

O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior

Fernanda Pitta¹

RESUMO

Na produção de Almeida Júnior é possível encontrar um corpus significativo de representações de ateliê. Em obras do período de formação em Paris, o artista representou modestos estúdios de estudante, ateliês coletivos, além do ateliê de mestre; em trabalhos da maturidade produtiva, o ateliê do artista consagrado. A recorrência do tema em sua produção, do início de sua carreira assim como do seu período de consagração, permite pensá-la como um modo de reflexão sobre o próprio ofício e a condição do artista. Através da apresentação desse corpus de obras, procura-se debatê-las à luz das recentes discussões acerca das formas de representação e autorrepresentação do artista na história da arte. O artigo propõe indagar a recorrência de imagens como as da pausa, do prazer e da contemplação relacionando-as aos modos de compreensão contemporâneos das funções da pintura, do artista e da própria arte.

Palavras-chave: ateliês de artista; formação artística; Almeida Júnior; autorrepresentação

ABSTRACT

In Almeida Junior's paintings we find a significant group of studio scenes. In works produced in his years of training in Paris, the artist represented modest student's studios, collective workshops, together with master's studios; in his mature work, the consecrated artist's studio. The recurrence of the theme, from the beginning of his career to his period of consecration, allows us to think of it as a way of reflecting on his own craft and on the artist's condition in modern society. Through the presentation of this corpus of works, the goal of this article is to address them in the light of recent discussions about the forms of representation and self-representation of the artist in the history of art. The article will propose to investigate the recurrence of images such as pause, pleasure and contemplation, relating them to the contemporary modes of understanding of the functions of painting, the artist and art itself.

Key-words: studio studies; artistic training; Almeida Júnior; self-representation

¹ Fernanda Pitta é curadora sênior na Pinacoteca de São Paulo e professora de história da arte na Escola da Cidade, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Doutora pela ECA-USP com uma tese sobre a pintura de costumes em Almeida Júnior, seu scampos de estudo são o da arte no Brasil no século XIX em perspectiva transnacional e historiografia da arte brasileira.



Os estudos no campo da história da arte oitocentista têm, desde os anos 1990, destacado a importância do ateliê como objeto de estudo. O colóquio do Comitê Internacional de História da Arte, *Images d'artiste*, realizado em 1994, as publicações de Alain Bonnet e France Nerlich, *Apprendre à peindre: les ateliers privés à Paris 1780-1863*, de 2011, a edição em livro, sob a direção de Pierre Wat, das fotografias de ateliês de artistas pertencente ao INHA², a exposição *l'Artiste en Representation. Images de l'artiste dans l'art du XIX siècle*, organizada por Alain Bonnet e Hélène Jagot apresentada nos museus de La Roche-sur-Lyon e Laval, na França, em 2012-2013, o número especial da revista *Perspective*, em 2014, dedicado ao tema, são algumas entre as iniciativas, somadas aos já consagrados estudos de Monique Segré, *l'Art comme Institution, l'École des Beaux-Arts XIXe- XXe siècles*, de 1994, do mesmo Alain Bonnet, *l'Enseignement des arts au XIXe siècle*, de 2006, de Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe Siècle*, de 2007, que dão provas do interesse do tema e das amplas possibilidades de sua abordagem³. Nesse cenário, cabe destaque também às pesquisas que, seja explorando a formação transnacional de artistas estrangeiros em Paris⁴ ou desenvolvendo estudos monográficos acerca

² WAT, Pierre (org.). *Portraits d'Ateliers*, Un Album de Photographies Fin de Siècle. Paris: ELLUG, 2013.

³ Para um balanço dos *studio studies* ver DAZZI, C e VALLE, A. "Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros", *AURA, Revista de Historia y Teoría del Arte*, Nº 3, Junho 2015, pp.38-49 e também ESNER, Rachel. "In the Artist's Studio with *L'illustration*", *RIHA Journal*, março, 2013.

⁴ O projeto de pesquisa de France Nerlich e Bénédicte Savoy *Formations artistiques transnationales entre la France et l'Allemagne, 1789-1870*, que resultou numa extensa base de dados acerca da experiência de formação dos artistas alemães na França, certamente pode ser tomado como exemplo para estudos similares da formação brasileiros.



de escultores e pintores, proporcionam uma compreensão do ateliê no século XIX e de todo o seu universo material, prático e simbólico, compreendem esse espaço como lugar central para a própria construção da imagem do artista e das noções de arte oitocentistas. No Brasil, a problemática vem recebendo tratamento consistente, como comprova o recente colóquio *O Ateliê do Artista*, realizado em 2015 no Museu da República⁵.

A dimensão mais imediata da abordagem das representações de ateliê é do entendimento dessas imagens - pinturas, desenhos, gravuras e fotografias - como fonte para a análise de uma quantidade de questões que envolvem o fazer artístico. Ainda que complexa, já que estamos sempre no campo da construção e da invenção de representações, as imagens de ateliê fornecem dados que, postos sob o controle da crítica documental, permitem esclarecer de maneira precisa uma série de indagações que o exame geral de obras ou de textos escritos – seja de crítica, diários, memórias ou outros relatos – costumam talvez muito mais a nos revelar.

Inquirem-se esses documentos visuais em busca da compreensão de uma ordem de questões que vão da espacialidade dos ateliês, suas diversas tipologias – ateliês de estudante, de mestre, privados, acadêmicos, individuais ou coletivos, de desenho, de pintura, de escultura, de gravura - ; às técnicas e materiais utilizados pelos artistas; às etapas de formação do estudante de arte, às fases do trabalho nas diferentes linguagens artísticas, chegando por fim às problemáticas da sociabilidade do ambiente de ateliê e às relações entre artistas, modelos, colecionadores, *marchands* e mecenas.

Por certo, as representações de ateliê do pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior são uma fonte generosa para esse tipo de análise. Elas oferecem à interpretação dados que podem adensar a compreensão de sua formação, de sua produção nos anos de estudo e em demais momentos de sua trajetória artística, de suas técnicas e procedimentos, bem como das experiências vividas no ambiente de criação, além do

⁵ Organizado por Arthur Valle, Camila Dazzi e Isabel Portella, em de 8 a 10 de julho de 2015, no qual apresentei uma versão reduzida deste texto, a convite dos organizadores, aos quais registro aqui o meu agradecimento.



modo como construiu e divulgou através de suas obras sua persona artística, sua imagem de pintor.

Façamos um pequeno exercício acerca dessas questões, percorrendo a série até hoje conhecida de obras de Almeida Júnior que representam o ateliê e o trabalho do artista. O corpus de trabalhos que se dedicam à essa temática é substancial em sua produção. São obras feitas desde os anos de aprendizagem em Paris até o momento em que, artista consagrado, dedica-se ao tema do ateliê em algumas obras, entre elas uma de suas mais conhecidas e enigmáticas, *O Importuno*, de 1898. São elas, em ordem cronológica: *Ateliê Parisiense*, 1880 [FIGURA 1]; *O pintor*, 1880 [FIGURA 2]; *O descanso do modelo*, 1882 [FIGURA 3]; *O modelo* ou *Um cantinho no ateliê do artista*, datado de 1897⁶, mas associado à tela descrita por Felix Ferreira em 1882 [FIGURA 4]; *Ateliê*, sem data (provavelmente da década de 1880) [FIGURA 5]; *Ateliê do artista*, datado de 1886, segundo o catálogo do MASP, [FIGURA 6]; *Buscando inspiração*, 1889 [FIGURA 7]; *O pintor Belmiro de Almeida*, sem data⁷, [FIGURA 12]; *No ateliê*, c.1894 [FIGURA 13] e *O Importuno*, 1898 [FIGURA 14], já citada.

⁶ Na catalogação de Lourenço, cf. LOURENÇO, Maria Cecília. Almeida Júnior: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p.230.

⁷ Década de 1880, segundo nossa hipótese, c.1898 para LOURENÇO, Maria Cecília. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação (Mestrado), ECA-USP, 1980.



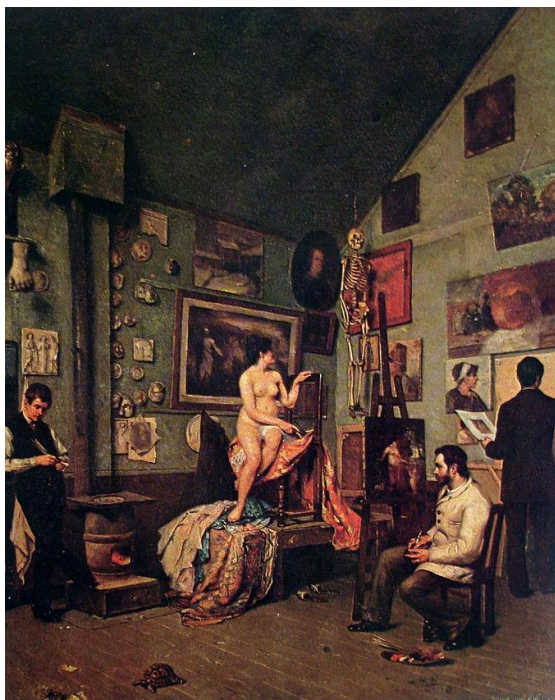


FIGURA 1
José Ferraz de Almeida Júnior
Ateliê Parisiense, 1880
óleo sobre tela, 53 x 46 cm
Col. Particular



FIGURA 2
Almeida Júnior
O pintor, 1880
óleo sobre tela, 44 x 36 cm
Col. Luis Fernando Costa e Silva



FIGURA 3
José Ferraz de Almeida Júnior
Descanso do Modelo, 1882
óleo sobre tela, 98 x 131 cm
Museu Nacional de Belas Artes-MNBA, Rio de Janeiro

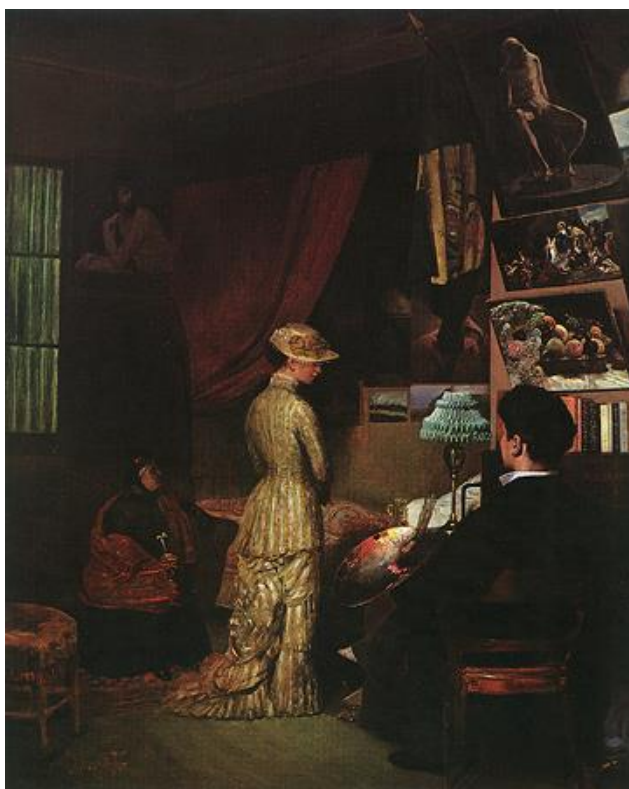


FIGURA 4
José Ferraz de Almeida Júnior
O modelo [Cantinho do atelier], 1882
óleo sobre tela, 80 cm x 65 cm
Col. Sarita Siqueira Matheus de Queiroz Guimarães



FIGURA 5
José Ferraz de Almeida Júnior
Ateliê, sem data (década de 1880?)
óleo sobre tela, 57,5 x 71 cm
Coleção Particular, São Paulo



FIGURA 6
José Ferraz de Almeida Júnior
Ateliê do artista, 1886?
óleo sobre tela, 46 x 55 cm
MASP, São Paulo

FIGURA 7

José Ferraz de Almeida Júnior
Buscando inspiração, 1889
óleo sobre madeira, 31 x 23 cm
Coleção Luiz Fernando da Costa e Silva, São Paulo



FIGURA 8
Maurice Bompard
Un debut à l'atelier, 1881
óleo sobre tela, 225 x 442 cm
Musée des Beaux Arts, Marseille



FIGURA 9
Maurice Bompard
Le repos du modèle, 1880
óleo sobre tela, 175 x 220,5 cm
Musée des Beaux-Arts, Rennes



FIGURA 10
Louis Galliac
The artist's model, s.d.
óleo sobre tela, 46.7 x 56.6 cm
Sotheby's lote 552, n.08826



FIGURA 11
Édouard Zamacois y Zabala
La visita inoportuna, c.1868
óleo sobre tela, 23 x 29.5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao.



FIGURA 12
José Ferraz de Almeida Júnior
O pintor Belmiro de Almeida, s.d. (c.1898, MCFL)
óleo sobre madeira, 55 x 47 cm
MASP, São Paulo



FIGURA 13
José Ferraz de Almeida Júnior
No ateliê, 1894 (1898?)
óleo sobre madeira, 38,5 x 23 cm
Col. Hecilda e Sergio Fadel



FIGURA 14

José Ferraz de Almeida Junior

Importuno, 1898

óleo sobre tela, 145 × 97 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência do Museu Paulista, 1947.

Espacialidade do ateliê / os diferentes tipos de ateliê

Começamos pela espacialidade do ateliê de trabalho. Através de *Ateliê Parisiense*, *Um cantinho no ateliê de artista*, *Descanso do modelo*, *Ateliê*, e *O Importuno*, podemos identificar pelo menos três tipologias de ateliê de artista representadas por Almeida Júnior: o ateliê coletivo (privado ou escolar), a morada-ateliê, o ateliê de mestre. Através dessas representações, observamos as diferentes arquiteturas que os configuravam, das acanhadas mansardas de edifícios parisienses, aos espaços mais generosos dos artistas consagrados. Compreendemos como eram aquecidos - a *poêle*, elemento onipresente, imortalizada como signo do artista boêmio pela fotografia de Marie-Alexandre Alophe, *La Gloire et le pot au feu*, em 1858 - e ventilados através de janelas e claraboias. Observamos hábitos de iluminação, como

o escurecimento das janelas⁸ para controlar a luminosidade lateral [no *Ateliê do artista*, do MASP, **FIGURA 6**], prejudicial à pintura de cavalete, ou, nos grandes ateliês, a luz vinda da iluminação zenital, ideal para o trabalho nesses ambientes, como aparece refletida no piano representado em *Descanso do Modelo* [**FIGURA 3**]. Percebemos como se dispunham no espaço os materiais de trabalho, dos pincéis aos adereços para composição dos temas – no chão, ao alcance da mão, sobre mesas ou tablados -, os estudos, as obras sendo produzidas e as acabadas, cobrindo as paredes ou apoiadas em cavaletes. Comparece em algumas obras uma decoração que pode se assemelhar a um espaço expositivo, com as obras afixadas à boa altura do olhar, mas também a um cenário; biombos, tecidos displicentemente arranjados sobre os móveis, peles, armaduras, ânforas, vasos, estandartes, bandeiras, *chinoiseries* e tantos outros adereços compõem o ateliê como espaço de representação. Compreendemos, através dessas representações, a construção de uma hierarquia que distingue espacialmente artistas em começo de carreira de seus mestres, distinção essa experimentada pelo próprio Almeida Júnior e por ele representada em suas obras.

O cotejamento dos dois quadros de ateliê *do artista* em Paris [**FIGURA 4** e **FIGURA 6**] sugere-nos que se trate do mesmo espaço, ou espaços muito similares, de ateliês-morada, em que o espaço de trabalho, representado por telas e esboços, é dividido com o ambiente de lazer e de descanso, indicado pela cama alocada em nicho protegido por um cortinado. É possível que fosse algum dos endereços de Almeida Júnior na cidade, dos quais conhecemos dois: o 33, Rue Montholon, e o 22, Rue Turgot, ambos situados no 9^{ème} Arrondissement, na *Rive Droite*, próximos da região onde estavam também instalados, ao longo do século XIX, ateliês de artistas como Géricault, Delaroche, Ary Scheffer, Bouguereau, Cabanel, Henner e Boldini, entre outros, e que abrigava uma série de pequenos ateliês de jovens artistas, as chamadas *Républiques de l'art* ou *Phalansthères d'artistes*, como informa Anne Martin-Fugier⁹.

⁸ O manuscrito inédito de Foteini Vlachou, “Espaços para pintar: os ateliês” chamou-me atenção para essa questão. Agradeço a autora a generosidade de compartilhá-lo comigo.

⁹ MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIXe Siècle*. Paris: Pluriel, 2007. Ver especialmente Capítulo II, item 1.



Já o *Descanso do Modelo* [FIGURA 3] e o *Ateliê* [FIGURA 5] sugerem-nos a representação do ateliê de mestre. É neste ambiente confortável, e mesmo suntuoso, que o artista escolhe situar a cena de lazer no fim ou no intervalo de pose da modelo da tela de 1882. O ateliê de mestre vazio é aquele que o artista representa na tela inacabada [FIGURA 5]. Ela não é datada, mas os adereços e objetos (as sedas, tapeçarias e brocados, a pele de tigre, a *poêle*, o elmo, as espadas e armadura) da cena permitem supor que se trate de um trabalho realizado ainda na Europa, nos anos de formação do artista, representando uma imagem do desejo, como se o artista aspirasse habitar esse espaço vazio. No ateliê de *O Importuno* [FIGURA 14], representado já na época que é artista consagrado, Almeida Júnior de certa forma “aclimata” os adereços encontrados nas telas do período de juventude: no lugar da pele de tigre do suntuoso ateliê europeu do *Ateliê* [FIGURA 5], a do tamanduá; na decoração das paredes, em substituição aos instrumentos musicais, porcelanas e espelhos presentes no *Descanso do Modelo* [FIGURA 3] ou aos adereços usados nas pinturas históricas [FIGURA 5], comparecem espingardas cruzadas sobre a paleta. O arranjo decorativo sobre a porta na tela de 1898 inclusive ecoa, em desenho invertido, aquele da composição de 1882. Poderíamos dizer que funciona como uma espécie de brasão do artista – agora já reconhecido, senhor de seu espaço, de seu próprio mundo de artista, que o defende de intromissões inoportunas.

As técnicas, materiais e procedimentos do artista/ as etapas da formação / as etapas do trabalho da pintura

As representações de ateliê de Almeida Júnior fornecem também indícios preciosos das técnicas, dos materiais utilizados, e dos procedimentos de trabalho do artista, especialmente aqueles aprendidos e cultivados enquanto estudante. Sabemos da formação artística do ituano em Paris. Almeida frequenta de início, ao que tudo indica, a *École Municipale de Dessin*¹⁰, dirigida por Lequien Fils. A partir de 1877,

¹⁰ É de se esperar que Almeida Júnior tenha frequentado alguma escola ou ateliê privado de modo a preparar-se para os exames da *École des Beaux-Arts*, onde é admitido em março de 1878. Nas suas inscrições no salão, o artista faz anotar que é discípulo de Lequien Fils, escultor, então diretor da *École Municipale du Dessin e de Modelage*, 18, rue Chabrol. É provável portanto que Almeida Júnior tenha frequentado esta escola, a mesma onde estudam Georges Seurat e Aman-Edmond Jean (BOIME, Albert. “The Teaching of Fine Arts and the Avant-Garde in France during the Second Half of the

passa a frequentar o ateliê particular de Cabanel¹¹. Em Março de 1879, matricula-se na École des Beaux-Arts¹², no ateliê do mesmo Cabanel. Em algumas dessas representações, reconhecemos os procedimentos ensinados nessas instituições. O *Ateliê parisiense*, de 1880 [FIGURA 1], em se tratando de um ateliê coletivo informal ou de um dos muitos ateliês privados de ensino, é exemplar na descrição desse processo.

Como discute Albert Boime, o ensino na *École Municipale* dirigida por Lequien compreendia os primeiros elementos do desenho, a partir de cópias de estampas e de gessos, como modo de preparar o aluno para o desafio do modelo-vivo. Naquela escola, os alunos também exercitavam o modelado, o estudo de ornamentos e de figuras, além de terem fundamentos de geometria e proporção¹³, em uma educação que visava estimular, prioritariamente, a formação para as artes industriais. A cópia por meio do desenho era feita a partir de um método, elaborado por Dupuis, que exercitava, desde o início do aprendizado, a apreensão total do objeto a ser representado, para depois estimular a atenção ao detalhamento das partes. Na representação do ateliê de 1880 [FIGURA 1], notamos moldes em gesso de partes do corpo retirados da estatuária clássica. Vale lembrar que o método Dupuis rejeitava a prática convencional do ensino acadêmico que indicava principiar o estudo das partes da figura antes de sua apreensão total. Também condenava a cópia

Nineteenth Century”, *Las academias de arte (VII Coloquio Internacional de Guanajuato)*. Mexico D.F.: Universidad Autónoma do Mexico 1985), e também o pintor sergipano Horácio Hora (cf. GOES, Balthazar. *Horácio Hora*. Aracaju: Tip. d’O Estado de Sergipe, 1906, p.27, agradeço a Carlos Lima Jr. a referência). A ênfase do método de ensino dessa instituição, desenvolvido por Alexandre Dupuis como modo de fornecer uma formação rápida, voltada às artes industriais, valorizava captura dos efeitos gerais de valores, das massas de claro escuro através do desenho. Como sugere Boime, tal método foi fundamental para o desenvolvimento dos recursos da pintura moderna, como a simplificação do modelado e a ênfase no efeito geral da composição, mais do que em seus detalhes (BOIME, *op.cit.*, 1985). Para uma discussão dos métodos modernos de ensino de desenho no Brasil, ver VALLE, Arthur. “Desenhar uma academia: modernismo e autonomia formal nos bastidores da Escola Nacional de Belas Artes durante a primeira república”, *Atas do III Encontro de História da Arte da Unicamp*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2007.

¹¹ Cf. SIGH Jr, p. 169, documento AJ/56/420, anexo C.

¹² Almeida é aprovado no *concours de places* de 19 de março de 1878, em 42º lugar, de 70 inscritos. No mesmo concurso, Modesto Brocos fica em 7º lugar, Georges Seurat, que também havia sido aluno da Escola de Lequien, em 67º. Cf. Archives Nationales, AJ/52/78.

¹³ Uma descrição pormenorizada da escola encontra-se em *Bulletins de l’Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*. Trente et Unième Année, 2me série, Tome XIV. Bruxelas: M.Hayez, Imprimeur de l’Académie Royale de Belgique, 1862, pp.427-429.



de gravuras como prática de aprendizagem, pois considerava que ela inibia a habilidade do estudante. Recomendava, ao contrário, a prática do desenho a partir de relevos, graduados em complexidade e detalhe, revertendo, segundo Boime, “a abordagem usual, enfatizando desde o princípio o conjunto ao invés dos detalhes, e indo diretamente para os modelos tridimensionais ao invés dos bidimensionais”¹⁴.

Sabe-se que na concepção acadêmica do ensino artístico deste período o aluno devia exercitar exaustivamente a cópia de ornamentos e gessos, os estudos de anatomia, das formas do corpo humano, primeiro desenhados, depois pintados, para somente depois aventurar-se na cópia de telas dos grandes mestres e nos primeiros esboços de composições próprias. O ateliê parisiense parece sintetizar essas etapas da formação de um artista, curiosamente em moldes mais próximos do ensino da École que daquele da escola de Lequien. Reconhecemos não só os gessos com modelagem de partes do corpo, estudos de nu, mas também as cópias e os exercícios de representação de fisionomias e paisagens. Além, é claro, da presença em carne e osso do tão desejado modelo vivo, posicionado no centro da tela, tendo à frente o cavalete com o que parece ser um estudo de cena mitológica (uma *Vênus e Cupido?*). A própria representação dos personagens e de suas atividades na tela sugere a progressão dos estudos de um aspirante a artista, que pode ser lida em semicírculo da esquerda para a direita da composição. À esquerda situa-se o jovem *rapin*¹⁵, que displicentemente prepara os pincéis para os colegas mais graduados; na outra extremidade, o estudante que laboriosamente copia uma gravura ou amplia um esboço; ao centro, aquele em vias de se afirmar como artista, julgando o resultado do desafio da representação *d’après nature*, diante do modelo, de uma composição alegórica.

Ainda que saibamos que a geração de artistas à qual pertenceu Almeida Junior fosse ávida por travar contato com uma formação artística menos tradicional, afinal, o desejo de todos eles era o de literalmente pegar nos pincéis e lançar-se às próprias composições, não podemos deixar de notar o quanto Almeida Júnior valoriza o conhecimento do corpo humano por meio do estudo da anatomia. O esqueleto está

¹⁴ Boime, *op.cit.*, 1985, p. 178.

¹⁵ O jovem aprendiz do ateliê.



presente no *Ateliê Parisiense* [FIGURA 1], mas é no *Ateliê* do MASP [FIGURA 6] que reconhecemos um recurso didático dos mais frequentes nos ateliês de artista do século XIX, os *Écorchés*, ou modelos em gesso de figuras humanas “esfoladas”, sem pele e com a musculatura à mostra, ideais para o estudo anatômico das partes do corpo humano e de seu funcionamento.

O *Écorché* ali representado pode ser encontrado em várias outras representações de ateliê do século XIX – como por exemplo, *Interior with Portraits*, de Thomas Le Clar¹⁶, nos ateliês de escultura representados por Édouard Dantan¹⁷, *Der Bildhauer*, de Christen Christensen¹⁸, ou na representação de uma aula de anatomia na *École*, por François Sallé¹⁹. Trata-se do *Écorché Combattant*, criado em 1845 pelo escultor Jacques Eugène Caudron²⁰. Considerado o melhor *écorché* para o estudo do corpo em movimento, o de Caudron rivalizada em importância com o criado por Jean Antoine Houdon em 1767, tido pelos estudantes franceses em fins do século XVIII como exemplo didático perfeito para o estudo da anatomia, tornando-se uma das obras fundamentais da coleção de gessos da Academia²¹.

Em *Cantinho do atelier* [FIGURA 4], por sua vez, o artista escolhe representar os resultados de seus próprios esforços de aprendizado – reconhecemos não só a *Academia* ou *Estudo de nu masculino*, hoje pertencente à coleção da Pinacoteca –que permite propor nova datação à obra, entre 1876 e 1882, postergando a data atribuída de 1874 - mas também um estudo de cabeça para a composição do *Remorso de Judas* que, se de fato existiu, tem paradeiro desconhecido. Observa-se ainda o que parece ser uma representação, possivelmente a *Ressureição de Lázaro* feita por Almeida Júnior²², fazendo com que identifiquemos tal tela²³, dadas as

¹⁶ 1865, Smithsonian Institution.

¹⁷ *Un coin d'atelier*, 1880, Musée d'Orsay e *Studio Scene*, c.1890, localização desconhecida.

¹⁸ 1827, Statens Museums for Kunst, Dinamarca.

¹⁹ 1888, Art Gallery of New South Wales.

²⁰ Cf. Jacques-Eugène Caudron, *Écorché combattant (Muskelmann)*, 1845, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. ASN 1615.

²¹ Cf. POULET, Anne (org.). *Jean Antoine Houdon, Sculptor of the Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, especialmente pp. 63-66.

²² Felix Ferreira cita de passagem a tela em sua apreciação da exposição de Almeida Júnior em 1882. Cf. FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.132.

²³ Também de paradeiro desconhecido.



características da composição, como uma cópia reduzida da tela de Jean Jouvenet, de 1706, pertencente ao Louvre²⁴.

Nas telas de ateliê que faz como artista já consagrado, como em *O Importuno* [FIGURA 14] e *No Ateliê* [FIGURA 13], colhemos outros dados interessantes: se por um lado a pintura da figura humana é feita diretamente sobre a tela, a partir da observação do modelo, sem desenho preparatório, a pintura de paisagem, representada no exercício feminino, é representada não ao ar livre, *sur le motif*, mas sim no interior do ateliê.

A Sociabilidade do ateliê

A sociabilidade vivenciada ou promovida no ateliê pode igualmente ser compreendida através das representações de Almeida Júnior. A construída imagem de patriota comparece no *Cantinho no ateliê*, com a bandeira do Império pendurada junto ao dossel da cama, como que a lhe identificar as origens para os visitantes e lembrar ao próprio pintor seus compromissos com a pátria, atitude que ecoa na autorrepresentação de artistas brasileiros em Paris. Antonio Parreiras, por exemplo, usaria da mesma estratégia na construção da representação do seu ateliê, ao se fazer fotografar no centro da composição coroada pela bandeira nacional, composta pelo cuidadoso arranjo das telas em realização em Paris, assim como da presença de duas modelos, uma vestida e outra abusadamente nua²⁵.

Em obras como o *Ateliê Parisiense* [FIGURA 1], a relação entre os colegas é representada como de convivência pacífica, quase de indiferença. Com a figura do mestre, no *Descanso do Modelo*, é de terna admiração. Os visitantes são inoportunos, lançados à sombra, como em *Cantinho no Ateliê* ou *O Importuno*, diferença notável em relação a outras representações de ateliê em que o artista se compraz em ser visitado em um ateliê concorrido, *à la mode*, como se vê na tela de Auguste Biard, *Scène d'atelier*²⁶, de 1846. As modelos, por sua vez, quando comparecem, como no

²⁴ Jean Jouvenet, *La Réssurection de Lazare*, 1706, INV. 5489.

²⁵ "Antonio Parreiras e seus modelos no atelier em Paris", *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros*, ARM.12.1.14, Iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, icon276573_083.

²⁶ Pertencente a uma coleção particular estadunidense. Para uma reprodução da tela e sua discussão,



caso de *Cantinho no Ateliê*, *Descanso do Modelo* ou *O Importuno*, tomam o centro da representação – são esperadas, discretamente seduzidas, cultuadas, admiradas e mesmo cúmplices do artista.

Les coulisses de leur existence: O ateliê como motivo

Findo esse recorrido por alguns dos aspectos que podemos descobrir ou identificar nas representações de ateliê de Almeida Júnior, é preciso lembrar mais uma vez que o ateliê, na iconografia do século XIX, é um tema por excelência. Como afirma Fugier,

Tableaux ou photographies sont des mises en scène qui nous parlent de l'artiste face à son modèle, de l'artiste face à son l'oeuvre, des artistes entre eux et, plus généralement, de la posture que prend l'artiste ou qui lui est assignée. L'atelier bohème de Tassart n'a pas grand-chose de commun avec l'atelier austère d'Ary Scheffer ou les ateliers très fréquentés d'Horace Vernet ou de Gustave Courbet. Ni l'atelier Rodin photographié par Bonnar, le sculpteur en chapeau, debout, figurant le buste de Falguière, avec l'atelier en plein air de Corot, s'abritant pour peindre sous une vaste ombrelle²⁷.

Sendo assim, é possível inscrever a produção de Almeida Júnior dessa temática numa série iconográfica já bem estabelecida. O ateliê representado como coletivo de artistas, com suas práticas e predileções, tem no *Ateliê de Bazille*, de 1870, o manifesto de um grupo afinado por uma concepção artística comum. O ateliê inabitado, sem personagens, desnudado às vistas do espectador, representa ora a austeridade necessária ao trabalho do artista, como no ateliê do Louvre anteriormente atribuído a Delacroix²⁸, nos ateliês da Rue Furstenberg ou da Rue

ver Louis Oliver, "Les visiteurs dans l'atelier de l'artiste: variations sur un theme pictural au XIX siècle", in: BONNET, Alain (org.). *L'Artiste en representation*. Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle. Lyon: Fage Éditions, 2012, pp.157-169.

²⁷ "Quadros ou fotografias são mise-en-scènes que nos falam do artista em face de seu modelo, do artista em face de sua obra, dos artistas entre si e, em termos mais gerais, da postura do artista ou daquela que lhe é designada. O ateliê boêmio de Tassart não tem muita relação com o ateliê austero de Ary Scheffer ou os ateliês muito frequentados de Horace Vernet ou de Gustave Courbet. Tampouco o ateliê de Rodin fotografado por Bonnar, o escultor de chapéu, de pé, polindo o busto de Falguière, com o ateliê ao ar livre de Corot, abrigando-se para pintar sob um vasto guarda-sol". MARTIN-FUGIER, Anne, *op.cit.*, p.89.

²⁸ A tela, de assinatura apócrifa, teve, é de atribuição contestada desde o *Catalogue Raisonné* do pintor, organizado por Lee Johnson. Agradeço a Renato Menezes por me chamar a atenção para este dado.



Visconti, de Bazille²⁹, ora a intimidade e conforto necessários ao desenvolvimento da criatividade, como no ateliê de Rodolfo Amoedo, em Paris, representado na aquarela pertencente ao MNBA, ou no de Arthur Timótheo, pintado também por este último, no óleo do mesmo museu. Pode representar também aquele espaço quase fantástico, alheio ao mundano, espécie de síntese do mundo exótico e longínquo das histórias que saem da paleta, escrupulosamente capturado pelas fotografias de ateliês de artista, como as reunidas em álbum, como o da biblioteca do INHA³⁰, publicadas em *Portraits d'ateliers*³¹, assim como nos de Alberto Nogueira da Silva, da Biblioteca Nacional³².

A relação com a modelo, representada em pose, no descanso ou na interação com o artista chega a ser um nicho específico do subgênero da pintura de ateliê. O cotejamento dos ateliês com modelo de Almeida Júnior com aqueles de Maurice Bompard [FIGURAS 8 e 9] Louis Galliac [FIGURA 10] e Eduardo Zamacoïs y Zabala [FIGURA 11]³³ indica a importância do tema para os próprios artistas, mas também seu sucesso de público e consequente rotinização – aspecto ao qual o tratamento dado ao ateliê por Almeida Júnior deve necessariamente ser associado, devido às evidentes aproximações com essas obras.

Certamente o artista conta com o fato desses modelos serem conhecidos e valorados. Sendo assim, uma das dimensões dessas relações é da ciência que tem Almeida, ao realizar composições como *Descanso do Modelo* e *Importuno*, da necessidade de reconhecimento por parte do público e da crítica. Ao recorrer ao tema, o artista demonstra o conhecimento de um certo repertório e atrela sua produção aos modelos europeus em voga – inserindo-a, assim, numa “comunidade

²⁹ Frédéric Bazille, *Atelier de la Rue Furstenberg*, 1865-66, Musée Fabre; Frédéric Bazille, *Atelier de la rue Visconti*, 1867, Virginia Museum of Fine Arts.

³⁰ *Ateliers d'artistes*, tomo 1-4, NUM FOL PHOT 39 (1 a 4), Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Ducet, Paris. Disponível em <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/>.

³¹ WAT, Pierre, *op.cit.*

³² *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros*, ARM-12-1-14, Iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, e *Álbum de artistas*. ARM-12-1.15, Iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ambos disponíveis na Biblioteca Nacional Digital, icon276573 e icon276572_1418999.

³³ Agradeço a Elidayana Alexandrino quem primeiro localizou as telas de Galliac e Zabala e reconheceu as aproximações possíveis a serem feitas com a produção de Almeida Júnior.



de sentido” previamente estabelecida³⁴. Isto é, o artista dá mostras de estar atualizado e conhecer as referências da pintura de gênero que trata do ateliê, compartilhando desse mesmo imaginário. Esse reconhecimento fazia parte das estratégias dos artistas, cientes de produzirem suas obras para um meio ávido por determinados temas e repertórios, fato notado por Philippe Burty, crítico da revista *L’Art*³⁵, em sua resenha do salão de 1880: “l’idée de peindre simplement un modèle au repos a souri à plusieurs peintres. Cela ne fatigue l’imagination”³⁶.

No salão daquele ano, além de *Coin d’atelier* de Edouard Dantan, adquirido pelo Estado francês³⁷, foram também apresentadas outras telas de mesma temática que tiveram repercussão na crítica: *La Séance interrompue*, de Ballavoine, *Repos du modèle*, de Maurice Bompard, *Un atelier de peinture*, de William Henry Bartlett. No ano seguinte, Maurice Bompard retornaria com *Un début à l’atelier*, comprada pelo governo. No mesmo salão, comparece uma outra série substancial de cenas de estúdio, entre elas: Victor Torte, *Une première presentation à l’atelier*, David Oyens, *Derrière le dos du peintre* (ou *La visite à l’atelier*), Pierre Oyens, *La Recommandation* (ou *Le peintre et son modèle*), e ainda novamente Dantan, *Déjeuner du Modèle*³⁸.

A temática, como se nota, aparece em profusão nos salões nos primeiros anos da década de 1880, sugerindo uma explicação de sua função por Renée Ménard, na mesma *l’Art*. Em seu comentário ao salão de 1881, o primeiro organizado pela *Société des Artistes Français*, sem a tutela da Academia, critica de modo mordaz a exposição das “coulisses” da existência do artista e o subterfúgio de representar modelos no ambiente do ateliê para a exposição pura e simples das habilidades do

³⁴ Faço uso aqui da expressão tal como Arthur Valle o emprega em sua análise da paródia em *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, cf. VALLE, Arthur. “Transnational Dialogues in the Images of *A Ilustração*, 1884-1892”, *RIHA Journal – Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, janeiro de 2015.

³⁵ Revista dirigida por Eugène Véron, autor, como é sabido, muito apreciado pelos artistas e críticos brasileiros da geração de Almeida.

³⁶ “A ideia de simplesmente pintar um modelo em repouso sorriu a vários pintores. Ela não fatiga a imaginação”. BURTY, Philippe. “Le Salon de 1880 – les grandes peintures – la peinture de genre”, *l’Art, Revue Hebdomadaire Illustrée*. Sixième Année, Tome II, Tome XXI de la Collection, Paris, 1880, p. 206.

³⁷ Reproduzida em gravura no mesmo tomo da *l’Art*, p.166.

³⁸ Renée Ménard, outro crítico da Revista *L’Art*, faz um comentário alentado desses trabalhos, em que inclui a reflexão a que faremos alusão em seguida. Cf. MÉNARD, Renée. “Le Salon de 1881”, *l’Art, Revue Hebdomadaire Illustrée*. Tome XXV de la Collection, Paris, 1881.



artista em figurar o corpo nu, considerando medíocres a maior parte dessas pinturas expostas nos salões:

Il y a trente ans, les jeunes gens qui savaient plus ou moins peindre une figure d'atelier débutaient presque toujours dans l'art du tableau, en prenant pour sujet un saint Sébastien ou une figure mythologique. C'était pour eux une manière de montrer qu'ils savaient faire le nu, la seule chose qui fût estimée alors, et ils ne se souciaient guère du milieu dans lequel était placé leur personnage. L'étude du corps humain est encore et sera toujours d'une importance capitale dans l'enseignement des arts, mais comme la tendance au réalisme envahit tout, même l'école, les débutants du Salon représentent volontiers le modèle qu'ils ont sous les yeux, sans l'accompagner d'attributs qui permettent lui donner un nom historique. En revanche, on se préoccupe du fond qui est derrière, et comme ce fond est toujours le mur d'une chambre ou d'un atelier, on voit chaque année au Salon des représentations d'intérieurs, avec le modèle posant sur la table, le chevalet, la boîte à couleurs et tout l'attirail du peintre. Inutile de dire que dans ce genre de tableaux, comme dans celui qu'il a remplacé, les ouvrages médiocres sont en majorité. Si nous ne connaissons pas à fond la vie des artistes, ce ne sera assurément pas leur faute, car ils aiment singulièrement à introduire le public dans les coulisses de leur existence, et ils en soulignent jusqu'aux moindres détails³⁹.

Em 1882, ainda em meio a uma profusão de telas similares, seria a vez de Almeida apresentar no Salão parisiense a sua versão do ateliê – *O Descanso do Modelo*, não fugindo portanto à moda.⁴⁰ Mas é preciso salientar que o artista tratou suas cenas

³⁹ “Há trinta anos, os jovens que sabiam mais ou menos pintar uma figura de ateliê estreavam na arte da pintura tomando por tema um São Sebastião ou uma figura mitológica. Era para eles uma maneira de mostrar que eles sabiam fazer o nu, a única coisa que era então estimada, e eles não se preocupavam em que lugar colocar estava colocado o seu personagem. O estudo do corpo humano é ainda e será sempre de uma importância capital para o ensino das artes, mas como a tendência ao realismo invadiu tudo, mesmo a Escola, os debutantes do Salão representam frequentemente o modelo que eles têm sob os olhos, sem o acompanhar de atributos que permitem dar-lhe um nome histórico. Eles só se preocupam, ao contrário, com o fundo que está atrás, e como esse fundo é sempre a parede de um quarto ou de um ateliê, nós vemos a cada ano no salão representações de interiores, com o modelo posando sobre a mesa, ao cavalete, com a maleta de tintas e toda a parafernália do pintor. Inútil dizer que nesse gênero de quadro, como naquele que ele substituiu, as obras medíocres são em maioria. Se não conhecemos a fundo a vida dos artistas, não será seguramente falta deles, pois eles amam particularmente introduzir o público na intimidade de sua existência, sublinhando até os menores detalhes”. *Idem*, pp.251-252.

⁴⁰ Dos quadros do Salão de 1882 que tinham a palavra *atelier* no título que podemos supor que fossem representações de tal cenário, temos 15: Accard, *Un coin d'atelier le Mercredi de Cendres*; Arus, *Une visite à l'atelier du Panorama*; Cholet, *Un coin d'atelier à l'orientale*; Delanoy, *Un coin de l'atelier de W. Kalf*; Dillon, *Une seance à l'atelier*; Mme. F. Fleury, *Portrait de Mme. P.. dans l'atelier*; E. Friant, *Intérieur d'atelier*; Grigoresco, *Un coin de mon atelier*; Haro, *L'atelier de mon père*; Hoer, *Intérieur d'atelier*;



num sentido diverso daquele dado em geral pelas cenas de ateliê em voga naquele momento. Existe, é certo, um dado de humor e ‘coqueteria’ na tela de 1882, assim como haveria em *O Importuno*. Tal elemento não passou despercebido quando a primeira tela de Almeida foi exposta em Paris. H. Thurat, na revista *L’Art Populaire*, observava em 1882 a respeito da obra: “Sa composition est très amusante, très piquante même, et révèle un esprit alerte ravagé déjà par le parisianisme”⁴¹. No entanto, é possível concordar com outra observação de Thurat, que relativiza o compromisso de Almeida Júnior com a rotinização do tema a que aludimos acima: “M. Almeida est un autre ami du repos. Il intitule sa toile: *Pendant le Repos*. Ce n’est pas le repos du modèle que nous avons vu l’année dernière”⁴². La scène est plus compliquée.”⁴³ Ainda que Almeida se valha daquele certo ‘parisianismo’ nessas duas telas, certamente o interesse delas não se detém aí.

A análise de Rafael Cardoso da tela *O Importuno* circunscreve de modo muito feliz as possibilidades de aprofundar essa questão. A frequência de Almeida Júnior à temática do ateliê aspira a uma condição elevada; sua compreensão da representação desse ambiente vai algo além do assunto charmoso, elegante ou mesmo picante. De mesmo modo, não é simples descrição do local de trabalho do artista ou de sua relação com as modelos que posam para seus pincéis. Poderíamos certamente estender as observações de Cardoso, para quem *O Importuno* “configura uma reflexão estudada sobre a própria arte e o significado da pintura”⁴⁴, a toda a série de representações de ateliê feitas por Almeida Júnior.

Langlois, *L’atelier des émailleurs, chez M. Barbedienne*; Monginot, *Table d’atelier*; Rachou, *Intérieur d’atelier*; Scheidecker, *Mon frère dans l’atelier*; Wust, *Coin d’atelier*. Com a palavra modelo no título, mais 6: F. Biard, *Un peintre classique devant son modèle*; Delondre, *Le modèle indiscret*; Giron, *Un modèle*; Hinckley, *Le modèle et la bonne*; Jones, *Les amies du modèle*, Kackerbauer, *Repos du modèle*; Mayet, *Un jeune modèle*. Ainda de um certo A. Loureiro, expô-se *Le repos de l’artiste*.

⁴¹ Sua composição é muito agradável e mesmo muito picante, ela revela um espírito alerta já devastado pelo parisianismo”. THURAT, H. “Le Salon”, in: *L’Art Populaire, Journal Littéraire et Artistique*, Paris: Imprimerie D. Bardin et Cie., 1882, p. 231.

⁴² O crítico faz talvez referência à tela de algum outro artista exposta no ano anterior, repertoriando o salão de 1881, alguns títulos sugerem cenas de ateliê com figuras em pausa de atividade artística: Édouard Dantan, *Le déjeuner du modèle*; E. Benner, *En Repos (étude)*; A. Bompard, *Un débout à l’atelier*; G. De Coll, *Visite dans l’atelier*; H. Dubois, *Intermède dans l’atelier*, A. Edelfelt, *Chez l’artiste*, Oyens, *Derrière le dos du peintre*. Cf. DUMAS, F. G. Catalogue Illustré du Salon, 1881, Troisième Année. Paris: Librairie d’Art L. Baschet, 1881.

⁴³ Idem, p. 231.

⁴⁴ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros. 1790-1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 118.



O artista em representação

Alain Bonnet afirma que “no século XIX, o artista transformou-se numa imagem, isto é, ao mesmo tempo, um emblema e um simulacro”⁴⁵. A figura do artista adquire uma dimensão simbólica, sua existência cotidiana e a realidade de seu trabalho se transformam em fábula. Se, no contexto europeu o artista é percebido como um tipo social novo, “equivoco e polimorfo”⁴⁶ - ainda segundo Bonnet, pois que suas qualidades nunca são fixadas em um todo coerente - o que dizer da situação do artista no Brasil, onde seu estatuto social esteve ainda ao longo do século XIX relacionado ao trabalho manual de escravos, pardos libertos, homens livres pobres e sem educação formal?

É nesse contexto que presença recorrente da temática do ateliê na obra de Almeida Junior parece mais relevante. Ela, de saída, promove a valorização da profissão de artista, servindo como modo de afirmação do ofício. O ateliê é tema privilegiado para a construção de sua persona de artista moderno, aquele que reivindica autonomia, originalidade, individualidade no trabalho artístico, mas que também precisa dar provas de competência, de conhecimento da tradição, de erudição e seriedade - além de flertar, na medida ‘certa’, com o gosto do público e com a moda. Para ele, nada de boemia, ainda que a sensualidade do modelo seja permitida pelas suas mãos. A reputação aqui é um elemento fundamental. O artista dandy ou boêmio pode ser Belmiro de Almeida, representado por ele na excepcional tela do MASP [FIGURA 12], mas não ele próprio⁴⁷.

A arte, essa difícil profissão, precisa “dar futuro”. De certo Almeida pretendia se afastar da posição de artista oficial, tal como a trilhada ou almejada por figuras como Victor Meirelles ou Pedro Américo. Ainda que não plenamente realizada no contexto brasileiro, era esse o objetivo da formação acadêmica, sua finalidade última. Se, de

⁴⁵ BONNET, Alain (org.), op.cit., p.7.

⁴⁶ Idem, p.8.

⁴⁷ Com exceção, talvez, da representação que faz dele Augusto Duarte, no retrato hoje pertencente ao museu do Chiado. A respeito desse retrato, ver PITTA, Fernanda. Augusto Duarte: o português brasileiro”, in: VALLE, A., DAZZI, C., PORTELLA, I. (orgs.) *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014, pp. 189-202.



volta de Paris, o pintor se apresentava nos jornais como pintor histórico e fazedor de retratos, com sua produção acompanhando as mudanças no campo de trabalho do artista no Brasil e a paulatina consagração de uma noção de arte nova, afastada dos preceitos e das funções a ela atribuídas dentro do sistema acadêmico, na qual decaí o prestígio da pintura de história e valorizam-se a pintura de gênero, de costumes e a pintura decorativa.

Mudança lenta, mas real. Mesmo que Gonzaga Duque tenha ainda construído uma visão pessimista quanto aos destinos da arte no Brasil no seu romance *Mocidade Morta*, de 1900, o simples fato de um texto de ficção sobre a vida de artistas ser publicado neste período no Brasil é prova da mudança, ainda que frágil, da posição social desse profissional em nossa sociedade da virada do oitocentos. Vão-se muitos anos desde a publicação de *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac (1831), de *Manette Salomon*, dos Goncourt (1867) ou mesmo de *l'Oeuvre* de Zola (1886), mas ainda assim, dentro de nosso contexto, esse é um acontecimento nada desprezível, que vem coroar toda uma série de esforços dos próprios artistas em se inserirem na sociedade brasileira de modo mais autônomo e valorizado. A transformação dos ateliês representados por Almeida Júnior ao longo do tempo é também indício desse processo. Uma tela como o *Importuno*, na medida em que permite observar a construção da imagem social do artista como um profissional bem-sucedido, contrasta evidentemente com aquela depreendida de algumas das telas do início da sua carreira. Se ela não pode, é claro, ser tomada como “retrato” fiel da prosperidade do próprio pintor (ainda que possamos considerar que Almeida Júnior tivesse se tornado um homem bastante abastado), aponta para o lugar social possível onde o artista gostaria de ser reconhecido. E mais, ela é a demonstração cabal da amplitude intelectual da reflexão artística de Almeida Júnior. Descanso do Modelo apresentava talvez a imagem de status social e reconhecimento de Almeida Júnior nos seus anos de formação. O pintor como criador, cercado dos estímulos necessários à sua atividade. No Ateliê Parisiense, fazia revelar como um todo o processo de criação, elevando a atividade do pintor a uma condição nobre, intelectual e meditativa. Em *O Importuno*, tela de artista consagrado, a arte é o objeto e o objetivo dos esforços do artista – a própria pintura é o foco, o centro da composição.



O Jabuti e a Paleta

A essa altura do texto podemos retornar à questão aludida no título: qual a relação entre o jabuti, a paleta e a problemática da representação do ateliê na pintura de Almeida Júnior? A paleta, é certamente um elemento evidentemente associado a este ambiente. Excluindo-se *Ateliê* [FIGURA 5] e o retrato *O pintor Belmiro de Almeida*, sem data [FIGURA 12], este adereço aparece em todas as composições do tema feitas pelo artista. A paleta é o signo do ofício - ela é objeto de orgulho, é a arma de sua profissão, exibida empunhada em mãos, pendurada na parede, posta no topo da porta. Ainda que observemos em suas representações a organização tradicional da sequência de cores sobre sua superfície (do branco em direção aos tons quentes e depois aos frios, como em *O Modelo*, ou *O Descanso do Modelo*), cada artista faz sua mistura, cria seus hábitos; a paleta é sua assinatura.

Na representação de ateliês, o jabuti (a tartaruga terrestre, *tortue*) por sua vez é elemento de exceção. O primeiro impulso ao notar sua figura na representação do *Ateliê Parisiense* foi de tentar associá-la a algum relato ou anedota acerca da presença desse tipo de animal na convivência dos ateliês da cidade Luz. Em primeiro lugar, é preciso recordar do trágico destino da *tortue* do romance de Huysmans, *À Rebours*, que morre por excesso de artifício, como a “verdadeira arte”. Entretanto, o romance foi publicado apenas em 1884, portanto, após a feitura da tela de 1880. Se não é possível comprovar que a presença do animal nesta tela fosse uma referência a um relato literário ou a algum episódio real conhecido pelo artista, é preciso lembrar que no mundo artístico e literário parisiense do período personagens reais como Robert de Montesquiou, o poeta simbolista, o dândi esteta que inspira a personagem de Des Esseintes do romance de Huysmans, e Judith Gautier, escritora, apaixonada conhecedora das artes orientais, eram “adeptos” do hábito de tomar tartarugas como animais de estimação⁴⁸.

⁴⁸ Cf. BERTRAND, Antoine. *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*. Paris: Droz, 1996, p. 74. Cabe também lembrar a menção ao hábito de levar tartarugas para passear, por volta de 1840, citado por Walter Benjamin, no seu ensaio sobre Baudelaire, na configuração da imagem do flâneur. Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire*:



Mesmo que Almeida Jr. tenha tido conhecimento desses hábitos ou mesmo os vivenciado, a presença do jabuti nesta obra sugere algo mais do que um retrato anedótico do animal ou da curiosa mania de toma-lo por bicho de estimação. Os estudos iconográficos, por sua vez, revelam que a tartaruga foi tradicionalmente representada na arte como atributo da Vênus doméstica, símbolo da obrigação, segundo Plutarco, das mulheres para com o lar e da necessidade de controlar sua língua, permanecendo ‘quietas’. Assim ela aparece nas edições da *Emblemata* de Alciatus. No século XVI, contudo, a imagem da tartaruga já simboliza a arte de governar, o “apressa-te lentamente” da divisa de Cosimo de Médici. A partir de Ripa, a tartaruga também aparece como signo do toque, por sua qualidade de animal retrátil. Com as fábulas de Esopo e de La Fontaine – este último, vale dizer, ponto do concurso de pintura da *École* à época de Almeida Júnior – , a tartaruga será correntemente associada à ideia de sabedoria, de prudência e meditação⁴⁹. Se recorrermos entretanto à etimologia, e ao sentido metafórico que a *tortue* carregaria, por exemplo, no romance de Huysmans, precisaríamos reconhecer outras associações: o termo tartaruga deriva do latim *tartaruca*, feminino do adjetivo *tartarucus*, referente a *Tartareus* “aquele que pertence ao inferno, ao Tártaro”; por esse motivo, o animal também foi considerado símbolo dos heréticos, dos espíritos das trevas e do mal⁵⁰.

Seria assim possível interpretar a presença do jabuti nesta tela de Almeida Junior a partir de alguma dessas chaves e dar-se por satisfeito, já que, como coloca Daniel Arasse, a iconografia aparentemente “acalma as inquietudes e responde a todas as questões”? Arasse, entretanto, desconfia dos iconógrafos: “eles são os bombeiros da história da arte: estão lá para acalmar o jogo, para apagar o fogo que arriscaria iluminar esta ou aquela anomalia, porque ela o obrigaria a olhar de perto e a constatar que nada é assim simples, assim evidente como você gostaria”⁵¹.

um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 122.

⁴⁹ Cf. WERNESS, Hope. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. Nova York/Londres: The Continuum International Publishing Group, 2003, pp. 414-416.

⁵⁰ Tais interpretações são mencionadas por Bertrand, op.cit. p.73, nota 47.

⁵¹ “Décidément, les iconographes sont les pompiers de l’histoire de l’art : ils sont là pour calmer le jeu, pour éteindre le feu que risquerait d’allumer telle ou telle anomalie, parce qu’elle vous obligerait à y regarder de plus près et à constater que tout n’est pas aussi simple, aussi évident que vous le



Nas representações de ateliê, a presença do jabuti é certamente uma anomalia, tanto quanto o belo gato branco eriçado do ateliê de Courbet. Poderíamos desprezar sua presença na tela de Almeida e nos fixar na evidente representação das “três idades” do artista, explicitada nas três figuras masculinas do ateliê. Mas, voltemos mais uma vez ao quadro: o jabuti, pousado sobre o chão do ateliê, está no término do eixo visual que se inicia com o esqueleto pendurado no canto da sala. Ele nos indica, portanto, o caminho do olhar, que é o da modelo: ela se fixa no esqueleto. Situado no vértice da pirâmide central da composição, feita pelo jabuti, o esqueleto e o artista absorto diante de seu esboço. Situado nessa posição, o animal participa evidentemente da construção de sentido da obra. O esqueleto faria uma alusão à finitude da vida, ao perecimento, à mortalidade – ou àquilo que na vida perece, mas que arte é capaz de preservar? Estaria então o artista, detido em contemplação diante do estudo, - talvez ele mesmo uma representação da Vênus e do Cupido – abandonando a paleta e os pincéis, em vias de preparar o seu cachimbo a fim de meditar acerca dos resultados de sua tentativa de capturar, através da pintura, o vivo ameaçado por sua transitoriedade? Poderia o jabuti estar ali para ressaltar a compreensão do trabalho do artista como esse lento labor, meditativo, contemplativo, que exigiria silêncio, intimidade e isolamento do mundo?

Arte como pausa do mundo, como forma de capturar e fixar a fluidez do vivido, de elevar o efêmero à condição de perene. Em telas como *O Descanso do Modelo*, a arte, relação entre o artista e o modelo funcionam como metáfora sinestésica, da pintura que emula a natureza e atíça os sentidos - o olhar, o ouvir, o sentir – fazendo jus às palavras de um teórico caro à geração de Almeida Júnior, Eugène Véron, para quem o “gozo estético é uma alegria admirativa”⁵², uma experiência sensorial, perceptiva concreta, e não a busca do belo ideal. Essa alegria admirativa advinda da contemplação da obra de arte certamente é para Almeida Júnior um prazer físico, como para Véron, uma estimulação energética; mas ela dá ordem às coisas - regra, compõe e prolonga a plenitude do vivido. Fixa-o para todo o sempre. Se a arte é “um

souhaitez”. ARASSE, Daniel. “Le regard de l’escargot”, in: *On n’y voit rien*. Paris: Denoel, 2000, p. 33-34.

⁵² “la jouissance esthétique est une joie admirative”. VÉRON, Eugène. *L’Esthétique*. Paris: Vrin, 2007, p.90.



recanto da criação visto através de um temperamento”⁵³, como queria Zola, ela quase nunca é para o pintor ituano o elogio do efêmero, como queria Baudelaire⁵⁴. O artista de Almeida Júnior, em busca de sua ‘verdade’, ‘individualidade’, ‘expressão’, do seu ‘*je ne sais quoi*’, precisa do espaço meditativo, intimista do ateliê para criar a sua interpretação sensível sobre o mundo. Não pode ser interrompido.

Distante do mito do artista ligado à terra, ávido pelas experiências rústicas da vida rural, Almeida Júnior construiu em suas representações de ateliê uma imagem de artista reflexivo, culto, e também preocupado com o lugar social que pode ocupar com o seu fazer. Como diria o crítico paulista Ezequiel Freire em 1888, o artista precisava de robustez mental para empunhar suas armas e abrir caminho às ‘novas ideias estéticas’ contra as ‘velhas filosofias da arte’:

Ai! Do talento, da espontaneidade, da inspiração! Ai! Do artista! Se ele não tem a robustez mental e a coragem necessárias para brucejar contra a vaga asfixiante dessa filosofia, e salvar-se, fugindo das brumas desse mundo de quimeras platônicas para contemplação alentadora e sugestiva da simples natureza que em derredor dele e nele está.⁵⁵

Ainda que para viver, fosse preciso fazer retratos, como diria Almeida Júnior em 1884, no *Imprensa Ytuana*:

Para viver! ... e mal! E já faço muito em viver. E depois tenho que ganhar dinheiro, tenho ainda muito que fazer. É verdade que já expus em quatro Salões - o que nem todos conseguem - mas preciso lá tornar, para quando voltar ao Brasil, com algumas medalhas, e outras tantas centenas de mil francos, ter já deixado meu nome na Europa. Se soubesse como tudo aqui é difícil, continua ele, animado na voz e no gesto, desde o modelo, que não se encontra, que não se presta, até o gosto do público, não só indiferente para as coisas da arte, como que obrigando-nos a troco de dinheiro que nos dá - para vivermos - a ter uma maneira que, se é do seu agrado, não é da nossa consciência! Façamos à arte o sacrifício da fotografia.⁵⁶

⁵³ ZOLA, Émile. “Meu Salão” in: ZOLA, Émile. *A batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. “Le peintre de la vie moderne”. in: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

⁵⁵ FREIRE, Ezequiel. “Arte Paulista. Os Caipiras Negaceando por Almeida Júnior II”, *A Província de São Paulo*, 16 outubro de 1888, p.1.

⁵⁶ Anônimo. “Almeida Júnior”, *Imprensa Ytuana*, Itu, 27 de abril de 1884, p.1.



Sacrificar por vezes a arte em nome do gosto da clientela, afinal, foi a maneira que Almeida Júnior escolheu para assegurar, naqueles temas que mais o interessavam, a realização de seu ideal artístico. A representação do *Ateliê Parisiense* pode ser tomada, assim como o seu *Importuno*, como um manifesto do artista em prol de uma arte que atende aos apelos do concreto, mas se empenha em elevá-lo a uma condição análoga ao ideal. A recorrência formal na obra de Almeida Júnior de personagens em repouso, em descanso, interrompidos, pausados ⁵⁷, corrobora para com a interpretação de que sua obra aspira o real, o aqui e o agora, mas não em seu movimento, fluidez e efemeridade. Não é da ação que trata a pintura de Almeida Júnior, tampouco da narrativa ou da anedota. Se ele não idealiza o real, nem representa – ou só raramente – figurações de noções abstratas, procura dar ao concreto a estatura do eterno. Um curioso paradoxo para um artista que - tomado como o primeiro realista da arte brasileira - celebrou o vivo, obcecado em fixá-lo, no esforço de conservar o que passa.

⁵⁷ Diferentemente, por exemplo, do gosto por composições agitadas, espiraladas, convulsivas ou sinuosas de seus contemporâneos como Pedro Américo, Amoedo ou Parreiras.

