Um canto de ateliê: questões de abordagem e compreensão das pinturas de ateliê sem o artista entre 1883 e 1926

Natália dos Santos Nicolich¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3385

Na Europa, em quase todo o século XIX, encontramos pinturas representando interiores de ateliês nos quais não aparecem qualquer figura humana. O que vemos nelas é apenas o canto de um espaço de trabalho onde se encontram objetos dos mais variados, podendo ser aqueles apropriados para o cotidiano do pintor, como pincéis e paleta, mobiliário, têxteis, ou elementos para composições de grandes cenas [figura 1]. O espectador é capaz de imaginar o artista num determinado momento, sentado num outro canto do ateliê, observando atentamente cada pedaço desse lugar, cada objeto que ali está, transferindo para a tela as suas impressões. Mas ele optou por ausentar-se da própria composição, e ao fazê-lo dá ênfase ao espaço do ateliê e ao que ele contém, em seus aspectos físicos e seus significados. O potencial simbólico do ateliê e dos objetos que ele guarda por si só incitam boas questões, mas ainda há mais a considerar sobre esse tema.

A começar pela própria denominação desse gênero de pintura, que revela uma diferença de abordagem na História da Arte. Em muitos casos, os títulos dos quadros, como nós os conhecemos hoje, iniciam com “interior de ateliê” ou “canto de ateliê”, expressões que enfatizam a natureza do espaço que as obras representam. Nas pesquisas encontradas sobre o assunto, percebe-se uma tentativa de abranger toda a complexidade do tema, ao mesmo tempo tratando do ateliê com seus atributos e da ausência humana nesse espaço. Por exemplo, a expressão “ateliê sem mestre” foi utilizada por Pierre Georgel² no texto homônimo de 1987, para designar tanto ateliês em que a figura humana está ausente como aqueles em que aparece uma mulher com um aspecto alegórico, interpretando a tarefa da criação artística [figura 2]. Assim, Georgel põe apenas a ausência do próprio artista como fator de destaque na compreensão dessas obras, sem considerar a diferença entre a presença de um outro indivíduo e o abandono total. Phillip Junod, por sua vez, emprega além de “canto de ateliê”, a expressão “ateliê vazio”, para falar dos novos gêneros de pintura do século XIX³.

1 Mestranda em História e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com orientação da professora Dra. Ana Cavalcanti. Bolsista CNPq.

2 GEORGEL, P. L'atelier sans maître. In: _____ e LECOQ, Anne-Marie. La peinture dans la peinture. Paris: A. Biro, 1987, pp. 194-195.

3 JUNOD, Phillip. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, Pascal; SCHNEEMANN, Peter J. Künstlerbilder – Images de l'artiste. Colloque Du Comité International d'histoire de l'art (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang editor, 1998, p. 90.

[Figura 1] Frédéric BAZILLE. *O ateliê na Rua de Furstenberg*, 1865-1866.

Óleo sobre tela, 98,5x83cm. Musée Fabre, Montpellier, França. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4078> Acesso em: 12 dez. 2019.

[Figura 2] Jean-Baptiste Camille COROT. *L'atelier de Corot*, c. 1865.

Óleo sobre tela, 56x46cm, Musée d'Orsay. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste-Camille_Corot_003.jpg Acesso em: 12 dez. 2019.

[Figura 3] Rodolpho AMOEDO. *Ateliê do artista em Paris*, 1883.

Aquarela sobre cartão, 56,8x77cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Por isso, continuaremos a utilizar o termo de Junod para nos referirmos às representações do ateliê sem figuras humanas, colocando-o como um tipo particular de pintura de ateliê praticado entre os séculos XIX e XX.

A existência da representação do ateliê “vazio” na Europa pode ter relação com diversos fatores da História da Arte. Podemos citar as pinturas de interiores de casas a partir do final do século XVII, as naturezas-mortas com atributos de profissão e a proliferação de cenas de gênero com o advento do Realismo; por outro lado, a afirmação do papel do artista na sociedade, enquanto um indivíduo com personalidade e estilo próprios, e consequente a elaboração de uma estética cada vez mais voltada para a apreensão do mundo conforme um ponto de vista particular, colocou o pintor e seu local de trabalho em evidência. A literatura da época trouxe o ateliê como cenário principal de obras de Honoré de Balzac (*Le Chef d'oeuvre inconnu*, 1831) e Émile Zola (*L'oeuvre*, 1886), entre outros. Finalmente, as teorias oitocentistas sobre a relação intrínseca entre a arte e o lugar⁴, parecem ter alimentado esse imaginário sobre o ateliê, onde o “vazio” acrescenta um valor poético, ou pelo menos não-narrativo, onde o *milieu* pode explicar o indivíduo. O caso da presença das pinturas de ateliê “vazio” no Brasil parece especialmente interessante, porque se dá num contexto em que vários aspectos da arte estavam sendo questionados e os estilos chegados da Europa misturavam-se aos modelos acadêmicos. Ao Neoclássico e Romantismo já estabelecidos por aqui, apresentam-se com grande força o Realismo, o Impressionismo e o Simbolismo⁵. De acordo com o que foi apurado até o momento, somente a partir da década de 1880 – possivelmente em 1883, com a aquarela de Rodolpho Amoedo “Ateliê do artista em Paris” – notamos a produção de imagens de ateliê “vazio” por artistas brasileiros⁶.

Apesar do contexto artístico nacional ter suas bases no pensamento europeu e parte dessas obras de ateliê “vazio” ter sido feita em cidades europeias, isso não explicaria satisfatoriamente o surgimento desse tema por aqui nesse momento específico. Qual pode ter sido a motivação para a escolha pela ausência humana? Como essas representações refletem a produção artística nesse período? Assim, procurando sugestões para essas questões, podemos considerar outras formas de compreensão para as pinturas de ateliê “vazio”. A abordagem dos pesquisadores sobre o tema no âmbito europeu quase sempre inclui três aspectos que vale a pena citar: os objetos do ateliê; o papel do artista; o caráter reflexivo da obra artística.

4 Ver por exemplo a teoria de Hippolyte Taine sobre a relação da arte com o meio ambiente (*Philosophie de l'art*, 1865).

5 PEREIRA, Sonia Gomes. Arte brasileira no século XIX. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

6 Destacamos o caso de artistas brasileiros, já que há um desenho de Jean-Baptiste Debret de seu ateliê no Catumbi, Rio de Janeiro, de 1816, pertencente ao acervo dos Museus Castro Maia/Iphan.

O ateliê não está vazio. Na ausência do artista, ficaram lá os instrumentos de trabalho, os materiais, os móveis, os esboços, moldes, etc. Os cantos de ateliê aparecem como um conjunto mais ou menos organizado de objetos, que parecem ter sido cuidadosamente escolhidos pelo artista para compor a pintura. Os elementos que integram essas representações podem ter uma carga simbólica, mas também podem ter sido selecionados por suas qualidades plásticas, visuais. Nesse sentido, o ateliê “vazio” aproxima-se da concepção de uma natureza-morta. O historiador Cédric Lesec observa que essas representações estão “localizadas na encruzilhada de vários gêneros, entre a cena interior e a natureza-morta”⁷.

No século XIX, como vimos, o artista foi cada vez mais valorizado por sua própria individualidade. Há uma crescente necessidade de afirmar seu papel diante da sociedade, buscando sua autonomia de pensamento e de criação nesse contexto. O ateliê seria o lugar estratégico para observar essa individualidade, tanto para o público quanto para os críticos que o visitavam e exploravam em cada aspecto do espaço aquilo que traduziria essa persona do artista⁸. É neste local em que acontece a concepção da obra, mas também onde há a negociação, a socialização do trabalho, a comprovação de uma atividade qualificada, em que o artista reconhece a si mesmo. O ateliê é, assim, uma espécie de espelho da imagem do pintor enquanto indivíduo e profissional, uma imagem que pode falar por ele. Para Phillipe Junod:

A moldura, o mobiliário, os objetos, são carregados por uma espécie de delegação emocional, para sugerir a presença fora da câmera, ou simbólica, do artista. [...] Um verdadeiro autorretrato *in absentia*, o ateliê encarna assim o gênio do lugar, em todos os sentidos da palavra.⁹

O ateliê é o lugar onde a obra de arte “nasce” e, de certa forma, guarda algumas semelhanças com ela¹⁰. As referências que o artista utiliza, os esboços que faz, os materiais e instrumentos que emprega, a luz que aplica, estão lá, compõem esse espaço. Nesse sentido, o ateliê também é um retrato da obra, da criação artística. A representação do ateliê sem figuras humanas em seu interior nos leva a observar as características desse lugar, como um todo; e como nós, o artista é nesse momento um observador do próprio trabalho. Ao ausentar-se do espaço da representação, coloca a arte em papel de destaque, acima da sua própria imagem. Voltando a Pierre Georgel, o autor escre-

7 LESEC, Cédric. Le coin d'atelier ou le portrait absent. 48/14 La revue du Musée d'Orsay, n. 31, 2011, p. 47, tradução nossa.

8 BRANCATO, João Victor Rossetti. Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto de Mattos. Modos Revista de História da Arte, v. 3, n. 2, mai./ago. 2019 pp. 222-237.

9 JUNOD, op. cit., p. 90, tradução nossa, grifo do autor.

10 BUREN, Daniel. Função do Ateliê, 1979. In: LOOCK, Ulrich (ed.). Anarquitectura de Andre a Zittel. Porto: Público/Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53.

ve que essas obras que ficam no ateliê “vazio” são:

Testemunhas das sucessivas fases da sua criação, formam, na unidade da localização do ateliê, uma pequena exposição retrospectiva, que serve de horizonte, e por vezes de repulsa, para novas experiências e criações. Também as vistas de estúdio têm um lugar privilegiado no “autoconhecimento” do pintor. Ao invés de considerar seu rosto, mudando de um momento para outro, ou se representar no trabalho, presente e ativo, o pintor dá um passo atrás, questiona essa “memória” imóvel, que reflete sua imagem, não imediatamente, mas como se ela estivesse dispersa ao longo do tempo.¹¹

Nestas breves colocações, é possível notar que as ideias se complementam, posicionando as pinturas no centro de uma discussão repleta de fatores inerentes ao período entre o final do século XIX e início do século XX. Todavia, essas observações sobre o ateliê “vazio” concentram-se nas obras feitas por artistas europeus, e nos interessa entender se algo as difere das obras de artistas brasileiros. Os estudos sobre as pinturas de ateliê no Brasil são normalmente voltados para a fotografia ou para os retratos de artista no seu ambiente de trabalho¹², deixando a discussão sobre o ateliê “vazio” em aberto. Por isso, partimos sobretudo da leitura e análise das obras de arte, de modo que seja possível observar a presença desse tema no contexto da pintura oitocentista no país, por um lado, e as particularidades dessa representação, de outro.

Ao observar essas obras e reunir algumas informações sobre elas, estabelecemos as primeiras ideias sobre a representação do ateliê “vazio” na arte brasileira. Por exemplo, notamos que algumas obras foram feitas na Europa, e, desse grupo, uma parte foi realizada durante o período de formação do artista. Elas também apresentam características próprias da experimentação plástica e visual, como “manchas” de cor, enquadramentos diferenciados, sem finalização ou com pouco acabamento, e até certa agilidade na execução. Em alguns casos, sabemos que a obra esteve guardada com o artista, ou com sua família, e somente depois passou para acervos de terceiros. Com isso, temos como primeiras impressões: o caráter de memória vivida, a aproximação com a arte europeia, o status de estudo, a ideia de registro pessoal, a relação específica com a arte do final do século XIX.

Apesar dessas semelhanças, alguns aspectos mostram como cada artista trabalhou o tema de maneira distinta, utilizando seus próprios recursos e preferências para representar seu ateliê. O caso da aquarela de Rodolpho Amoedo citada anteriormente e indicada na figura 3, possui alguns indícios de autorretrato, porque explora em detalhes os hábitos e referências artísticas do jovem pensionista naquele momento residindo em Paris. Seu ateliê está repleto de esboços, molde, cópias

11 GEORGEL, op. cit., p. 194, tradução nossa.

12 Cf. VALLE et. al. Oitocentos: tomo IV. O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET, 2017.

de obras, desenhos dos mais diversos temas, objetos de diferentes materiais e estampas. Amoedo optou por um enquadramento intermediário, pouco distante se compararmos o espaço entre o observador e os limites do ateliê, restringindo nossa visão daquilo que se encontra neste canto.

Já a pintura de João Timótheo da Costa na figura 4, porventura realizada nas primeiras décadas do século XX e conferindo assim o período final do presente estudo, em posição cronológica oposta à aquarela de Amoedo, aparece mais como um conjunto de objetos. Podemos identificar, entre as pinceladas carregadas do artista, uma moldagem, um pote com pincéis e talvez alguns tecidos. Sua visão aproximada desses elementos quase foge à caracterização do espaço do ateliê. É uma composição e uma representação bastante diferente do que vemos habitualmente nesse tema, pois o artista parece mais interessado no gesto da pintura, na sua expressividade, ao invés da descrição desses objetos. Esta é sem dúvida uma postura artística diferente daquela mostrada por Rodolpho Amoedo, que por sinal foi seu mestre.

Mas Tarsila do Amaral, embora vivesse em meio ao pleno florescimento da arte moderna na Europa, recupera uma dimensão mais ampla do ateliê [figura 5], reunindo num canto desse espaço uma gama de informações. É um aposento aparentemente simples, pouco decorado. Chama a atenção a presença de telas, vasos de flores, um aquecedor e uma grande janela, aberta para uma pálida paisagem. O tratamento da pintura é solto, mas as cores são bastante uniformes. A leitura dessas três obras juntas evidencia o quanto a concepção da pintura de ateliê “vazio”, assim como ocorre em outros temas, reflete muito mais as escolhas dos artistas do que um estilo em moda.

Por esse aspecto, as representações do ateliê “vazio” ganham um caráter muito mais experimental do que final, embora algumas obras tenham sido assinadas e datadas. A concepção de um artista que está sempre refletindo sobre o seu ofício, atento ao mundo ao seu redor e aos seus próprios interesses parece coerente com o período. Como lembra Alexei Bueno:

Na segunda metade do século [XIX], por outro lado, com a cada vez mais habitual viagem de estudos à Europa, e o conseqüente contato com um ambiente onde essa dignidade do artista estava plenamente reconhecida, uma das maneiras centrais que ela encontrará para se expor será através das representações do atelier, o lugar do artista, o território fechado da sensibilidade e da criação, templo onde pontificava uma figura cuja aura deveria pairar muito acima da dos comedidos ambientes utilitários do burguês comum.¹³

A partir dessas observações sobre as abordagens e maneiras de compreender a pintura de

13 BUENO, Alexei. O lugar do artista. In: _____. O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel. Instituto Cultural Sergio Fadel. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 208.

[Figura 4]
João TIMÓTHEO DA COSTA.
Recanto de atelier, 1926.
Óleo sobre tela, 50x65cm, Museu
Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro.

[Figura 5]
Tarsila do AMARAL. *Interior
do atelier em Auteuil*, 1921.
Óleo sobre tela, 41x33cm, Coleção
Particular. In: Catálogo Raisonné
Tarsila do Amaral. Disponível em:
<http://www.base7.com.br/tarsila/>
Acesso em: 12 dez. 2019.

ateliê “vazio”, podemos concluir que ainda há muito o que descobrir e refletir sobre a arte do século XIX-XX. O trabalho de aproximação com as obras revela aspectos muito distintos entre a produção dos artistas, ainda que o tema seja tão específico quanto um interior de ateliê “vazio”. As pesquisas voltadas para obras europeias revelam diferenças entre a pintura de ateliê por pintores europeus e pintores brasileiros, visto que suas condições habituais de trabalho e sua imagem diante da sociedade não são as mesmas. Mais do que encontrar respostas, o enfrentamento com essas obras, com o vazio do ateliê, tem despertado muitas questões, exigindo cada vez mais uma postura crítica e de dúvida do historiador que ousa olhar para essas pinturas.

Referências Bibliográficas

- BRANCATO, João Victor Rossetti. Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto de Mattos. *Modos Revista de História da Arte*, v. 3, n. 2, mai./ago. 2019 pp. 222-237.
- BUENO, Alexei. O lugar do artista. In: _____. *O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel. Instituto Cultural Sergio Fadel*. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, pp. 207-217.
- BUREN, Daniel. Função do Ateliê, 1979. In: LOOCK, Ulrich (ed.). *Anarquitectura de Andre a Zittel*. Porto: Público/Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53.
- GEORGEL, Pierre. L'atelier sans maître. In: _____ e LECOQ, Anne-Marie. *La peinture dans la peinture*. Paris: A. Biro, 1987, pp. 194-195.
- JUNOD, Phillipe. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, Pascal; SCHNEEMANN, Peter J. *Künstlerbilder – Images de l'artiste. Colloque Du Comité International d'histoire de l'art* (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang editor, 1998.
- LESEC, Cédric. Le coin d'atelier ou le portrait absent. *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n. 31, 2011, pp. 44-53.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.
- PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- VALLE, Arthur et al. *Oitocentos: tomo IV. O ateliê do artista*. Rio de Janeiro: CEFET, 2017.