

CENAS DE *ATELIER*: O ARTISTA, A MODELO E O SOFÁ

*Samuel Mendes Vieira*¹

Uma jovem senhora cabisbaixa, com as mãos pousadas sobre as pernas, foi a maneira que Belmiro de Almeida (1854-1935) encontrou para representar uma tristeza profunda. *Amuada* [Fig. 01] é um óleo sobre madeira, de dimensões modestas, onde o artista privilegiou a linha vertical da composição ao apresentar a modelo de corpo inteiro e sentada de maneira quase perfilada para o espectador. Ao observarmos a tela, nota-se instantaneamente em seu rosto uma expressão desoladora, com uma mistura de consternação e tédio, o que nos liga diretamente ao enunciado escolhido pelo artista. Os olhos estão voltados para o rés-do-chão, não há gestos eloquentes, não existe ação, o corpo encerra-se em si mesmo, demonstrando uma profunda impotência. A *toilette*², bem à moda da primeira década do século XX³, está completa. Na cabeça a dama porta um florido toucado ornado também com uma delicada *voilette*⁴, que pende sobre seu rosto, tudo arrematado com um pomposo laço na parte traseira da peça. Em seguida, as mãos, as quais, apesar de serem representadas com discrição, tendo em vista as delicadas e claras pinceladas que se dissolvem no plano geral, nos aproximando podemos notar que estão cobertas por luvas e que aninham consigo um pequeno objeto, que muito lembra uma pequena bolsa.

Por fim, outro ponto bastante evidente na imagem da mulher, são os pés, ou melhor, as lustrosas botas de couro, as pinceladas de tom marrom são bastante evidentes, elas se ligam diretamente ao grande detalhismo do chapéu, isso não é fortuito, tendo vista que com esses efeitos Belmiro consegue dar maior ênfase ao sentimento que buscou representar na modelo, pois nos faz levar ao chão o seu semblante. Portanto a expressão no rosto encontra no arranjo corporal um reforço para compreensão do enunciado.

O entorno ou o ambiente, pode parecer árido a um olhar desatento, aliás, por logo identificarmos o tema intimista da obra, supomos de maneira superficial que se trata de uma jovem senhora triste em sua casa, mas um olhar mais atento percebe que a obra semeia certos indícios que travam generosos diálogos com outras telas de temática próxima, nos permitindo ampliar o repertório para sua melhor compreensão.

A construção do espaço é simples, o contraste da parede amarela com o branco da parede oposta dá a noção de um cantinho recortado de um ambiente. Podemos enumerar, além da figura humana, a presença do sofá que, juntamente com a dama protagoniza a cena, inclusive ajudando na perspectiva, o boá de plumas jogado por trás da modelo, assim como as telas sem chassis penduradas na parede branca. Esses elementos, juntos, não configuram o que seria uma clássica cena doméstica, muito comuns em telas como de John Singer Sargent [Fig. 2], Alfred Stevens [Fig. 3] ou mesmo Julius Leblanc Stewart [Fig.4], nomes conhecidos nas últimas décadas do século XIX e da virada para o XX. Nessas imagens, está claro, que essas mulheres estão posando na intimidade de suas casas, pela presença de móveis e elementos decorativos próprios de ambientes domésticos de fim de século. O sofá na cena de Belmiro muito se assemelha àquele que protagoniza na imagem do atelier de Rodolfo Amoedo em Paris [Fig. 5] compondo uma cena que poderíamos nomear como autorretrato de corpo ausente.

¹ Mestrando em História Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGHIS-UFJF); Bolsista Fundação de Amparo à pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

² Termo francês usado como maneira de designar um traje feminino completo.

³ A tela não possui datação, mas em consulta aos catálogos da Exposições Gerais de Belas Artes em que o artista participou, foi possível levantar uma datação para a obra, pois figurou no salão da ENBA no ano de 1906.

⁴ Veu usado como ornamento na cabeça, sua utilidade, além conferir beleza é proteger o rosto da poeira e vento.

O cantinho recortado por Belmiro nos remete a tela que conhecemos como O modelo [Fig. 6], de José Ferraz de Almeida Júnior, que na verdade se trata da tela Cantinho do atelier. Exposta em 1882 junto ao famoso Pendant le repos/Descanso do modelo, em sua mostra individual, quando o ituano retornou da temporada de estudos na Europa. Nessa tela, que talvez seja um retrato do próprio artista em seu atelier, ele fez do que normalmente seria uma típica cena de bastidor no atelier uma cena de gênero, construindo uma narrativa muito clara. Em primeiro plano está o artista sentado em uma voltaire, tomando emprestado a expressão do crítico Félix Ferreira, contemplando a jovem que está no centro, em visita ao pequeno espaço. Ela, por sua vez, está diante da cama, voltada para as pinturas penduradas na parede e apenas olha sorrateiramente, como se sentisse o olhar contemplativo do artista. Mais ao fundo do atelier, está uma senhora sentada na penumbra e ao que sugere toda situação seria uma acompanhante ou até mesmo a mãe da jovem, criando toda uma situação que não permite a troca de intimidade do artista com seu objeto de contemplação. Muito diferente da situação da outra tela exposta naquele ano; o conhecido Descanso do modelo [Fig. 7] trata justamente do momento da intimidade, onde a modelo, nua e já relaxada de sua pose, toca um piano seguida dos aplausos de aprovação do pintor.

Interessante perceber que ambas as telas de Almeida Júnior estão carregadas de outras imagens e mesmo de outros inúmeros objetos, a exemplo da academia do homem velho pendurada na parede logo acima do artista, que hoje sabemos ser o Estudo de Nu [Fig. 8], pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo e ainda mais, o cantinho recortado se completa na tela O atelier do artista [Fig. 9]. Esvaziada das figuras do artista, da modelo e mesmo de um terceiro, essa última imagem do atelier evoca a singularidade desse espaço dando-lhe ares de um santuário da criação.

Dessa forma, imagens dentro da imagem e objetos diversos parecem ser dados ou indícios do que configuram essas cenas de atelier. A passagem de *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831), de Balzac evoca essa singularidade do atelier aos olhos do jovem Poussin, que ao adentrar o atelier do mestre Porbus se surpreende com os objetos que formam uma cena:

Uma clarabóia no teto iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada sobre uma tela presa ao cavalete, e que não havia ainda sido tocada por mais de três ou quatro traços brancos, a luz do dia não alcançava as profundezas escuras dos recantos desta ampla sala; mas alguns reflexos perdidos acendiam na penumbra avermelhada uma faísca prateada no bojo de uma couraça de cavaleiro suspensa na parede, riscavam num súbito sulco de luz a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas, ou salpicavam de pontos brilhantes a trama granulosa de umas velhas cortinas de brocado de ouro com grandes pregas puídas, jogadas ali como modelos. (BALZAC, 2003, p.16-17).

A descrição do espaço também nos remete a fotografia do atelier [Fig. 10] do pintor americano William Merritt Chase (1849-1916). Datada do fim do século XIX guarda com a descrição a semelhança no atulhamento dos objetos. É possível notar na imagem as mesmas louças curiosas, os brocados, a armaria pendurada junto a porcelanas e telas por finalizar. O artista transportou para pintura seu ambiente [Fig. 11], colocando entre as peças, uma jovem dama ou candidata a modelo que, displicente, folheia um livro de gravuras alheia ao olhar que a captura. Diferente, a cena de Alfred Stevens [Fig. 12], onde o artista aparece relaxado sentado em seu sofá de descanso, com um cigarro em uma mão e na outra segurando seus objetos de trabalho, diante dele a modelo aparece imponente ajustando o vestido ao corpo, no que parece ser uma sessão de prova de roupas como atesta o vestido preto deixado sobre a cadeira em primeiro plano.

A figura feminina nessas cenas aparece como objeto de contemplação, quase como musas. Na tela de

Belmiro existe ao mesmo tempo, uma aproximação do artista do sentimento que quer imprimir pelo semblante da modelo, mas também há um distanciamento que se impõe pelo arranjo do desenho, da composição e da fatura, dando ao quadro um sentido mais técnico.

Uma versão da tela encontrada em coleção particular, com o título *Moça no sofá* [Fig. 13], datada de 1905, nos permite perceber algumas resoluções tomadas pelo artista para a versão final, pois foi *Amuada* [Fig. 14] que Belmiro apresentou em 1906 no Salão da ENBA. As duas obras postas juntas, parecem semelhantes, mas guardam entre si propostas muito diferentes, a versão de 1905 traz um desenho mais nítido, sobretudo no rosto da modelo, mas ela não mira o chão tão diretamente quanto a *Amuada*. A *Moça no sofá* apresenta um descompasso corporal, o joelho e o pé direito apontam para fora do campo de contato com o rosto, enquanto que na *Amuada* o artista resolve o problema alinhando a postura da modelo.

Por oposição poderíamos evocar as *Poseuses* [Fig. 15] de Seurat, que são uma clara demonstração de pesquisa. Na tela o francês apresenta, em três poses diferentes, a mesma modelo e nessa tela a figura feminina perde a expressão do sentimento, pois esse não é o interesse do pontilhista, ele quer apenas a pose, como bem atesta a substituição do termo *modèles* por *poseuses*. Ao contrário Belmiro quer fazer o mesmo, mas conferindo ânima a sua modelo. Existe uma aproximação do artista brasileiro do pontilhismo, mas que não se faz como o de Seurat, que decompõe as cores, abdicando do desenho, este último, ao que parece, é fundamental para Belmiro.



Fig. 01 – Belmiro de Almeida (1854-1935). Amuada, s.d. Óleo s/ madeira, 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora-MG.



Fig. 2- John Singer Sargent (1956-1925). Portrait of Mrs. Ernest G. Raphael (Florence Cecilia Sassoon), 1905. Óleo s/ tela, 163,83 cm x 114,3 cm. Private Collection.



Fig. 3- Alfred Stevens (1823-1906). Chez soi, 1906. Óleo s/ tela, 81 cm x 65 cm. Fonte: Disponível em: <<http://goo.gl/rynZVW>>. Acesso em 15 de setembro de 2013.



Fig. 4- Julius Leblanc Stewart (1855-1919). Woman in interior, 1895. Óleo s/ tela, 91 cm x 64 cm. Private Collection.



**Fig. 5- Rodolpho Amoêdo (1857-1941).
Atelier do artista em Paris, 1883. Aquarela s/
cartão, 56,8 cm x 77 cm. Museu Nacional de
Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ.**



**Fig. 6-José Ferraz de Almeida Júnior (1855-
1899). O modelo (Cantinho do Atelier), 1882.
Óleo s/ tela, 80 cm X 65 cm. Col. Sarita
Siqueira Matheus de Queiroz Guimarães.**



**Fig. 7-José Ferraz de Almeida
Júnior (1850-1899). Pendant le
repos (Descanso do modelo), 1882,
óleo s/ tela, 38 cm X 57 cm. Museu
Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro, RJ.**



Fig. 8-José Ferraz de Almeida Júnior (1855-1899). Estudo de nu, s. d., óleo s/ tela, 80 cm X 65 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP



Fig. 9-José Ferraz de Almeida Júnior (1855-1899). O atelier do artista, 1886, óleo s/ tela, 46 cm x 55 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP), SP.



Fig. 10-Fotografia do Ateliê de William Merritt Chase na 10th Street em Nova York, USA. Fotografia em Preto e Branco, 1900, 23 x 26 cm. Disponível em: < <http://www.aaa.si.edu/>>. Acesso em 16 julho de 2013.



Fig. 11-William Merritt Chase (1849-1916), *Studio interior*, 1882, óleo s/ tela, 71 x 102 cm. Brooklyn Museum, New York, USA.



Fig. 12-Alfred Stevens (1823-1906). *L'Atelier*, 1896, óleo s/ mogno, 94 cm x 71 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Fig. 13-Belmiro de Almeida (1854-1935). Moça no sofá, 1905. Óleo s/ cartão, 33 cm x 24 cm. Coleção Sylvio Prado Pastana.

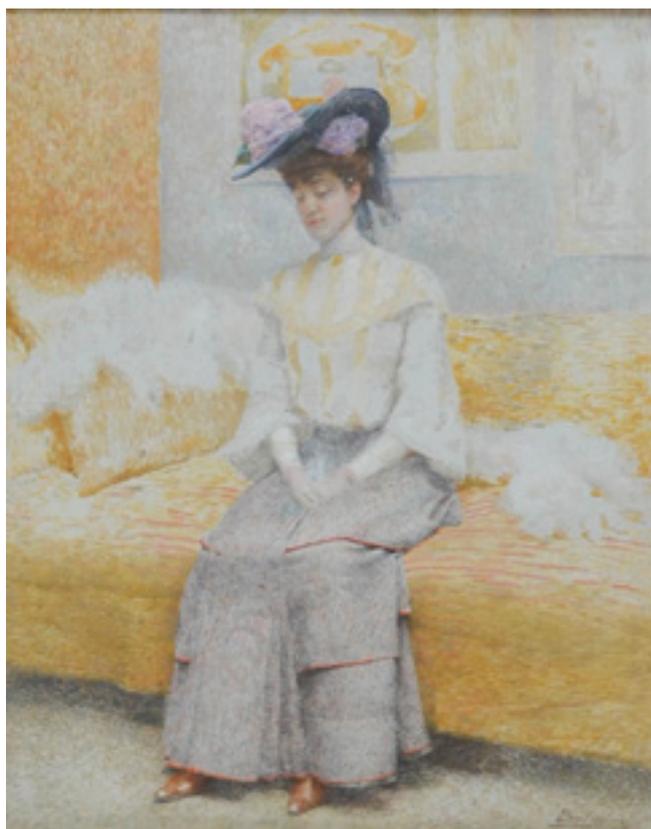


Fig. 14-Belmiro de Almeida, Amuada

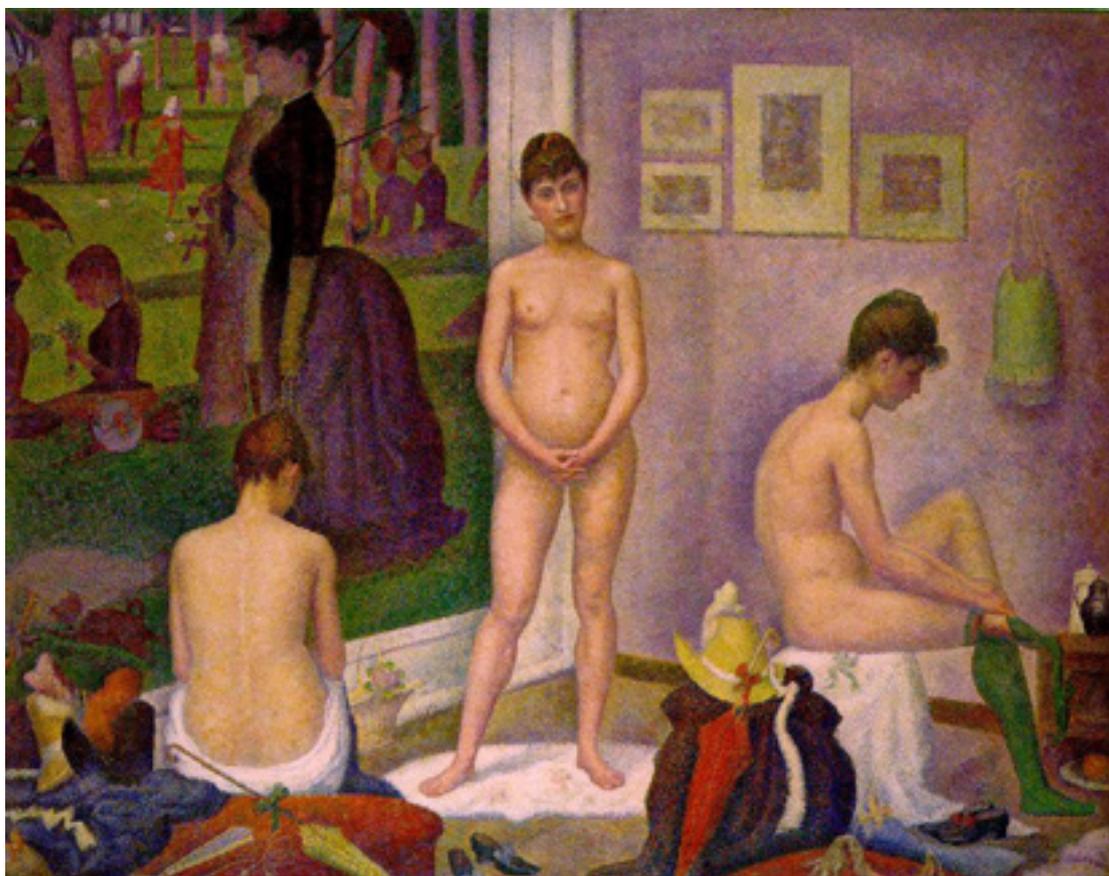


Fig. 15-Georges Seurat(1859-1891). Les Poseuses, 1884/86, óleo s/ tela, 207,6 cm x 308 cm. Fondation Barnes, Philadelphie, USA.

Referências Bibliográficas

ARASSE, Daniel. Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1992.

BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. São Paulo: Comuniqué, 2003.

BUENO, Alexei. O lugar do artista. In: _____. O Brasil do século XIX na Coleção Fadel. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 207-217.

CALATRONE, Ferdinando. Atelier et plein air, aller et retour. In: NEGRI, Antonello (Dir.). Art et artistes de la modernité. Arles: Éditions du Rouergue, 2003, p. 49-74.

CHASTEL, André. Le geste dans l'art. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Contemporâneos. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

FOCILLON, Henry. La peinture au XIXeme siècle: Du Réalisme à nous jours. Paris: Flammarion, 1991.

GAUSSEN, Frédéric. Le Peintre et son Atelier: les refuges de la creation, Paris XVIIeme – XXeme siècle. Paris: Parigramme, 2006.

MARTIN-FUGIER, Anne. Au travail, dans l'atelier et sur le motif. In: _____. La vie d'artiste au XIXeme siècle. Paris: Hachette Littérature, 2008, 87-134.

REIS JUNIOR, José Maria dos. Belmiro de Almeida 1858-1935. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.