própria associação arte/ciência,

Figura 5 - Eduard Ender, *Bonpland e Humboldt na selva amazônica*, c. 1850, óleo/tela

fundamental no quadro das viagens oitocentistas.

Certamente este é um dado relevante nessa mitologia ampliada, como também havia sido desde o período do Renascimento, na configuração dos ateliês, que se aproximam muito, em termos físicos e simbólicos, dos gabinetes de curiosidades. No século XIX, tomando como objeto as viagens realizadas pelas Américas, essa relação permitiu que a pintura ao ar livre ganhasse o duplo *status*, de experiência sensível da natureza e conhecimento científico, naturalista. Tudo isso retorna para a Europa e vem fazer com que as visões sobre o ateliê passem a incluir novas possibilidades.

Por volta de 1850, quando decide pintar Humboldt e Bonplant em um desses gabinetes improvisados durante a viagem, o sobrinho de Thomas Ender, Eduard Ender, incorpora elementos das tradicionais imagens de ateliê, agregando a elas algumas ideias advindas do contexto das viagens científicas e artísticas oitocentistas [**Figura 5**]. O contraste entre os pólos opostos da exuberância tropical – sublimidade e precariedade, confiança e cansaço, amplitude e isolamento – é apresentado por meio da ênfase na umidade natural, quase palpável na pintura a óleo. A mesma umidade é fonte de toda variedade natural e de todos os seus perigos. Tanto no que se refere à própria prática artística e científica – outro viajante por terras brasileiras, Pohl, havia explicitamente reclamado da umidade que enrugava papéis, não permitia que as tintas secassem, corrompia as espécies coletadas –, quanto no que tange à própria saúde dos viajantes (muitos deles adoeceram temporária ou permanentemente ou morreram de doenças ou acidentes). O que acaba por ajudar a construir essa mitologia, que foi capaz de incorporar todas essas novidades, tornando-as parte integrante do clichê, que parece ser ainda válido culturalmente, do ateliê como lugar ideal da realização artística.