

ARTIGO

O ATELIÊ COMO AUTORRETRATO DO ARTISTA: AFIRMAÇÃO E TRAGÉDIA NAS ARTES E NOS ROMANCES LITERÁRIOS BRASILEIROS

ELAINE DIAS

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e docente no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
E-mail: elaine.dias@unifesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3735-9610>

NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES

Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), mestra (2019) e bacharela (2016) em História da Arte pela mesma universidade.
E-mail: natalia.gomes@unifesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5598-2027>

RESUMO: O ateliê de artista foi tema de inúmeras representações na pintura, especialmente nos autorretratos, e também na literatura internacional e nacional. O local de trabalho era o cenário perfeito para afirmação e reconhecimento social do artista e o autorretrato neste espaço era um dos principais gêneros de divulgação de sua imagem. Comumente voltados aos aspectos positivos de sua arte e tendo em vista um modelo já consolidado na história da arte, o ateliê e o autorretrato foram bastante explorados por artistas brasileiros, construindo igualmente sua importância profissional entre os pares e clientes. Já a literatura foi além em sua construção visual, abordando narrativas que enveredaram, na maioria dos casos, para a tragédia intrínseca às suas vidas, culminando em fracassos, morte e suicídio. Analisaremos, assim, as facetas da representação do artista no ateliê no campo das artes, da literatura internacional e dos exemplos brasileiros, explorando suas intenções e diferenças na composição de sua imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Ateliê; Autorretrato; Romances; Século XIX.

THE STUDIO AS A SELF-PORTRAIT OF THE ARTIST: AFFIRMATION AND TRAGEDY IN THE ARTS AND IN BRAZILIAN LITERARY ROMANCES

ABSTRACT: The artist's studio was the subject of numerous representations in painting, especially in self-portraits, and also in international and national literature. The workplace was the perfect setting for the artist's affirmation and social recognition and the self-portrait in this space was one of his main image dissemination genres. Commonly focused on the positive aspects of their art and in view of a model already consolidated in the history of art, the studio and self-portrait widely explored by Brazilian artists, also building their professional importance among peers and clients. Literature, on the other hand, went further in its visual construction, addressing narratives that led, in most cases, to the tragedy intrinsic to their lives, culminating in failures, death and suicide. Thus, we will analyze the facets of the artist's representation in the studio in the field of arts, the international literature and the Brazilian examples, exploring his intentions and differences in the composition of his image.

KEYWORDS: Studio; Self-portrait; Romances; 19th century.

Recebido em: 25/04/2021

Aprovado em: 11/06/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p9-33>

Introdução

As temáticas do ateliê, do retrato e do autorretrato no espaço de trabalho são objetos de interesse dos artistas, de exposições de arte e de pesquisadores que abordam desde o significado do termo, os diversos gêneros que tratam da questão, até reflexões sociais e culturais que derivam deste tipo específico de representação. Elas ocuparam, igualmente, as atenções de literários e críticos romancistas que refletiam acerca da imagem do artista, levando-os, quase sempre, do céu ao inferno em suas histórias, dando a eles, na maior parte das vezes, um fim trágico e martirizante.

As mudanças do status do artista desde o século XVI (TILLIER, 2014, p. 40), de sua imagem e, conseqüentemente, da compreensão intelectual de seu espaço de trabalho e criação estiveram no centro destas reflexões (GRIENER, 2014; TILLIER, 2014; BONNET, 2007, 2012, 2018). Muitas foram as maneiras de abordar a questão desde então, mas foi certamente no século XIX que o gênero ampliou-se sobremaneira em suportes diversos e em formas distintas de representação. Elas demonstram o artista bem-vestido como um dândi ou portando suas vestimentas de trabalho em meio ao ofício, o ateliê repleto de objetos, denotando as diversas referências que a ele lhe servem, o espaço vazio evocando sua presença, assim como os modelos vivos nus ou vestidos, ou ainda o convívio social com os colegas em uma troca de intimidades e interesses. No que se refere aos autorretratos no espaço do ateliê, há um amplo espectro para esta interpretação. Como apontou Paul Lorenz, “Raros são os pintores que nunca foram tentados a colocar seus cavaletes diante do espelho para examinar o desconhecido que estava neles próprios [...]”¹ (1959, p. 27) e, ainda de acordo com Lorenz, a maioria dos artistas seguiram “[...] a lição inicial de Sócrates: ‘Conheça-te a ti mesmo’”² (idem).

Pretende-se, neste artigo³, realizar algumas considerações sobre as interpretações em torno da autorrepresentação do artista em seu ateliê,

¹ “Rares sont les peintres qui n’ont jamais été tentés d’installer leur chevalet devant un miroir pour scruter l’inconnu qu’ils portaient en eux [...]”. Tradução nossa.

² “[...] la leçon initiale de Socrate: «Connais-toi toi-même»”. Tradução nossa.

³ Este artigo foi, em parte, derivado da pesquisa de mestrado de Natália Cristina de Aquino Gomes intitulada *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*, orientada pela Profa. Dra. Elaine Dias, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de

abordando os diversos elementos que a compõe e tecendo análises e comparações entre a produção de alguns artistas brasileiros ao final do século XVIII e início do século XIX, e as obras realizadas por artistas europeus, referências visuais fundamentais para suas composições. Buscaremos ainda a análise de alguns romances literários internacionais, cuja temática volta-se à questão do artista e de seu ateliê, trazendo também à luz as obras literárias brasileiras que abordaram estes personagens e seus locais de trabalho. A questão em torno dos objetivos de cada suporte e da intenção de seus autores nos campos artísticos e literário também se coloca, demonstrando, na maioria das vezes, a exaltação do artista em torno de seu ofício e de sua afirmação, e o caráter trágico dado pela literatura a estes protagonistas na mesma época.

Reflexões sobre o autorretrato no ateliê e a perpetuação da imagem do artista

Essa noção do eu e da valorização da imagem do artista no ateliê refletiram na produção de muitos autorretratos no século XIX. Estas produções também atenderam outros aspectos que justificavam seu autorretrato, como a possibilidade de realizar experimentações temáticas e a utilização de outras técnicas, ou mesmo a economia de recursos ao não contratar um modelo, pois ele mesmo ocuparia este lugar, como aponta West (2004, p. 164). Há, ainda, uma autopublicidade de sua arte expressa em uma obra em que figura como tema a sua própria imagem e, sendo assim, o artista, ao realizar seu autorretrato, também destacaria sua aptidão e habilidades aos futuros comitentes (idem).

Segundo Rafael Argullol em *Autorretrato: «Refléjate a ti mismo»* (2004, p. 46), o artista realiza seu autorretrato em quatro cenários, que podem variar de acordo com a sua intenção. O primeiro diz respeito à autoafirmação do pintor, em uma espécie de reivindicação de sua posição como artista. O segundo refere-se à maneira como o pintor pode se autorrepresentar, ou neste caso, se camuflar, de acordo com o personagem

São Paulo e defendida em 30 de maio de 2019. A pesquisa contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (processo nº 16/26221-1) e bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP, processo nº 18/05802-1). Também contou com reflexões decorrentes de pesquisas sobre retratística realizadas por Elaine Dias ao longo de sua trajetória acadêmica.

que mais se adequa à sua personalidade, exaltando-se ou martirizando-se. O terceiro cenário evoca as questões pessoais idealizadas pelo pintor acerca de sua produção e seu legado para a posteridade. E o último dialoga com os demais e denota a relação do pintor com seu tempo, com a efemeridade da vida e a perpetuação da arte. Nos romances literários, nota-se como estas noções se entrelaçam em uma longa narrativa, levando o leitor a sentimentos diversos na percepção de sua trajetória em busca de sucesso, mas que quase sempre se dirige ao trágico, conforme veremos no tópico seguinte.

Muitos foram os artistas brasileiros que se autorretrataram no século XIX. Recentemente, a exposição *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*⁴ mostrou ao público uma série de autorretratos, oferecendo um panorama amplo para a percepção do artista e das artimanhas que envolvem a sua representação. Entre os autorretratos brasileiros, Arthur Timótheo da Costa ocupa lugar de destaque, contribuindo para a afirmação do artista brasileiro e para o reconhecimento de sua arte, apontando o lugar de excelência de um pintor negro em um Brasil cuja abolição, embora recém-decretada, deixava suas marcas na sociedade republicana pouco interessada em mudar este cenário. Arthur Timótheo da Costa contribuiu tanto para a legitimação de suas obras e de seu lugar como artista, quanto para a reflexão em torno do autorretrato como gênero fundamental para a profissão e para o reconhecimento social, colocando-as definitivamente na história⁵. São três autorretratos conhecidos de Arthur Timótheo da Costa, a

⁴ Uma parceria da Pinacoteca do Estado de São Paulo com o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sob curadoria de Fernanda Pitta e cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu. A exposição esteve em cartaz na Pinacoteca entre 2018 e 2019 e no Museu Nacional de Belas Artes em 2019.

⁵ Nesses últimos anos, a obra dos irmãos Timótheo da Costa vem sendo recuperada e ganhando projeção, como na exposição intitulada *João e Arthur Timótheo da Costa. Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros*, realizada no Museu Afro Brasil entre 2012 e 2013, que resultou também na publicação de um catálogo (ARAUJO, 2012). No campo acadêmico, destacamos a tese de Renata Bittencourt, *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland* (UNICAMP, 2015) e a tese *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa*, de Kleber A. de Oliveira Amancio (USP, 2016). Além desses, é o caso da dissertação *Irmãos Timótheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil* de Simone de Oliveira Souza (UNIFESP, 2020), orientada pela profa. Dra. Leticia Coelho Squeff. Há, ainda, os dois artigos publicados por Natália de Aquino Gomes, *Três retratos em um retrato: No ateliê, de Arthur Timótheo da Costa* (AQUINO GOMES, 2020) e *Homenagem ao Escultor em seu ateliê: Crítica e Defesa no retrato de Eduardo de Sá* (AQUINO GOMES, 2018). Ambos os artigos são derivados da pesquisa de mestrado *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*, defendida em 2019.

saber: *Autorretrato*⁶, de 1908, parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo; o *Autorretrato*⁷, de 1919, conservado no Museu Nacional de Belas Artes e o *Autorretrato*⁸, s. d., pertencente ao Museu Afro Brasil. Dois deles chamam a atenção para o tema do ateliê. Nestas obras, vemos que o pintor se autorrepresentou portando os objetos de ofício em suas mãos – paleta e pincéis – em uma clara autoafirmação de sua profissão e de seu posicionamento como artista. No primeiro deles, parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo, o pintor se autorretrata em meio corpo e vestido de forma elegante, mirando o espectador e segurando pincéis e paleta. Naquele de 1919, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, o pintor também elegante incluiu o jaleco em sua vestimenta, igualmente com pincéis, paleta e olhando o espectador. Ainda que não tenhamos a certeza de que o artista realmente esteja em seu ateliê, o traje do ofício e seus atributos em mãos confirmam sua intenção.

Outro artista que se destacou neste cenário foi Eliseu Visconti. Pintor consagrado por diversas encomendas, Visconti foi um dos pintores que mais abordou o tema do autorretrato e da afirmação do artista no ateliê entre seus colegas do final do século XIX e início do século XX. Realizou cerca de 45 autorretratos⁹ ao longo de toda sua produção artística, entre desenhos, pastéis, óleos sobre tela ou em madeira.

Ana M. T. Cavalcanti¹⁰ já apontou a importância destas obras em seus estudos sobre o artista, especialmente aquela denominada *Ilusões Perdidas*¹¹, tela de 1933, conservada em coleção particular. Na maturidade e desfrutando de todo o êxito na carreira artística, Visconti se autorrepresentou já com cabelos e barbas grisalhos, portando gravata

⁶ Esclarecemos que, devido à necessidade de autorização para uso de imagens, optamos em oferecer na integridade desse artigo o link de acesso para visualização destas, quando mencionadas. Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/3e2EFqmQ8jvym7bG6>>

⁷ Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/TUJRFLzQsBfyADSu7>>

⁸ Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3tNAZuJ>>

⁹ Segundo consta no site oficial do Projeto Eliseu Visconti, em seu catálogo raisonné. Ver: <<https://eliseuvisconti.com.br/tema/autorretrato/>>.

¹⁰ Considerações importantes sobre os autorretratos de Visconti foram trabalhados pela professora e pesquisadora Ana Maria Tavares Cavalcanti na comunicação “Autorretratos de Eliseu Visconti (1889 a 1943): um estudo da representação do artista”, apresentada no *X Seminário do Museu D. João VI – Grupo Entresséculos* e o *VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, realizados de forma conjunta no Museu Nacional de Belas Artes, entre os dias 27 e 31 de maio de 2019. Ver também o texto *A imagem do artista: os casos de Antonio Parreiras e Eliseu Visconti*, de autoria de Cavalcanti, publicado no catálogo da exposição *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, 2018, pp. 51-57.

¹¹ Imagem disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p021/>>

borboleta. Com o cavalete no plano de fundo e paleta nas mãos, Visconti fecha os olhos e imagina. A composição nos remete a algumas obras que trazem em comum a presença de figuras oriundas de sonhos ou devaneios, como em *Rêverie dans l'atelier*¹², de Émile Foubert. Nesta obra, o pintor se autorretrata sentado no ateliê, olhando para a tela sobre o cavalete e desfrutando de um cigarro. Em seu devaneio, musas surgem no canto superior direito rodeadas por uma névoa semelhante àquela do autorretrato de Visconti. Este mesmo recurso, a névoa, está presente em *Apothéose du sculpteur Carpeaux*¹³, de Albert Maignan, parte do acervo do Musée de Soissons, em que o escultor entra em um transe cercado pelas figuras que compõem sua escultura. Diferentemente desta sensação vivida pelo artista, a obra *Les Joies de l'inondation (Dans la Galerie Médicis)*¹⁴, de Louis Béroud, traz sua surpresa ao ver as figuras saírem do quadro disposto na parede, invadindo o espaço justamente quando copiava uma das figuras. O pintor assusta-se com a aparição do trio de náiades – as ninfas aquáticas –, que compõem *The Disembarkation of Marie de' Medici at Marseilles*¹⁵ de Peter Paul Rubens, conservado no Musée du Louvre. O copista reproduzia a figura da esquerda em uma técnica diferente do original, algo que, segundo a nota do catálogo da Sotheby's¹⁶, talvez tenha irritado as náiades, despertando-as de sua morada, com ondas encobrindo as formas de suas pernas e ameaçando inundar o espaço ocupado pelo copista. Estas mesmas noções são notadas em *Ilusões Perdidas*. O artista pode ter visto algumas destas pinturas em suas visitas a Paris, obtendo como referência para sua produção esses seres fantasiosos que brotam da paleta, de sonhos ou telas. Acerca desta obra, Cavalcanti relata:

[...] Visconti tem um ar sonhador, os olhos fechados não encaram o público. Ele está possuído por devaneios que brotam de sua paleta. *Ilusões perdidas* é um hino à sua pintura decorativa, pois nas figuras que povoam a névoa etérea que evolva da paleta reconhecemos várias daquelas que Visconti pintou nas decorações do Theatro Municipal.

¹² Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3nrQ5nr>>. Salientamos que essa obra foi vendida em 27 de março de 2019, sob o lote 373, conforme consta nas informações do site Artcurial: <<https://bit.ly/3dl6Hnr>>

¹³ Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3vblaNB>>

¹⁴ A tela esteve à venda pela Sotheby's New York (lot. 31) em 04 de novembro de 2011. Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3tS4YSc>>

¹⁵ Imagem disponível em: <https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/40histor/01medici.html>

¹⁶ Acerca de outras questões sobre essa obra, é interessante consultar a descrição presente no site da Sotheby's. Disponível em: <<https://bit.ly/3tS4YSc>>

Aqui está um artista que já viveu sua glória, alcançou o reconhecimento e, possivelmente, percebe que a glória é passageira. (CAVALCANTI, 2018, p. 55).

“A glória é passageira” – assim como a própria vida – e, desta forma, Visconti se autorretrata outras vezes, evidenciando as marcas do tempo e sem deixar de destacar os atributos de seu ofício – paleta e pincéis –, como vemos também no *Autorretrato em azul*¹⁷ (coleção particular), em *Autorretrato em três posições*¹⁸ (Museu Nacional de Belas Artes), no *Autorretrato*¹⁹ de 1938, e naquele de 1943²⁰, ambos conservados em coleções particulares. Por último, no *Autorretrato ao ar livre*²¹, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Visconti volta a se autorretratar na paisagem, talvez em uma espécie de lembrança daquele que fora um de seus primeiros autorretratos, o de 1890²², com um espaço temporal de 53 anos.

Nessa perspectiva, Visconti, em seus autorretratos, produz um exame de si mesmo e de sua própria arte, à maneira de Rembrandt. Entre seus autorretratos, o artista holandês também se representou com atributos de seu ofício, como em *Autoportrait au chevalet et à l'appuie-main de peintre*²³, conservado no Musée du Louvre e *Portrait of the Artist*²⁴, atualmente na Kenwood House, onde a presença dos pincéis e de paletas nas mãos do pintor nas telas vincula-se imediatamente à sua profissão. Em *Artist in his Studio*²⁵, preservado no Museum of Fine Arts de Boston, o pintor se encontra a poucos passos do cavalete, observando sua monumental e imponente obra, sendo apenas surpreendido pela visão do espectador que, por sua vez, não sabe o que o artista pinta; ao seu redor, podemos notar a construção de um cenário, um humilde ateliê, com a porta de madeira e uma paleta pendurada na parede próxima ao pintor, confirmando a importância e a presença da própria pintura.

A representação no espaço do ateliê certamente apresenta um significado muito maior do que somente a utilização de um plano de fundo

¹⁷ Imagem disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p017/>>

¹⁸ Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/2PuyoGXpPan8tXQv5>>

¹⁹ Imagem disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p034/>>

²⁰ Imagem disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p027/>>

²¹ Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/E3ztVmQcg9F8EwRWA>>

²² Imagem disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p035/>>

²³ Imagem disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062020>>

²⁴ Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/wgrjWytZenoYt8TZ9>>.

²⁵ Imagem disponível em: <<https://collections.mfa.org/objects/32665/artist-in-his-studio>>

ou cenário para uma obra, tornando-se um tema fundamental na pintura. Junto a ele, vários elementos se colocam, conforme já apontamos acima, e um deles é, certamente, a questão alegórica. O exemplo de Johannes Vermeer *The Art of Painting*²⁶ ou *The Allegory of Painting*, conservado no Kunsthistorisches Museum Wien, é fundamental para esta compreensão. Segundo Seymour Slive:

[...] O quadro pretendia ser uma exaltação da arte de pintar. O artista, sentado e vestido com trajes fantasiosos e antiquados, retrata uma figura alegórica, Clio, a musa da história, tal como descrita por Cesare Ripa em sua *Iconologia*, [...] No quadro, Clio usa uma coroa de louros e tem uma trombeta para anunciar a própria fama. Segura um livro, [...] simbolizando a história. A idéia de que Vermeer, a seu modo discreto, retratou-se de costas, pintando a musa, é sedutora, mas devemos descartá-la. [...] A pintura foi executada como celebração da arte da pintura, não como auto-retrato. [...] (SLIVE, 1998, p. 151).²⁷

A “arte da pintura”, segundo Slive, diz respeito ao ofício do pintor em seu ateliê em meio à prática de sua arte, e não propriamente um retrato de Vermeer. De qualquer forma, é imperioso destacarmos que esta tela se trata, também, de um retrato, sendo ele Vermeer ou um artista desconhecido representado em seu ateliê na companhia da modelo. Robert Bared e Natacha Pernac afirmam que “A figura do artista no trabalho é ambígua, entre representação genérica e autorretrato. Ele pinta os louros, atributos da Poesia e da Fama, enfatizando que a arte resiste ao tempo”²⁸ (2013, p. 30).

É preciso ressaltar, no entanto, que a “alegoria da pintura” também se refere a uma mulher que, como ressaltam Bared e Pernac, “exibe os atributos de sua função (pincel, paleta, cavalete) [...]”²⁹ (2013, p. 28). Tal temática voltada a uma interpretação ambígua entre a questão alegórica e feminina foi muito frequentada pelos artistas. Alguns exemplares do gênero estão presentes na arte brasileira, como em *Atelier (Arte e Pátria)*³⁰ de Carlos

²⁶ Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/ddUNvzouiNfy8eX48>>

²⁷ Outros autores mencionam a importância desta obra como autorretrato de Vermeer, como Pascal Bonafoux (1985, p. 79) e Hermann Ulrich Asemisen (1989, p. 34).

²⁸ “*La figure de l'artiste au travail, est ambiguë, entre représentation générique et autoportrait . Il peint les lauriers, attributs de la Poésie et de Renommée, soulignant par là que l'art résiste au temps*”. Tradução nossa.

²⁹ “[...] *élégante, la jeune femme exhibe les attributs de sa fonction (pinceau, palette, chevalet)* [...]”. Tradução nossa.

³⁰ Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3dKyrHX>>

de Servi, do Museu de Arte de Belém e *Modelo em Repouso*³¹ de Arthur Timótheo da Costa, conservado no Museu Nacional de Belas Artes.

Na obra de Servi, vemos um ateliê com a presença de uma mulher artista com pincéis e paleta em mãos. Pelo ambiente, estão dispostos vários objetos que o vinculam à profissão de artista, como a maleta com tintas no canto esquerdo da tela, os vasos de cerâmica pintados à mão, a paleta com tema floral, assim como o pergaminho pintado pela artista. No canto esquerdo inferior, há um busto masculino e uma figura feminina em um suporte circular, em estilo de medalhão. Segundo Aldrin Moura de Figueiredo (2014, p. 33), o caráter patriótico da tela está impresso no busto de Rio Branco e na própria figura da Marianne, aquela que representa a República Francesa, localizada no medalhão acima do busto de Rio Branco³². Compreendemos o duplo sentido da obra, isto é, uma alegoria à pintura e uma alegoria à pátria. Para o autor: “[...] A mulher artesã da pátria, como vislumbrada na tela, é parte de um projeto mais amplo também desenhado na época por vários artistas sob comando do mecenato estatal” (FIGUEIREDO, 2014, p. 34).

Já na obra de Arthur Timótheo não há o debate político evidenciado pela pintura de Carlos de Servi, mas uma exaltação das questões artísticas e, sobretudo, a relação entre pintor e modelo. Em *Modelo em Repouso*, a figura da mulher nua sentada em uma poltrona é o tema ou, neste caso, podemos compreendê-la como uma alegoria à pintura. Com pose pensativa e a face repousando sobre a mão direita, sustenta em suas mãos pincéis e a paleta, em evidente alusão aos atributos de artista. Aqui, o jogo duplo se instaura entre a representação de uma modelo em descanso, após horas de poses – como faz referência o título – e a própria figura da mulher no lugar do artista.

³¹ Imagem disponível em: <<https://g.co/arts/CsQeFGg8bCksfGLp6>>

³² Segundo Caroline Fernandes Silva, a figura do Rio Branco: “[...] Barão do Rio Branco, personalidade política do Brasil, reconhecido por seus méritos de jornalista, diplomata, além de sua atuação como geógrafo e historiador, tendo sido, inclusive, membro da Academia Brasileira de Letras. A presença do político que mereceu distinção do Império brasileiro, com participação até mesmo nas missões da Guerra do Paraguai, é interessante pela representatividade que teve antes e depois da Proclamação da República, sendo respeitado intelectual. Por um lado, sua imagem remete ao papel do intelectual nos rumos da nação, uma combinação semelhante à proposta do pintor no título da tela, *Arte e Pátria*. Por outro lado, o Barão do Rio Branco também era bastante festejado por suas contribuições no caso das fronteiras do Brasil, inclusive na questão do Amapá, que na época pertencia ao estado do Pará [...]”. (SILVA, 2009, p. 34).

Ela é o centro de sua existência, mantendo em sua posse os pincéis e paleta e, portanto, fundindo-se com a figura do artista e de sua arte.

Cabe, ainda, apontarmos a importância dos objetos que compõem o ateliê e pertencem ao universo do artista, sendo reconhecidos como atributos de sua autoafirmação. Neste segmento, mencionamos o *Self-portrait at 57*³³, de 1848 e o *Autoportrait*³⁴, de 1862, ambos do pintor Francesco Hayez, conservados, respectivamente, na Pinacoteca di Brera e na Gallerie degli Uffizi. Nas duas obras, o artista fixa o espectador e posa com paleta e pincéis. As obras de Hayez relacionam-se àquelas do artista brasileiro Pedro Américo (1843-1905), que viveu em Florença e também tem dois autorretratos conservados na Gallerie degli Uffizi³⁵, pintados em 1877 e 1895. Mas é sobretudo no *Autorretrato*³⁶, de 1893, conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que Américo se aproxima de Hayez. Nele, o artista se representa de pé, em 3/4, olhando para o observador, vestindo-se elegantemente e segurando na mão direita a paleta e os pincéis, evocando sua profissão. O livro disposto na mesinha atrás do pintor simboliza sua erudição e pertencimento também ao mundo das letras. Vale lembrar que Pedro Américo formou-se também como bacharel em Ciências Naturais no período em que estudou na Europa, pedindo que fosse chamado de Doutor quando se encontrava no Brasil. Conforme o pesquisador Fábio D'Almeida Lima Maciel, em sua tese *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional*:

Patente em Américo, sem dúvida mais do que em qualquer outro artista no país, estava um descontentamento, para não dizer encabulamento ao se afirmar 'apenas' artista. E assim que pôde, ele passou, com efeito, a se inscrever permanentemente 'Bacharel Américo' ou 'Doutor Américo', pedindo, ademais, que assim lhe dirigissem (MACIEL, 2016, p. 22).

Além disso, o artista escreveu diversos textos sobre pintura e artes, entre eles *Cartas de um Pintor*, publicados na Gazeta de Notícias entre 1884 e 1885 (NOVELLI DURO, 2021, pp. 185-220). Pedro Américo foi, também, a

³³ Imagem disponível em: <<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/self-portrait-at-57/>>

³⁴ Imagem disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Francesco_Hayez_057.jpg>

³⁵ Agradecemos a Fabriccio Miguel Novelli Duro pelo compartilhamento desta informação. Sobre Américo, ver também NOVELLI DURO, 2018.

³⁶ Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3xku9Pk>>

referência para Gonzaga Duque em seu romance sobre a vida de um pintor brasileiro, *Mocidade Morta*, conforme veremos no tópico a seguir. Ele reunia, assim, diversas facetas de um dos grandes artistas brasileiros, além de tocar diretamente nos modelos artísticos e literários sobre o tema do pintor no ateliê.

Os “romances de artista” entre a Europa e o Brasil.

Alain Bonnet em seu texto *O ateliê do artista: do comércio à reclusão* destaca que, “[...] ao longo do século XIX, o ateliê do artista adquiriu uma dimensão simbólica que se traduz tanto na literatura quanto nas representações pictóricas” (2018, p. 176). De fato, a figura do artista e o cenário de seu ateliê estão presentes em alguns romances europeus publicados ao longo do século XIX, assim como também teve espaço na literatura brasileira na virada dos oitocentos. Nesse sentido, o interesse na temática não se limitou somente à pintura, chegando também aos textos de ficção, onde as vidas dos artistas ganharam proporções para além da representação estática sobre tela. O artista passa a integrar o enredo de uma narrativa e, conseqüentemente, a se inserir cada vez mais na sociedade do período, estendendo suas aparições – antes apenas consagrada aos Salões ou aos espaços de seus ateliês – à literatura consumida pelo público letrado, ganhando ainda mais prestígio em sua profissão. No entanto, diversas são as facetas exploradas, mas a maioria destas narrativas vai em uma única direção: o fracasso, a solidão, a infelicidade e o suicídio.

Dominique Bussillet em “*L'atelier de l'artiste*” investiga uma obra de mesmo título do pintor Charles Lucien Léandre³⁷, de 1886. No tópico intitulado *L'atelier de l'artiste, de Balzac à Proust* (2015, pp. 35-46), Bussillet analisa descrições de ateliês de artistas presentes na literatura, no período em que Charles Lucien Léandre realizou seu pastel. Entre eles, como o título aponta, está Honoré de Balzac, considerado um dos primeiros exemplos de escritores que se interessaram pela figura do artista e de seu ateliê, como vemos em seus contos da década de 1830. Em *A Obra-prima ignorada* (1831), conforme análise de Bussillet, está impressa a “dificuldade que ele encontra

³⁷ Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3aBCjJA>>

em expressar o inexprimível em uma tela”³⁸ (2015, p. 35), o que leva o Mestre Frenhofer a trabalhar dez anos em uma tela. Ele nunca está satisfeito, modificando-a e refazendo-a obsessivamente, de forma a perder a lucidez até chegar ao ponto de tirar sua vida. Ainda segundo Bussillet, “[...] em 1839, ele publicou *Pierre Grassou*, uma desiludida reflexão sobre a posição do artista na sociedade burguesa, provavelmente ecoando as questões que o escritor poderia questionar sobre seu próprio estatuto”³⁹ (idem). Trata-se da história de um pintor medíocre que, apesar de ter atributos de um bom artista, copiava obras de grandes mestres mediante a encomenda de uma figura que os revendia. Ele se casa com uma moça de família rica, que em sua mansão tem as paredes adornadas por quadros copiados por Grassou e vendidos ao seu pai como legítimos. Em suma, Pierre Grassou, apesar de se inserir socialmente e ser encarado como um burguês, ao conquistar fortuna em razão do casamento, não consegue ser reconhecido como artista. É, assim, um pintor fracassado e infeliz, ciente de sua mediocridade artística (BALZAC, 2014).

Esse interesse pela figura do artista, seus dilemas, inquietações, paixões e demais questões, como a própria busca pelo impossível, isto é, a obra perfeita, compunham os “romances de artistas”⁴⁰ do período. *Manette Salomon* (1867), obra escrita pelos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, é outro exemplo deste segmento. Nesta obra, temos como personagens os pintores Anatole, Garnotelle, Coriolis e a personagem feminina Manette (que intitula a obra). De acordo com Norma Wimmer: “Inicialmente, o romance sobre arte e sobre artistas, deveria intitular-se *L’Atelier Langibout* (nome do local no qual, ainda jovens, os personagens pintores se conheceram), mas também acabou recebendo o nome da protagonista” (2017, p. 283). O romance é recheado de análises de ateliês dos artistas, oferecendo ao leitor aspectos diversos de seu local de trabalho e de suas relações profissionais e íntimas. Uma delas refere-se ao jovem pintor Anatole, com a descrição: “Ateliê de miséria e juventude, verdadeiro sótão de esperança, é este ateliê da rua Lafayette, este sótão de trabalho com seu bom cheiro de tabaco e

³⁸ “difficulté qu’il rencontre à exprimer l’inexprimable sur une toile”. Tradução nossa.

³⁹ “[...] en 1839, il publie *Pierre Grassou*, réflexion désabusée sur la position de l’artiste dans la société bourgeoise, en écho sans doute aux interrogations que peut se poser l’écrivain sur son propre statut”. Tradução nossa.

⁴⁰ Essa expressão é utilizada por WIMMER, 2017, pp. 277-286.

preguiça! [...]”⁴¹ (GONCOURT, 1868, p. 103). A miséria do ateliê de Anatole contrasta, no romance, com aquele de Coriolis, “de nove metros de comprimento e sete de largura [...]” (1868, p. 186), repleto de objetos de diversos lugares, os quais compunham o repertório material do artista. Há ainda a reflexão sobre o espaço de trabalho de Garnotelle, pintor apreciado pelo público, que conquista prestígio e reconhecimento. No entanto, Garnotelle é insatisfeito com as escolhas artísticas voltadas ao mercado, e “[...] parecia ter o nobre e solene fundo de sofrimento de um homem longe ‘do objeto de seu culto’ [...]”⁴² (1868, p. 242).

O fútil sofrimento de Garnotelle não é nada se comparado ao desprezo pela sociedade burguesa impresso em *Às avessas* (1884), romance de Joris-Karl Huysmans. O protagonista Des Esseintes é um esteta erudito de saúde decadente e hábitos excêntricos que, perdido em meio aos seus devaneios, afasta-se de todos e constrói uma fortaleza. Ali, ele vive todas as experiências idealizadas em sua mente, sejam elas sexuais, literárias, botânicas, musicais ou artísticas. Ele não se priva de nada e emprega altos recursos para atingir seus desejos. Michael Wilson aponta que, para

J.K. Huysmans, o autor do romance *A Rebours* (1884), a arte é um refúgio de uma sociedade vulgar e materialista, a antítese do progresso e a verdadeira beleza reside no que é inútil. O herói de *A Rebours* fecha-se num mundo hermético, articulado, dedicando-se a uma vida de sensações estéticas, à sua sensibilidade refinada e às suas roupas imaculadas. O esteta do final do século XIX é uma relíquia de uma era anterior, mais antiga e elegante, na negação do seu tempo.⁴³ (WILSON, 2006, p. 23).

O desencantamento de Des Esseintes e seu decadente fim em meio ao luxo contrasta com o desfecho do pintor Cláudio Lantier, o protagonista de *A obra* (1886), de Émile Zola. No romance de Zola, acompanhamos a história do pintor, seu romance com Cristina, sua relação com amigos da

⁴¹ “*Atelier de misère et de jeunesse, vrai grenier d'espérance, que cet atelier de la rue Lafayette, cette mansarde de travail avec sa bonne odeur de tabac et de paresse!* [...]”. Tradução nossa.

⁴² “[...] *Il paraissait avoir le noble et solennel fond de souffrance d'un homme éloigné « de l'objet de son culte »* [...]”. Tradução nossa.

⁴³ “[...] *J.K. Huysmans, the author of the novel A Rebours (1884), art is a refuge from a vulgar and materialist society, the antithesis of progress, and true beauty resides in what is useless. The hero of A Rebours shuts himself away in a hermetic, artificial world, devoting himself to a life of aesthetic sensations, his refined sensibility and his immaculate dress, the aesthete of the late nineteenth century is a relic of a former, more elegant age, in denial of his time* [...]”. Tradução nossa.

época do colégio – preservada na vida adulta principalmente na figura do melhor amigo: o escritor Sandoz –, e a obcecada busca pela realização de sua “grande obra”. Neste processo, são várias as tentativas de Lantier para realizar “a obra”, assim como são as recusas do júri do Salão, que o leva a incontáveis raspagens da tela, a fim de recomeçá-la. O descontentamento artístico e a insanidade pelo trabalho acabam por contaminar toda a vida do pintor, principalmente a familiar, ao lado da esposa e do filho doente que acaba falecendo, mas também as finanças e a conseqüente miséria que se instaura. É um prelúdio para o trágico fim do pintor, que é encontrado por Cristine enforcado diante da sua grande tela, aquela que nunca chegou a concluir.

O fim trágico de Lantier remete-nos a um desenho realizado por Ferdinand von Rayski intitulado *Suicídio do artista em seu ateliê*⁴⁴, onde um pintor aparece enforcado em seu próprio cavalete diante da tela. Embora o tema do ateliê seja majoritariamente explorado no século XIX em suas vertentes de exaltação e reconhecimento social, algumas representações picturais lidaram com os aspectos trágicos da vida do artista. Luiz Marques apontou em artigo sobre o tema alguns destes exemplos, como a tela *A morte de Francesco Francia à vista da Santa Cecília de Rafael*⁴⁵, de Nicolas-Antoine Taunay (1808, coleção privada), ou outras abordagens do século XIX, sobretudo românticas. No entanto, são de fato em menor número as representações trágicas do artista dentro do ateliê, especialmente se comparadas às afirmativas ou às homenagens, ou mesmo se levarmos em conta os romances que abordam a questão (MARQUES, 2008, pp. 210-211).

Veremos que a descrição do ateliê do artista e seu descontentamento diante dele também foi alvo do interesse de outro escritor. Guy de Maupassant inicia seu romance *Forte como a morte* (1889) relatando as inquietações despertadas por seu protagonista, o pintor Olivier Bertin. Ele é descrito como “Rico, ilustre, tendo conquistado todas as honras, permanecia, quase no fim de sua vida, o homem que não sabia ainda, ao certo, ao encontro de que ideal marchava. [...]” (MAUPASSANT, 1983, p. 323). Novamente, vemos a frustração de um artista. Aqui não está impresso o sofrimento de uma vida miserável pela arte, mas sim um artista que no fim

⁴⁴ Imagem disponível em: <<https://mare.art.br/wp-content/uploads/1840RayskiDresden.jpg>>

⁴⁵ Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3veslFR>>

da vida compreende que perdeu a paixão, buscando rememorar os triunfos de outrora em passagens da obra. Acerca desta questão, Bussillet afirma que “No triunfo sucede a lassitude, à exaltação do projeto, à febre de sua realização, sucede a tristeza da obra acabado; tudo é fechado entre as quatro paredes do ateliê, e nenhum vidro, nenhuma luz é suficiente para consolar o artista que ficou órfão de seu impulso criador...”⁴⁶ (2015, p. 43). Oliver Bertin é órfão de sua arte e de sua própria vida.

Sintoma de sua afirmação burguesa, do número cada vez maior de artistas nos salões parisienses e, portanto, de uma competição acirrada, os escritores voltaram, portanto, suas atenções, para as vidas dos artistas e construíram suas ficções a partir dos dramas que rodeiam estes personagens. De acordo com Bussillet, “Parece que todo escritor cria um personagem de pintor que expressa suas próprias dúvidas, suas próprias insatisfações, transpostas da literatura para a pintura; mas para Marcel Proust, o fim justifica todas as insuficiências. [...]”⁴⁷ (idem). Bussillet faz referência ao pintor Elstir, um dos personagens do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para Rupert Christiansen, “[...] Elstir preenche a definição ruskiniana da natureza de um pintor: ele é o homem que se tornou deliberadamente ignorante antes de se sentar para pintar, esquecendo tudo o que sabia em sua honestidade de propósito [...]”⁴⁸ (2006, pp. 40-41). A descrição do seu espaço de trabalho, à maneira detalhada de Proust, é marcante na obra literária e, para Bussillet, “cada quadro de Elstir é, na pintura, o equivalente a uma metáfora na literatura”⁴⁹ (2015, p. 45).

O encanto pela vida dos artistas, por seus ateliês e por suas obras não se limitou somente à literatura europeia. Encontramos no Brasil ressonância a essa tradição impressa, o que Fernanda Pitta compreende como “um acontecimento nada desprezível, que vem coroar toda uma série de esforços

⁴⁶ “*Au triomphe succède la lassitude, à l'exaltation du projet, à la fièvre de sa réalisation, succède la tristesse de l'oeuvre achevée; tout est enfermé entre les quatre murs de l'atelier, et aucune verrière, aucune lumière ne suffit à consoler l'artiste devenu orphelin de son élan créateur...*”. Tradução nossa.

⁴⁷ “*Il semble que chaque écrivain crée ainsi un personnage de peintre qui exprime ses propres doutes, ses propres insatisfactions, transposées de la littérature à la peinture; mais pour Marcel Proust, la fin justifie toutes les insuffisances [...]*”. Tradução nossa.

⁴⁸ “[...] *Elstir fulfills the Ruskinian definition of the nature of a painter: he is the man who made himself deliberately ignorant before sitting down to paint, forgetting everything that he knew in his honesty of purpose [...]*”. Tradução nossa.

⁴⁹ “[...] *chaque tableau d'Elstir est, en peinture, l'équivalent d'une métaphore en littérature [...]*”. Tradução nossa.

dos próprios artistas em se inserirem na sociedade brasileira de modo mais autônomo e valorizado” (2017, p. 146).

Essa valorização pode ser vista na presença ou mesmo na menção de artistas em romances como *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, em que a mocinha Lenita, em um momento de extremo desgosto com Manuel Barbosa, a figura que viria a ser seu par romântico, se revolta e pensa em voltar para São Paulo. Quer construir um elegante palacete na Rua Alegre, em Santa Efigênia, que “sob a direção de Ramos de Azevedo, tomaria para decoradores e ornamentistas Aurélio de Figueiredo e Almeida Júnior [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 40). Contudo, é em *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque, que veremos, no contexto nacional, clara correspondência com toda a literatura ou romances de ateliê mencionados até agora. Há uma estreita relação com *A Obra* de Émile Zola na construção do protagonista da novela de Gonzaga Duque, conforme aponta Vera Lins (2011, pp. 13-21). Camilo é crítico de arte e romancista e, ao mesmo tempo, encarna os conceitos de arte do escritor Sandoz e a visão da pintura do pintor Lantier, presentes ao longo das páginas do romance de Zola.

Em *Mocidade morta*⁵⁰, acompanhamos um triângulo amoroso entre Camilo Prado, jornalista e crítico de arte, Henriette, a francesa que vive aproveitando os “benefícios” de seus romances e Agrário Miranda, um pintor que se rende às exigências de sua época. Outros personagens também compõem o romance e estes, assim como Camilo e Agrário, integram o grupo dos Insubmissos, que almejavam uma mudança na arte brasileira e eram chamados de “Zut”, de acordo com a expressão muito utilizada pela francesinha Henriette. No início da obra, os Insubmissos, contrários ao tradicionalismo na arte e à influência do Estado, protestam diante de uma obra do pintor oficial, Telésforo de Andrade, que talvez tenha sido inspirado na figura de Pedro Américo⁵¹. É notória a referência de Gonzaga Duque aos impasses vividos pelos artistas na Escola Nacional de Belas Artes naquele período, quando estavam sendo discutidas também mudanças por grupos

⁵⁰ Socorro Barbosa realiza um sintético e bem formulado resumo da obra de Gonzaga Duque em: BARBOSA, 2007, pp. 186-187.

⁵¹ Tamara Quírico avança essa possibilidade de comparação no seu texto *Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo*. (QUÍRICO, 2006).

opositores⁵². No desenrolar do romance, assistimos ao esgotamento do grupo, aos conflitos e à conscientização de que a luta era inútil, pois no final é sugerida a inevitável morte de seu protagonista, acometido pela tuberculose: “[...] Camilo teve um acesso de tosse e uma golfada de sangue saiu-lhe num extravaso sufocante” (DUQUE ESTRADA, 1995, p. 236). Nesse sentido, mais uma vez, vemos impressa a infelicidade, o fracasso e a desgraça em uma narrativa sobre as vidas dos artistas.

Na obra de Gonzaga Duque, é importante também mencionarmos a questão da descrição de ateliês de artistas, algo comum aos romances acima relatados. No oitavo capítulo, é narrada a visita dos jovens ao ateliê do escultor Cesário Rios, a quem o grupo defendia como “brasileiro de sangue, sem atavismos estrangeiros” (1995, p. 93), ao contrário do afamado escultor Costa Barbosa “que fora *laureado* professor d’escultura, [...] ainda hoje a sua respectabilidade de artista idoso e ‘prêmio de viagem’ ameaçava pretensões oficiais e notoriedades fáceis” (idem). Para nós, é evidente a crítica aos “aceitos” pelo meio artístico do período e a desvalorização dos artistas nacionais, pois “[...] o maior defeito do Rios é ser brasileiro. Este povo quer gente de fora; nacionais – rua!” (idem). Nesta perspectiva, também acreditamos encontrar no bem-sucedido Costa Barbosa a figura do escultor Rodolpho Bernardelli⁵³, tendo em vista todo o prestígio que o mesmo atingiu no período. Quanto à visita do grupo ao ateliê do escultor Cesário Rios, a narrativa se desenvolve da seguinte forma:

Era ao rés-do-chão, nas vastas lojas dum velho prédio para os lados da Misericórdia, que Cesário Rios tinha o *atelier*. [...] Uma luz igual, batida de cima, pela vidraça de uma janela rasgada até o teto, descia sobre o enorme recinto. Telas esquecidas, desconjuntadas em molduras duma pobreza d’ouro roído pelo tempo, remendavam a espaços o severo vermelho Van Dyck dos muros;

⁵² Camila Dazzi (2007) aborda a “querela entre *Positivistas* e *Modernos*” que reverberava naquela época em relação à reforma da Academia de Belas Artes. O grupo dos *Positivistas* era composto por Montenegro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo e “visava a reforma do ensino das bellas artes no país, inclusive com a extinção da Academia. Tal idéia apesar de, sem sombra de dúvidas, encontrar alguns adeptos, e entre eles o crítico de arte Gonzaga Duque, nunca foi bem quista por grande parte dos artistas e críticos de arte, e muito menos, como sabemos, pelo Governo Republicano, [...]” (2007, p. 199). Nesse embate, o grupo dos *Modernos* obteve o apoio do governo e, de acordo com Dazzi, “os novos’, encabeçados pelos Bernardelli e Rodolpho Amoedo, se opondo ao projeto de pôr fim à Academia, formulado pelos *Positivistas*, propunham em seu projeto uma escola de arte atual, em sintonia com as inovações do seu tempo, cuja modernidade, no entanto, não significava rompimento com a tradição [...]” (idem). Acerca da história da Academia de Belas Artes, ver também PEREIRA, 2016.

⁵³ Apenas uma hipótese levantada, pois não encontramos outras indicações a respeito.

desordenadamente, sem disposições decorativas ou simetria de ordem, cabeças partidas a bustos, modelos anatômicos, *molhagens* de membros, dependurados por cordéis, entregues à lepra da poeira grossa e falripas de teias, lembravam soturnas sacristias recamadas de *promessas*. Dividindo a grandeza da loja, corria de parede a parede, um tapume negro, coberto pela metade com medalhões, ovais de lápis-lazúli cavados em baixo-relevo, *croquis* d'estátuas, esboços de grupos de monumentos ideados, em cera, em plastelina, em barro; e, ao centro, sobre peanha, com a pequena moldagem francesa, de corte clássico, do busto de Augusto Comte, alvo de gesso, muito sereno com o seu rosto liso de pároco e olhas indefinido, vazio de pupilas. Por cima de sua cabeça, respeitando a curva das auréolas e das inscrições solenizadoras, sobressaía o lema positivista escrito a giz, com meticulosidade gráfica, num cuidado de mão que acaricia: 'Amor por princípio, Ordem por base, Progresso por fim.' [...]

Passava pelo ambiente o frescor das primeiras horas da tarde, um cheiro tônico de terra molhada transudava do colosso, aprazia o olfato como absorções do *fartum* das terras virgens, por encostas e montanhas, após a inclemência duma isolação... E, apesar do aparato de ferramentas esparsas, da confusão dos utensílios d'escultura abandonados no soalho, havia na oficina uma paz obscura, envolta num doce silencio de casal remoto, só e feliz na rusticidade do seu teto, à sombra das suas árvores. [...]. (DUQUE ESTRADA, 1995, pp. 95-97).

Neste trecho, há todo o fascínio que o ateliê de Cesário Rios desperta no grupo de jovens. O interesse pela vida artística, pelas inquietações que os dominavam e pelos ambientes que tais figuras ocupavam ou partilhavam – ateliês, cafés, escolas, salões -, compõem o romance de Gonzaga Duque, assim como estiveram presentes nas demais literaturas aqui mencionadas. Tais produções são concebidas por Dominique de Font-Réaulx como parte de “uma linha de obras que, da *Obra-prima desconhecida* de Balzac [...] à *Obra* de Zola, colocou o artista e sua criação no centro da invenção literária”⁵⁴ (2005, p. 7).

Nessa perspectiva, entendemos que a reverberação da leitura destas obras pelos escritores nacionais esteve também presente nas páginas da literatura brasileira da época, como menciona Alberto Luiz Schneider (2005) a respeito de Silvio Romero⁵⁵. No artigo que Romero (1978) escreve sobre Zola, ele afirma sua importância em Paris e aponta que, no Brasil (em 1885,

⁵⁴ “Il s'inscrit ainsi dans une lignée d'ouvrages, qui, du *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac [...] à *L'Oeuvre de Zola*, placenta l'artiste et sa création au coeur de l'invention littéraire”. Tradução nossa.

⁵⁵ De acordo com Schneider: “O historiador da literatura brasileira escreveu em 1885 um artigo chamado *Sobre Émile Zola*, no qual aproveitou para qualificar a literatura machadiana como uma espécie de manifestação tardia do romantismo [...]” (SCHNEIDER, 2005, p. 101).

antes do romance de Gonzaga Duque), não teria encontrado na literatura um escritor que correspondesse à figura de Zola –, sendo esta uma clara crítica a Machado de Assis. Sílvio Romero aponta parâmetros que deveriam reger os romancistas nacionais:

[...] O romancista e o dramatasta devem observar, não para formular teses, ou sentenças condenatórias, senão para compreender o jogo das paixões, como psicológicos e fisiologistas. Seu papel não é o dos moralistas impertinentes, nem o dos anatomistas descritivos. Seu papel é levantar uma obra de arte sobre os dados da observação. Como o escultor, devem partir da natureza, mas em suas obras há de palpitar um largo ideal civilizador. (ROMERO, 1978, p. 100).

Dada às palavras de Romero, consideramos que Gonzaga Duque constrói seu romance a partir das discussões locais, mas busca assimilar toda a tradição literária acerca das vidas dos artistas para o contexto nacional. Para isso, investe em questões como o academicismo e o antiacademicismo, assim como a crítica de arte, o mercado, os mecenas, a imprensa e demais assuntos, indicando também o atraso da sociedade local e do próprio Rio de Janeiro anterior às reformas. Em suma, Duque realiza um retrato de sua época em *Mocidade Morta*, compondo seus personagens baseando-se em figuras inseridas no meio artístico carioca de fins do século XIX.

Nesse sentido, o universo da literatura demonstrou ser um espaço profícuo para que os contos, romances, dramas e ficções da vida artística pudessem se desenvolver com maior liberdade, sem a limitação da escolha de uma única cena ou episódio a ser retratado em uma tela. A este respeito, Giles Waterfield aponta que “O ateliê como um local de sociabilidade é mais facilmente retratado na literatura do que nas artes visuais”⁵⁶ (2009, p. 17). Isto se deve aos recursos que a literatura permite empregar em uma descrição de forma detalhada, de maneira que o leitor se sinta imerso à cena, algo diverso do que ocorre normalmente nas artes visuais.

Na literatura, observamos, assim, uma visão diferente sobre a vida dos artistas, sendo esta diversa daquela comumente representada em telas. No decorrer da leitura, somos mais acompanhados pelo drama do que pela exaltação da vida artística. Os romances quase sempre são trágicos, os artistas não alcançam seus objetivos ou quando os alcançam, são infelizes

⁵⁶ “The studio as a site for sociability is more easily portrayed in literature than in the visual arts [...]”. Tradução nossa.

por terem sucumbido ao “sistema”. São vários os motivos ou caminhos que levam alguns deles a um fim trágico. Cabe ainda sublinharmos que o desfecho de alguns romances deu-se no espaço do ateliê do artista, onde grande parte da narrativa foi desenvolvida e, no estopim da trama, é no ateliê que o artista se rende. Nesse sentido, da mesma forma que o ateliê acolhe as glórias, também é o espaço em que se dá a renúncia dos artistas, que após inúmeras tentativas – em um ato dramático – tiram sua própria vida, já despedaçada no campo profissional, pessoal e psicológico. Baseando-nos nas palavras de Hélène Jagot, podemos compreendê-los como “o artista maldito cujo olhar atormentado revela as dores da criação”⁵⁷ (2012, p. 5). Uma dor derivada da arte, uma maldição da profissão que leva alguns artistas à extrema desgraça e não à felicidade de uma carreira bem-sucedida.

Considerações finais

As artes e a literatura exploraram o tema do ateliê e do retrato com questões fundamentais à carreira do artista. O autorretrato tem lugar especial nesta história e o artista pôde, com uma gama de elementos e narrativas, compor sua imagem dentro de seu espaço de trabalho, afirmando-se como figura produtiva e importante na sociedade, especialmente na vida burguesa do século XIX. Foram, majoritariamente, visões positivas a seu próprio respeito, uma vez que as pinturas serviam para construir e divulgar a sua propaganda visual de forma contundente, exibindo-a nos salões, em espaços expositivos particulares, em ateliês próprios ou dos colegas. Já a literatura, conforme apontamos, enveredou para aspectos mais dramáticos da figura do artista. Não deixou, contudo, de explorar seu espaço de trabalho, transitando entre a descrição luxuosa e a miserabilidade de sua existência artística e social. Em outros aspectos, o olhar para a literatura também evidencia como a arte e os artistas participavam da sociedade e preenchiavam, além das paredes das casas e dos salões, as páginas lidas pela burguesia. Arte e literatura compuseram a

⁵⁷ “[...] *l'artiste maudit dont le regard tourmenté dévoile les affres de la création* [...]”. Tradução nossa.

imagem do artista em uma profusão de representações e o ateliê foi, sem dúvida, o lugar central destes enredos.

Referências

AMANCIO, K. A. de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa**. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

AQUINO GOMES, N. C. de. Três retratos em um retrato: No ateliê, de Arthur Timótheo da Costa. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 28, pp. 1-41.

AQUINO GOMES, N. C. de. **Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)**. 2019. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.

AQUINO GOMES, N. C. de. Homenagem ao escultor em seu ateliê: crítica e defesa no retrato de Eduardo de Sá. In: PITTA, Fernanda; BONNET, A. (orgs.). **Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 219-237.

ARAUJO, E. (Org.). **João e Arthur Timótheo da Costa**. Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012. Catálogo de exposição.

ARGULLOL, R. Autorretrato: «Refléjate a ti mismo». In: **El Retrato**. Madri, Galaxia gutenbergl/Círculo de Lectores, 2004.

ASEMISSEN, H. U. **Vermeer: «L'Atelier du peintre» ou l'image d'un métier**. Adam Biro. Paris, 1989.

BALZAC. H. de. **Pierre Grassou**. The Floating Press, 1 de jul de 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3vtLFzd>>. Acesso em: 24 de abril de 2021.

BARBOSA, S. de F. P. Modernos e modernistas de uma mocidade morta no esquecimento. **Via Atlântica**, nº 12 Dez/2007, pp. 186-187.

BARED, R.; PERNAC, N. **La Peinture représentée: Allégories, ateliers, autoportraits**. Hazan Eds, 2013.

BITTENCOURT, R. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BONAFoux, P. **Portrait of the Artist: The Self-portrait in Painting**. Geneva: Skira/Rizzoli, 1985.

BONNET, A. **Artiste en groupe: La représentation de la communauté des artistes dans la peinture**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.

BONNET, A. (org.). **L'Artiste en représentation**. Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle. Lyon: Fage Éditions, 2012.

BONNET, A. O ateliê do artista: do comércio à reclusão. In: PITTA, F.; BONNET, A. (orgs.). **Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 167-177.

BUSSILLET, D. **L'atelier de l'artiste**. Cabourg: Cahiers du Temps Editions, 2015.

CAVALCANTI, A. M. T. A imagem do artista: os casos de Antonio Parreiras e Eliseu Visconti. In: PITTA, Fernanda; BONNET, Alain (orgs.). **Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 51-57.

CHRISTIANSEN, R. Imagining the Artist: Painters and Sculptors in Nineteenth-Century Literature. In: STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, R.; OLIVER, L.; WILSON, M. **Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century**. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

DAZZI, C. "A Reforma de 1890": continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900). **Atas III Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP**. Campinas, 2007, pp. 194-205.

DUQUE ESTRADA, G. L. **Mocidade Morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

FIGUEIREDO, A. M. de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 20-42, jul. - dez. 2014.

FONT-RÉAULX, D. de. **Dans l'atelier**: [exposition, Paris, Musée d'Orsay, du 15 février au 15 mai 2005], 2005.

GONCOURT, E. e J. **Manette Salomon** (2e édition) Edmond et Jules de Goncourt (Tome Premier). 1868.

GRIENER, P. «La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissementsémantique», **Perspective** [En ligne], 1, 2014.

HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.

JAGOT, H. L'artiste en représentation, une exposition. In: BONNET, A. (org.). **L'Artiste en représentation**. Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle. Lyon: Fage Éditions, 2012.

LINS, V. Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século. **Crítica Cultural** (Critic), Palhoça, SC, v.6, n.1, p. 13-21, jan./jul. 2011.

LORENZ, P. Le narcissisme dans l'art. In: **Plaisir de France**, 1959, n. 245.

MACIEL, F. D. L. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional**. 2016 (Doutorado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

MARQUES, L. Taunay, superação e morte do artista. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos**, São Paulo: Sextante, 2008, pp. 204-213.

MAUPASSANT, G. de. Forte como a morte. In: MAUPASSANT, Guy de. **Obras de Guy de Maupassant** (Edição organizada por Sérgio Milliet). Romances 2, 5. vol. Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1983.

NOVELLI DURO, F. M. Cartas de um Pintor: as publicações de Pedro Américo na Gazeta de Notícias entre 1884 e 1885. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 185–220, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15242. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15242>. Acesso em: 22 jun. 2021.

NOVELLI DURO, F. M. **Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo**. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

PEREIRA, S. G. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016.

PITTA, F. M. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. **Concinnitas**, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017.

QUÍRICO, T. Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006.

RIBEIRO, J. **A Carne**. Editora Ática, São Paulo, 1997.

ROMERO, S. Entre Émile Zola. In: CÂNDIDO, Antônio, **Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

SCHNEIDER, A. L. **Sílvio Romero, hermeneuta do Brasil**. São Paulo: Annablume, 2005.

SILVA, C. F. **O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio**. Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense - Niterói, Rio de Janeiro, 2009.

SLIVE, S. **Pintura holandesa 1600- 1800**. Tradução Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

TILLIER, B. **Vues d'atelier: une image de l'artiste de la Renaissance nos jours**, Citadelles & Mazenod, 2014.

ZOLA, É. A obra. In: ZOLA, Émile. **Os rougon-macquart** – História natural e social de uma família sob o Segundo Império. VII Volume. Livraria Civilização Editora, Rio de Janeiro, 1982.

WATERFIELD, G. **The artist's studio**. Hogarth Arts. Compton Verney, 2009.

WEST, S. Self-Portraiture. In: **Portraiture**. Oxford History of Art. 2004.

WILSON, M. Rebels and Martyrs. In: STURGIS, A.; CHRISTIANSEN, R.; OLIVER, L.; WILSON, M. **Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century**. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

WIMMER, N. Charles Demailly e Manette Salomon: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt. **Lettres Françaises**. Revista da área e língua e literatura francesa, n.18 (2), 2017, pp. 277-286.