

# Ateliês de artistas brasileiros em Paris através da fotografia\*

## *Brazilian artists' studios in Paris seen through photography*

ARTHUR VALLE

*Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (DArtes/UFRRJ)*

Associate Professor of the Department of Arts of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (DArtes / UFRRJ)

CAMILA DAZZI

*Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ)*

Camila Dazzi is a Teacher at the Federal Center of Technological Education of Rio de Janeiro (CEFET / RJ)

**RESUMO** Membros da elite faraônica egípcia, cidadãos da Roma Antiga e guerreiros “Vikings” posando ao lado de um aquecedor a lenha, aparentemente inconscientes do caráter inverossímil da sua reunião... Uma festa de noivado, na qual um dos convidados ostenta um grande guardanapo enrolado na cabeça, enquanto um companheiro seu, de olhar sonhador, inclina-se docemente sobre o seu ombro... Essas são apenas algumas das insólitas cenas de ateliê que, ao lado de outras mais prosaicas, figuram no álbum de fotografias intitulado “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organizado pelo artista brasileiro Helios Aristides Seelinger (1878-1965). Boa parte das fotografias desse álbum data dos anos 1910 anteriores à Primeira Guerra Mundial, período que representou um dos ápices da “Cidade-Luz” como foco de convergência para brasileiros em busca de aperfeiçoamento artístico e/ou melhores condições para exercer sua profissão. Por meio da análise de algumas das fotografias presentes no álbum de Seelinger, nosso objetivo no presente artigo é discutir de que maneiras as imagens de ateliê contribuem para a construção da autoimagem do próprio artista.

**PALAVRAS-CHAVE** Ateliê de artista, fotografia, Paris, boêmia, Helios Seelinger.

**ABSTRACT** Members of the Pharaonic Egyptian elite, citizens of ancient Rome and warriors “Vikings” posing next to a wood burning heater, apparently unaware of the implausible nature of your meeting ... An engagement party, in which one of the guests boasts a large napkin wrapped around the head, while their companion, with a dreamy look, leans gently on her shoulder ... These are just some of the unusual studio scenes that, alongside with other more prosaic, are included in the photo album entitled “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organized by the Brazilian artist Helios Aristides Seelinger (1878-1965). Many of the photos in the album dates from the 1910s before of the First World War, a period that represented one of the apogees of the “City of Light” as convergence focus to Brazil in search of artistic improvement and/or better able to practice their profession. Through the analysis of some of the photographs on Seelinger album, the aim of this article is to discuss how the studio images contribute to the construction of the artist's own self-image.

**KEYWORDS** Artist atelier, photograph, Paris, bohemia, Helios Seelinger.

\* Este artigo é uma versão ampliada do texto da comunicação intitulada “Brazilian artists' studios in Paris through photography, 1910-1914,” apresentada no colóquio “PASSAGES À PARIS. Les artistes étrangers à Paris, de la fin du XIXe à nos jours,” realizado entre 6 e 8 de novembro, no Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Paris. Para a apresentação dessa comunicação, contamos com o apoio do Programa de Pesquisa Pós-Doutoral no Exterior da CAPES.

Nosso objeto de investigação são as imagens de ateliês de artistas brasileiros em Paris, presentes no álbum de fotografias, desenhos e recortes intitulado “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organizado pelo pintor brasileiro Helios Aristides Seelinger (1878-1965).<sup>1</sup> Trataremos aqui de uma série de fotografias datadas dos anos iniciais da década de 1910, anteriores à Primeira Guerra Mundial, período que representou um dos ápices da “Cidade-Luz” como foco de convergência para brasileiros em busca de aperfeiçoamento artístico e/ou melhores condições para exercer sua profissão. Nossa intenção, dessa forma, é contribuir para um campo de investigação emergente em diversas disciplinas, os *studio studies*, que analisam o que acontece em espaços de prática criativa,<sup>2</sup> e que, no caso da história da arte, procuram aprofundar o entendimento da produção e recepção das obras, bem como do que é aqui o nosso foco principal de interesse, as maneiras como a autoimagem do artista é construída.

Helios Seelinger nasceu no Rio de Janeiro, sendo descendente, pelo lado paterno, de alemães estabelecidos na cidade nos anos de 1860. Ele iniciou sua formação artística como aluno livre da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sediada no Rio de Janeiro, a principal instituição de ensino artístico brasileira do Oitocentos e início do Novecentos. Para o que segue, vale lembrar que, desde meados do século XIX, quando a “Escola” ainda se chamava “Academia”, a instituição mantinha um importante sistema de pensionato, que permitia que artistas brasileiros continuassem suas formações em cidades europeias, sendo os destinos mais frequentes Roma e Paris.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Atualmente, o álbum pertence à coleção particular da neta de Seelinger, Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, a quem manifestamos nossos agradecimentos por nos ter permitido o acesso ao álbum, bem como pela autorização para reproduzir as fotografias que acompanham o presente artigo.

<sup>2</sup> “To systematically study what happens in spaces of creative practice is not an exclusively art historical endeavor. Methods and models to study creativity-in-action are currently being developed by disciplines ranging from design studies, craft studies, and anthropology to the history of Science.” ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. “Introduction.” In: *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 11. Um exemplo do caráter abrangente dos *studio studies* pode ser conferido no painel “Studio Studies: Ethnographies of Creative Production”, organizado por Alex Wilkie and Ignacio Farias no Annual Meeting of the Society for Social Studies of Science (4S), Copenhagen, out. 2012, cujo *call for papers* se encontra disponível em: <<http://designcalls.wordpress.com/2012/01/23/studio-studies-ethnographies-of-creative-production-open-panel-at-the-easst4s-meeting-oct-2012-copenhagen/>> (data de acesso: 1 abr. 2014).

<sup>3</sup> O sistema de pensionato mantido pela Academia/Escola de Belas Artes do

Our subject of investigation is the images of Brazilian artists in Paris, presented in the photo, drawings and clippings album entitled “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organized by the painter Helios Aristides Seelinger (1878-1965)<sup>1</sup>. We will focus on a series of photographs from the beginning of the 1910s, before the First World War. This period represented one of the heydays in the City of Light on the convergence of Brazilians looking for artistic improvement or better work conditions. Thus, our intention is to contribute to an emergent field of studies on several subjects, the “studio studies” that analyzes what happens in places for creative practice<sup>2</sup> and that, in the case of art history, intends to deepen the understanding of art production and reception, as well as the understanding of our main interest here: the ways in which the artist’s self-image is built.

Seelinger was born in Rio de Janeiro with German heritage by paternal side, from Germans set in the city around 1860.<sup>3</sup> He began his artistic education as a free student at the National School of Final Arts (ENBA), in Rio de Janeiro, the main Brazilian formal institution for artistic education in the nineteenth and beginning of twentieth centuries. For the following, one can consider that, since the mid-nineteenth century, when the “Escola” was still called “Academia”, the institution had an important system of scholarships that allowed Brazilian artists to continue their education in Eu-

<sup>1</sup> Currently, the album belongs to the private collection of Seelinger's granddaughter, Mrs. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, whom we thank for allowing us to access the album as well as for the permission to reproduce the photos that accompany this article.

<sup>2</sup> “To systematically study what happens in spaces of creative practice is not an exclusively art historical endeavor. Methods and models to study creativity-in-action are currently being developed by disciplines ranging from design studies, craft studies, and anthropology to the history of Science.” ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. “Introduction.” In: *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 11. A good example of the comprehensive character of this field can be seen on the panel Studio Studies: Ethnographies of Creative Production, organized by Alex Wilkie and Ignacio Farias in the Annual Meeting of the Society for Social Studies of Science (4S), Copenhagen, October 2012.

<sup>3</sup> VALLE, Arthur. “Helios Seelinger, um pintor ‘salteado’” 19&20, Rio de Janeiro, v. I, no 2, mai. 2006. URL: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_hs.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm) (date of access: 17 set. 2013).

ropean cities, most frequently Rome and Paris.<sup>4</sup>

None of these two cities, however, were the first that Seelinger looked for his improvement. In 1896, at the early age of 18 years old, and supported by his family, he settled in Munich,<sup>5</sup> together with the painter José Fiúza Guimarães, who had won the travel award, offered by the ENBA for the students, in 1895. In the beginnings of the 1900s Seelinger was back to Rio de Janeiro and, in 1903 won himself the travel award offered at the General Exhibition of Fine Arts — the most important Brazilian artistic event at the time, which possessed many analogies with the coeval Parisian *Salon*. Only then, did he chose the City of Light as his destiny, which seems to tell us how much the city had become unavoidable for Brazilians, especially since the beginning of the twentieth century.<sup>6</sup>

So much so that, when the two years long funding from the travel award ended, Seelinger would not stop attending Paris, by setting a routine of frequent visits. In a passage of his memoirs, Seelinger remembers that he “Lived a period in Brazil and another in Europe [...] Thus, I could study and accomplish many works for the convenience and the environment of Art” and, in an

Todavia, nenhuma dessas duas cidades foi a primeira que Seelinger procurou para seu aperfeiçoamento. Em 1896, com 18 anos e subvencionado pela família, ele se estabeleceu em Munique,<sup>4</sup> acompanhando o pintor José Fiúza Guimarães, que ganhara, em 1895, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro oferecido pela ENBA aos seus alunos. No início dos anos 1900, Seelinger estava de volta ao Rio de Janeiro e, em 1903, ele próprio ganhou o Prêmio de Viagem oferecido na Exposição Geral de Belas Artes — o mais importante certame artístico brasileiro da época, que possuía muitas analogias com os *Salons* parisienses coevos. Soamente então Seelinger escolheu Paris como destino, o que resume bem o quanto esta cidade havia se tornado incontornável para os brasileiros, especialmente a partir do início do século XX.<sup>5</sup>

Rio de Janeiro é um dos aspectos mais frequentemente analisados na recente historiografia da arte brasileira do século XIX e primeiras décadas do século XX. Para uma visão de conjunto, ver: CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” a la Fin du XIXe Siècle: Vision d’Ensemble et Etude Approfondie sur le Peintre Elisen D’Angelo Visconti (1866-1944)*. Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne, 1999 (Tese de Doutorado). Sobre a passagem dos brasileiros por Paris, em particular pelas academias livres, ver: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX.” *Tempo Soc.*, São Paulo, v. 17, no 1, jun. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100015&lng=en&nrn=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015&lng=en&nrn=iso)> (data de acesso: 1o abr. 2014); VALLE, Arthur. “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, no 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm)> (data de acesso: 1 abr. 2014). Para uma discussão dos pensionistas brasileiros em Roma, ver: DAZZI, Camila. Meirelles, “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 10, pp. 17-42, 2008. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%202.pdf>> (data de acesso: 1o abr. 2014).

<sup>4</sup> Sobretudo na segunda metade dos anos 1890, Munique exerceu uma atração significativa para os artistas brasileiros oriundos da ENBA. Ver: VALLE, Arthur. “A maneira especial que define a minha arte: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos.” *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 13, pp. 109-144, 2010. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%207.pdf>> (data de acesso: 1o abr. 2014).

<sup>5</sup> A partir de 1900, a grande maioria dos pensionistas brasileiros se dirigirá para Paris. Ver: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Orientadora: Angela Ancora da Luz. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro. Em 1903, Seelinger teria sido expressamente aconselhado a tanto por um de seus professores da ENBA: “Bernardelli dissera-me, naquele momento, que, para o Brasil, a arte alemã era de difícil compreensão e, por isso, julgava mais útil que eu me transportasse a Paris” (COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (o que pensam e dizem os nossos pintores, escultores e gravadores, sobre as artes plásticas no*

<sup>4</sup> CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” a la Fin du XIXe Siècle: Vision d’Ensemble et Etude Approfondie sur le Peintre Elisen D’Angelo Visconti (1866-1944)*. Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne, 1999 (Tese de Doutorado). On the passage of Brazilian artists through Paris, particularly their attendance at Académie Julian and other academies in Rome, see: VALLE, Arthur. *Pensionnaires de l’École National des Beaux-Arts à l’Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890-1930)*. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, no 3, nov. 2006. Disponível sur <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian\\_fr.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm)>. DAZZI, Camila. Meirelles, “Zeferino, Bernardelli and others: the trajectory of the pensioners of the Imperial Academy in Rome”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 10, pp. 17-42, 2008. URL: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%202.pdf> (date of access: 17 set. 2013).

<sup>5</sup> VALLE, Arthur. “The special manner that defines my art: The boarders from the National School of Fine Arts and the artistic scene in Munich in the end of the Nineteenth Century.” *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 13, pp. 109-144, 2010. URL: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%207.pdf> (date of access: 17 set. 2013).

<sup>6</sup> VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro..

Tanto assim que, finda a pensão de dois anos resultante da conquista do Prêmio de Viagem, Seelinger não deixaria de frequentar Paris, estabelecendo uma rotina de constantes idas e vindas. Em um trecho de suas memórias, Seelinger lembra que “Vivia um tempo no Brasil e outro na Europa [...] Assim pude estudar e realizar muitos trabalhos pela comodidade e o ambiente de Arte”.<sup>6</sup> Em uma entrevista concedida em fins dos anos 1920, ele foi ainda mais explícito com relação à função de suas permanências na “Cidade-Luz”: “fui, por muito tempo, um itinerante em meu país, produzindo na França, vendendo no Rio, para gastar em Paris”.<sup>7</sup> Essa rotina de estadas periódicas em Paris, motivada sobretudo por razões profissionais, foi praticada por diversos outros artistas brasileiros; no caso de Seelinger, ela só se encerraria com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. As imagens que a seguir analisaremos constituem testemunhos dessas itinerâncias.

#### “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”

“München Rio de Janeiro Paris 1896-1914” é um álbum composto de 54 páginas, 51 das quais estão cobertas por imagens coladas. No verso da capa, uma inscrição informa que se trata de um álbum de fotografias, desenhos e ilustrações, o que resume bem a heterogeneidade da matéria visual ali reunida. Sobretudo as primeiras páginas são bons exemplos disso, bem como do modo de justaposição — por vezes excêntrico — das imagens nas páginas [Fig. 1]. Muitas das fotografias são acompanhadas por inscrições, feitas pelo próprio Seelinger, que auxiliam na sua identificação e datação. Fragmentos das imagens impressas, oriundos notadamente de revistas ilustradas, podem ser encontrados do começo ao fim do álbum, o que evidencia que este não é um diário visual, mas sim uma construção tardia, que teria sido feita bem depois das datas assinaladas na capa, aparentemente apenas nos anos 1940 ou 1950.

O conjunto de fotografias constitui parte majoritária da matéria visual reunida no álbum, apresentando, por si só, uma

*Brasil*). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 161).

<sup>6</sup> SEELINGER, Helios. *Biografia*, f.º 13 vo. Trata-se de longo manuscrito no qual Helios Seelinger narra a sua vida por meio de uma série de anedotas. Junto com outros escritos, esse manuscrito teria sido pensado para uma edição em livro, que nunca chegou a se concretizar. Atualmente, o documento pertence à coleção particular da Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva.

<sup>7</sup> COSTA, Angyone. *Loc. cit.*

interview from the ends of the 1920s, he would be even more explicit about the role of his Parisian stays: “[...] I was, for a long time, an itinerant in my own country, producing in France, selling in Rio, to spend in Paris”.<sup>7</sup> These habits of periodic stays in Paris, mainly driven by professional reasons, were a practice for other Brazilian artists as well; in Seelinger’s case, it would only cease with the outbreak of the First World War. The images we analyze below are witnesses of these periods.

#### “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”

“München Rio de Janeiro Paris 1896-1914” is an album of 54 pages, 51 of which are covered with pasted images. In the cover’s overleaf, an inscription points out in advance that this is “PHOTO ALBUM. Drawing, Illustrations”, which summarizes the diversity of the visual subject gathered there. The first pages, especially, are a good example of that, as well as of the juxtaposition — sometimes eccentric — of the images on the pages. Many of the photographs are followed by an inscription, written by Seelinger himself, that helps identifying and dating. The fragments of printed images, notably derived from illustrated magazines, that can be found throughout the album, make clear, however, that this is not a visual diary, but something built much later than the dates on the cover, perhaps only in the 1940s or 1950s.

The *corpus* of photography is the major part of the visual subject gathered in the album and presents, by itself, a diverse range of motifs: landscapes, urban views, works of art, installation of exhibits, festivities, portraits and — what interests us most — studios interiors. It was not possible, so far, to identify the authorship of most of the pictures. In this respect, three names are mentioned in the referred inscription on the overleaf: Helios Seelinger himself, and his writer friends Luiz Peixoto and Luiz Edmundo. It is, however, possible that several other agents have also taken some of the pictures.

The analysis of the studio photos from Seelinger’s album brings delicate problems on source criticism. They frequently vary between two extreme possibilities: that of representing the work place of an artist *de facto*, or that of a pre-

<sup>7</sup> COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (o que pensam e dizem os nossos pintores, escultores e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & cia., 1927, p. 161.

pared scenario for the photographic record, which would contribute to build a consciously desired self-image. The seemingly spontaneous aspect of a good portion of the studio pictures, if individually considered, could make us believe in the first option: they recall the kind of record that would only be revealed to close friends in an intimate environment. We cannot assert, however, that these records did not have copies that could circle in more public spaces. Additionally, the conspicuous collage aspect of the album as a whole sets a narrative frame that definitely affects the meaning of each image. Not being able to measure to what extent the photographs we are analyzing are “truthful” or not, we are left with the possibility of understanding them in their inherent ambivalence, both document and simulacrum, at the same time.<sup>8</sup>

### Geography and features of Seelinger’s studios in Paris

The captions for the photos and the text passages written by Seelinger allow us to infer the location for at least three of his studios in Paris from after his stay supported by the travel award from 1903. In a passage from his memoirs, probably referring to that first stay, Seelinger remembers that he lived in the “6<sup>th</sup> floor of Vergengitorich (sic) street in an small studio”:<sup>9</sup> he certainly refers to Rue Vercingétorix, located in the neighborhood of Plaisance in the 14<sup>e</sup> Arrondissement in Paris. In the transition to the twentieth century, this street was related to the intense artistic life in Montparnasse: well-known artists, even today, like Henri

gama heterogênea de motivos: paisagens, vistas urbanas, obras de arte, instalação de exposições, festividades, retratos e — o que aqui nos interessa mais precisamente — interiores de ateliês. Não nos foi possível, até o momento, identificar a autoria da maioria das fotos. A esse respeito, na referida inscrição do verso da capa, três nomes são citados: o do próprio Seelinger e os de seus amigos escritores Luiz Peixoto e Luiz Edmundo. É possível, porém, que outros agentes tenham realizado as tomadas fotográficas.

A análise das fotos de ateliê do álbum de Seelinger coloca problemas delicados de crítica das fontes. Essas fotos oscilam incessantemente entre duas possibilidades extremas: a de representar *de facto* o espaço de trabalho de um artista ou tratar-se de uma encenação para o registro fotográfico, que contribuiria para a construção de uma autoimagem conscientemente desejada. O aspecto aparentemente espontâneo de boa parte das fotos de ateliê, se consideradas individualmente, poderia nos fazer crer na primeira opção: elas evocam o tipo de registro que seria revelado apenas para amigos mais próximos dos artistas, em condições de intimidade. Não podemos afirmar, todavia, que tais registros não possuíam cópias, que circularam em espaços mais públicos. Além disso, o ostensivo caráter de colagem do álbum como um todo configura uma moldura narrativa que influi decisivamente no significado de cada imagem. Sem podermos medir até que ponto as fotografias das quais trataremos são “verídicas”, resta-nos compreendê-las na sua inerente ambivalência, simultaneamente como documento e simulacro.<sup>8</sup>

### Geografia e características dos ateliês de Seelinger em Paris

As legendas de fotos e passagens de textos escritos por Seelinger nos permitem inferir a localização de pelo menos três ateliês mantidos em Paris, a partir de sua estada subvencionada pelo Prêmio de Viagem de 1903. Em um trecho de suas memó-

<sup>8</sup> “Immagini ambivalenti, tra fotografia documentaria e rappresentazione simbolica, sembrano invece gli esempi che presentano gli artisti e il loro studio. Il soggetto non appare mai ritratto nell’atto creativo dell’arte, e anche quando lo si mostra intento a lavoro la rigidità dela posa ne denuncia l’artificiosità. Qui probabilmente l’intento è quello d’illustrare sia l’opera e il suo artefice, quasi una prova d’autenticità, sia l’allestimento dell’atelier, un ambiente spesso fastosamente ‘saturo’ d’arte, di quadri, sculture e modelli in gesso.” AFFRI, Dimitri. *La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d’atelier di pittori e scultori. Studi d’artista: fotografie d’atelier tra ’800 e ’900*. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009. pp. 20-22.

<sup>9</sup> Seelinger, Helios. Undated manuscript biography, belonging to the private collection of Mrs. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, fo 11 recto.

<sup>8</sup> Esse impasse é bem sintetizado por Dimitri Affri na seguinte passagem: “Immagini ambivalenti, tra fotografia documentaria e rappresentazione simbolica, sembrano invece gli esempi che presentano gli artisti e il loro studio. Il soggetto non appare mai ritratto nell’atto creativo dell’arte, e anche quando lo si mostra intento a lavoro la rigidità dela posa ne denuncia l’artificiosità. Qui probabilmente l’intento è quello d’illustrare sia l’opera e il suo artefice, quasi una prova d’autenticità, sia l’allestimento dell’atelier, un ambiente spesso fastosamente ‘saturo’ d’arte, di quadri, sculture e modelli in gesso.” AFFRI, Dimitri. In *La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d’atelier di pittori e scultori. Studi d’artista: fotografie d’atelier tra ’800 e ’900*. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009, pp. 20-21.

rias, provavelmente se referindo a essa primeira estada, Seelinger lembra que morou no “6º andar da Rua Vergengitorich [sic] num pequeno ateliê.”<sup>9</sup> o artista se refere, certamente, à Rue Vercingétorix, situada no bairro de Plaisance, no 14<sup>e</sup> *Arrondissement* de Paris. Na passagem para o século XX, essa rua se encontrava associada à intensa vida artística de Montparnasse, e artistas como Henri Rousseau,<sup>10</sup> Pablo Gargallo, Julio González e Pablo Picasso<sup>11</sup> teriam ali vivido e/ou montado seus ateliês. Até onde pudemos verificar, nenhuma das fotos do álbum se relaciona com esse primeiro ateliê, que serviria simultaneamente como residência.<sup>12</sup>

“Rue Falguière 9” é a localização de outro dos ateliês de Seelinger em Paris. Situado no bairro Necker, 15<sup>e</sup> *Arrondissement*, o endereço aparece, pela primeira vez, em uma página do álbum que traz a inscrição “ATELIER. HELIOS. 1910”, abaixo da foto de um interior frugalmente decorado. Em outra página, o endereço reaparece inscrito sob uma foto do mesmo interior, dessa vez bem mais abarrotado de trabalhos, na qual Seelinger se encontra acompanhado do pintor brasileiro Artur Timotheo da Costa, ganhador do Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1907. As inscrições sob essa foto reiteram a datação, 1910, e acrescentam alguns dados, por exemplo, o fato de o espaço de trabalho ser designado como “ATELIER HELIOS-THIMOTEO [sic]”, o que nos informa que ele era, na verdade, partilhado pelos dois artistas.<sup>13</sup> Diversas outras fotos do álbum mostram esse ateliê na Rue Falguière; nelas, outros artistas brasileiros aparecem, como o pintor Lucílio de Albuquerque, ganhador do Prêmio de Viagem pela ENBA em 1906. Isso aponta para a função de congregação

<sup>9</sup> SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, fo 11 ro.

<sup>10</sup> “Dans les années 1890, Henri Rousseau loue un atelier au 3 Rue Vercingétorix”. MALINOVSKY, Holly. “Les soirées musicales chez le Douanier Rousseau.” In: BARBE, Michèle (dir.) *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*. Éditions des Presses de la Sorbonne, 2006, p. 134.

<sup>11</sup> “[Julio Gonzalez] Uses Gargallo’s studio in Paris at 3, rue Vercingetorix until early 1904. The same studio was also used by Picasso.” GIMENEZ, Carmen (curator). *Picasso and the Age of Iron*. Guggenheim Museum, 1993. p. 311.

<sup>12</sup> Em suas memórias, Seelinger deixa entender que, além disso, o espaço era bem modesto: “[...] separados por paredes muito finas — ouvia-se tudo que se passava no vizinho” (SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, fo 11 ro).

<sup>13</sup> Isso é confirmado pelas obras mostradas na foto: além de enormes desenhos preparatórios para a decoração do Clube Naval do Rio de Janeiro, de autoria de Seelinger, podemos reconhecer alguns quadros que Artur Timotheo exporia na Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro, após seu retorno ao Brasil, em 1911. Reportagens sobre essa exposição podem ser encontradas em: Careta, Rio de Janeiro, no. 170, 2 set. 1911, n/p; *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XII, no. 569, 26 ago. 1911, n/p.

Rousseau,<sup>10</sup> Pablo Gargallo and Julio González,<sup>11</sup> would have lived or had their studios there. As far as we could verify, none of the album pictures were related to this first humble studio, that worked simultaneously as his residency.

“Rue Falguière 9” is the location of another of Seelinger’s studios in Paris. Located in the Necker neighborhood, 15<sup>e</sup> *Arrondissement*, the address appears for the first time on a page from the album with the inscription “ATELIER. HELIOS. 1910” under a picture of a sparingly decorated interior. On another page, the address reappears inscribed under a picture of the same interior, this time with a lot more pieces of art, in which Seelinger is accompanied by the Brazilian painter Artur Timotheo da Costa (travel award at the annual General Exhibition of Fine Arts from 1907). The inscriptions under this picture reaffirm the date, 1910, and add a few extra data. The work place is mentioned as “ATELIER HELIOS-THIMOTEO (sic)” informing us that it was actually shared by both artists. Several other photos from the album show this studio at Rue Falguière: other Brazilian artists appear on them, as the painter Lucilio de Albuquerque (travel award by ENBA in 1906), which points to the role of the place as an artistic congregation, which we will comment below.

The last studio that can be identified in the pictures and inscriptions in the album was located at Boulevard du Montparnasse 132. The well know road, located in the limits between the 6<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup> and 15<sup>e</sup> *Arrondissements*, has traditionally housed artists, some renowned, such as Johan Barthold Jongkind. The inscription under one of the pictures show the date 1913 — the latest one associated with Parisian pictures from Seelinger’s album. The appearance of this studio, revealed by several records related to it, suggests that it was more carefully and richly decorated than the one at Rue Falguière. Apart from the interior, one of the pictures lets us glimpse at the external aspect of the building that housed the studio. At the left corner

<sup>10</sup> “Dans les années 1890, Henri Rousseau loue un atelier au 3 Rue Vercingétorix.” MALINOVSKY, Holly. “Les soirées musicales chez le Douanier Rousseau.” In: BARBE, Michèle (dir.) *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*. Éditions des Presses de la Sorbonne, 2006, p. 134.

<sup>11</sup> “[Julio Gonzalez] Uses Gargallo’s studio in Paris at 3, rue Vercingetorix until early 1904. The same studio was also used by Picasso.” GIMENEZ, Carmen (curator). *Picasso and the Age of Iron*. Guggenheim Museum, 1993. p. 311.

of the picture one can distinguish, with some difficulty, two men (Seelinger and Luiz Edmundo?), in front of a rectangular door, in front of which one can read the number of the building, as well as the inscription “ATELIER”.

Rue Vercingétorix, Rue Falguière, Boulevard du Montparnasse — the three roads form, on the map of Paris, a sort of triangle cut by the railroad coming from Gare Montparnasse. It is possible that Seelinger had studios in other places, but these three unmistakably reaffirm the renowned attraction of Montparnasse which, since the end of the nineteenth century, was one of the centers for intellectual and artistic life in Paris.<sup>12</sup> At the time Seelinger had his studios there, the region still had places for rent for affordable prices and a network of *cafés* that facilitated socialization, emulation and support between members of a very cosmopolite intellectual community. In his memoirs, Seelinger reaffirms this last point a few times, as when he remembers one of the opportunities in which he and Luiz Edmundo had played draughts with no one less than Alexander F. Kérensky, one of the main leaders of the Russian Revolution in 1917, at “La Rotonde”, the famous café “attended [by] an international artists clientele — model writers — modernism of all colors and shapes”,<sup>13</sup> a few footsteps from Seelinger’s studio at Boulevard du Montparnasse.

On the pictures from Seelinger’s album one can glimpse at the interior of other Brazilian artists Parisian studios, such as those of the sculptors Armando Corrêa de Magalhães and José Correia de Lima, or of the painters Augusto Bracet, Gaspar Coelho de Magalhães and Genesco Murta. There is no information that indicates the exact location of these other work places. Some shared characteristics can be inferred, however, regarding the physical aspects of all these studios: they seem to have relatively small areas, a modest decoration, usually only with works of art made by the artists that occupied the places. The writings by Seelinger and several other sources mentioned herewith witness Brazilian artists’ financial limitations in Paris, especially in the case of ENBA grantees. In general,

artística desempenhada pelo espaço, função a qual mais abaixo discutiremos de maneira mais detida.

O último ateliê, que pode ser identificado nas fotos e inscrições do álbum, localizava-se em Boulevard du Montparnasse 132. A conhecida via, situada no limite dos 6<sup>o</sup>, 14<sup>o</sup> e 15<sup>o</sup> *Arrondissements*, tradicionalmente abrigou artistas, alguns célebres como Johan Barthold Jongkind. A inscrição sob uma das fotos traz o ano de 1913, que é o mais tardio associado às fotos parisienses do álbum de Seelinger. O aspecto desse ateliê, revelado pelos diversos registros fotográficos que a ele se referem, leva a crer que ele seria mais cuidadoso e ricamente decorado do que o da Rue Falguière. Além do interior, uma das fotos nos deixa entrever como era o aspecto externo do prédio que abrigava o ateliê. Na borda esquerda dessa fotografia, é possível discernir, com certa dificuldade, dois homens — provavelmente Seelinger e Luiz Edmundo —, em frente a uma porta retangular, ao lado da qual pode-se ler o número do prédio, bem como a inscrição “ATELIER”.

Rue Vercingétorix, Rue Falguière, Boulevard du Montparnasse — as três vias configuram, no mapa de Paris, uma espécie de triângulo cortado pelas linhas férreas que partem da Gare Montparnasse. É possível que Seelinger tenha possuído ateliês em outras localidades, mas estes três, por si só, reafirmam de modo inequívoco a conhecida atração exercida pelo bairro boêmio, que, desde finais do século XIX era um dos centros da vida intelectual e artística em Paris.<sup>14</sup> Na época em que Seelinger teve ali seus ateliês, Montparnasse ainda oferecia espaços para alugar a preços módicos e uma rede de *cafés* que facilitava a socialização, a emulação e o apoio entre os membros de uma comunidade intelectual bastante cosmopolita. Em suas memórias, Seelinger reafirma, por vezes, esse último ponto, como quando se refere a uma oportunidade em que ele e Luiz Edmundo teriam jogado damas com ninguém menos que Alexander F. Kérensky, um dos principais líderes da Revolução Russa de 1917. Tal encontro teria ocorrido no *La Rotonde*, o famoso *café* que ficava a poucos passos do ateliê de Seelinger no Boulevard du Montparnasse, e que, segundo o brasileiro, era “frequentado por uma clientela internacional. Artistas, escritores, modelos — modernismo de

<sup>12</sup> FRANCK, Dan. *Bohèmes, Les Aventures de l'Art Moderne 1900-1930*. Paris: Calmann-Lévy, 2000.

<sup>13</sup> Seelinger, Helios. Undated manuscript biography, belonging to the private collection of Mrs. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, fo. 32 recto.

<sup>14</sup> Para mais informações sobre a mítica centralidade de Montparnasse na vida artística francesa do início do século XX, ver: FRANCK, Dan. *Bohèmes, Les Aventures de l'Art Moderne 1900-1930*. Paris: Calmann-Lévy, 2000; RENAULT, Olivier. *Montparnasse. Les Lieux de Légende*. Parigramme: Paris, 2013.

todas as cores e feitios”<sup>15</sup>

Nas fotos do álbum de Seelinger, podemos vislumbrar o interior de vários outros ateliês de artistas brasileiros em Paris, como os dos escultores Armando Magalhães Corrêa e José Correia de Lima ou os dos pintores Augusto Bracet, Gaspar Coelho de Magalhães e Genesco Murta. Não há, todavia, nenhuma informação que indique qual era a exata localização de nenhum desses outros locais de trabalho. Não obstante, algumas características comuns podem ser inferidas no que diz respeito ao aspecto físico de todos os ateliês brasileiros: estes são espaços relativamente reduzidos, decorados de maneira modesta, usualmente apenas com obras de arte de autoria dos próprios artistas que os ocupavam. Com efeito, os referidos escritos de Seelinger e diversas outras fontes testemunham as limitações financeiras dos artistas brasileiros em Paris, sobretudo no caso dos pensionistas da ENBA. No geral, suas posses não permitiam a manutenção de espaços comparáveis aos “ateliês-salão” — ambientes amplos, que reuniam a um só tempo a função de museu privado<sup>16</sup> e salão para eventos,<sup>17</sup> memoráveis pela opulência e pela luxuosa decoração interior, como os dos artistas franceses Narcisse Diaz de la Peña e Émile Auguste Carolus-Duran,<sup>18</sup> do italiano Achille Vertunni,<sup>19</sup> ou, ainda, do pintor austríaco Hans Makart [Fig. 2].<sup>20</sup>

<sup>15</sup> SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, fo 32 ro.

<sup>16</sup> “The previously austere workshops now acquired the character of a cross between an art treasury and a curiosity cabinet: newly produced items were mixed with old. The studio itself was transformed into an artistic universe in which the artist’s imagination could take flight”. SCHÖGL, Uwe. “Hans Makart (1840-1884) and Vienna. The influence of photography on the painter’s work”, *Studii și cercet. ist. art., artă plastică*, serie nouă, tom 1 (45), București, 2011, p. 154 sg.

<sup>17</sup> “This was where the artist received the public who were both curious to see his work and eager to be seen in good company.” JONKMAN, Mayken. “The Artist as Centerpiece. The Image of the Artist in Studio Photographs of the Nineteenth Century”. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 114.

<sup>18</sup> Ver ESNER, Rachel, “In the Artist’s Studio with L’Illustration”, *RIHA Journal* 0069 (18 March 2013). Disponível em: <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>> (data de acesso: 1o abr. 2014).

<sup>19</sup> Segundo Francesca Foti, o ateliê de Vertunni era ocupado por “[...] stoffe, mobili antichi, tappeti orientali, e cassoni del Cinquecento, e fra tutte queste anticaglie sparsi i non meno preziosi suoi quadri [...] espressione della colta, elegante e complessa dichiarazione degli interessi del proprietario”. FOTI, Francesca. “Studi Patrizi. Atelier d’artista a via Margutta (1850-900)”. In: PATERNÒ, Valentina Moncada di. *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Roma: Allemandi, 2012. p. 42.

<sup>20</sup> “In Vienna, Makart’s studio became a focus of public interest, prompted by a spectacular innovation: its temporary opening for a (paying) public, who were

their belongings wouldn’t allow keeping spaces comparable to the “studio-salon” — broad places that worked at the same time as private museum<sup>14</sup> and room for events,<sup>15</sup> memorable for the opulence and the luxurious interior decoration, such as those of the French artists Narcisse Diaz de la Peña and Émile Auguste Carolus-Duran,<sup>16</sup> of the Austrian *Mablerfürsten* Hans Makart<sup>17</sup> or, still, of the famous Italian painter Achille Vertunni.<sup>18</sup>

However, as mentioned in advance, more than the physical conditions of Brazilians’ studios in Paris, what interests us here is to discuss the artists’ several self-images, related to the pictures in the album. As it is well known, iconographic representation of the artist’s work place happens simultaneously to the process of his supposed dissociation

<sup>14</sup> “The previously austere workshops now acquired the character of a cross between an art treasury and a curiosity cabinet: newly produced items were mixed with old. The studio itself was transformed into an artistic universe in which the artist’s imagination could take flight.” Uwe Schögl. “Hans Makart (1840-1884) and Vienna. The influence of photography on the painter’s work”, *Studii și cercet. ist. art., artă plastică, serie nouă*, tom 1 (45), p. 141-158, București, 2011, p. 154 sg. URL: <http://www.istoria-artei.ro/resources/files/SCIA.AP2011-07-Uwe%20Schogl-Makart.pdf> (date of access: 17 set. 2013).

<sup>15</sup> “This was where the artist received the public who were both curious to see his work and eager to be seen in good company.” Mayken Jonkman. “The Artist as Centerpiece. The Image of the Artist in Studio Photographs of the Nineteenth Century”. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 114

<sup>16</sup> See. “The artist as man of the world” in ESNER, Rachel “In the Artist’s Studio with L’Illustration”, *RIHA Journal* 0069 (18 March 2013). URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration> (date of access: 17 set. 2013).

<sup>17</sup> “In Vienna, Makart’s studio became a focus of public interest, prompted by a spectacular innovation: its temporary opening for a (paying) public, who were permitted to watch the master painting from a balcony. Innovative, too, was the architectonic design as a summer house, as a vast salon with an accumulation of *objets d’art* in which the artist himself seemed like an exhibit in the festive atmosphere of a quasi-religious cult room.” Uwe Schögl, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>18</sup> “[...] con stoffe, mobili antichi, tappeti orientali, e cassoni del Cinquecento, e fra tutte queste anticaglie sparsi i non meno preziosi suoi quadri [...] espressione della colta, elegante e complessa dichiarazione degli interessi del proprietario.” FOTI, Francesca. “Studi Patrizi. Atelier d’artista a via Margutta (1850-900)”. In: Paternò, Valentina Moncada di. *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Roma: Allemandi, 2012. p. 42.

from handiwork, a moment when he would “free” himself from the manly crafts world of the *botteghe*.<sup>19</sup> This raise of the artist’s *status* implied on the modification of his work place: between “Dürer’s epoch and that of Delacroix”,<sup>20</sup> gradually, and increasingly, the studio became a private place, dedicated not only to handiwork, but manly to the intellectual artistic work, as well as, in many cases, to the exhibition of the artist’s artwork. The studio became, thus, the privileged place for direct appreciation of the creator’s activities, a reflex of his character and uniqueness — an understanding definitely asserted in the nineteenth century.

Thereby perceived, the studio is the result of a sociological phenomenon that creates myths around the artist’s work and image, and brings a unique fetishism to the creative place. Since then, the artist’s studio became frequently seen as “a synecdoche capable of including his personality and the ensemble of his accomplishments”.<sup>21</sup> It is enough to mention a thinker like Hippolyte Taine, who used to study the relationship between character and *milieu*, and who believed that the best way of knowing someone was through the places and objects that surrounded them.<sup>22</sup> Not without reason, as the recent critical fortune on the representations of the artist’s studio demonstrates, the nineteenth century has marked a substantial increase on images that represent these places. The most significant for the present study is the simultaneous coding of such images into padronized rhetorical categories: “the garret,”<sup>23</sup> the show studio,

Todavia, mais do que as condições físicas dos ateliês de brasileiros em Paris, nos interessa discutir aqui as diversas autoimagens desses artistas, vinculadas pelas fotos do álbum de Seelinger. Como é bem sabido, a representação iconográfica do ambiente de trabalho do artista se afirma simultaneamente ao processo de sua pretensa dissociação do trabalho manual, momento de “libertação” do mundo essencialmente artesanal das *botteghe*.<sup>21</sup> Essa elevação de estatuto do artista implicou a modificação do seu ambiente de trabalho, que gradativamente se transformou em um espaço privado, dedicado não somente ao fazer manual, mas sobretudo a um labor artístico de caráter intelectual, bem como, em muitos casos, à exposição das próprias obras do artista.

O ateliê se tornou, assim, o espaço privilegiado para a apreciação direta das atividades do criador: compreendido desse modo, ele é o fruto de um fenômeno sociológico que mitifica o trabalho e a imagem do artista e confere ao espaço de criação da arte um fetichismo singular. O ateliê do artista passa a ser, desse modo, um reflexo de seu temperamento e singularidade, sendo corriqueiramente compreendido como “une synecdoque capable de contenir la personnalité de l’artiste et l’ensemble de ses réalisations”.<sup>22</sup> Basta lembrarmos aqui das considerações de um pensador como Hippolyte Taine, que estudava as relações entre caráter e *milieu*, e acreditava que a melhor forma de conhecer uma pessoa era através dos espaços e objetos que a rodeavam.

Como demonstra a fortuna crítica recente sobre as representações do ateliê do artista,<sup>23</sup> o século XIX assinalou um

<sup>19</sup> HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.

<sup>20</sup> COLE, Michael; PARDO, Mary. *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. London: Chapel Hill and London, 2005.

<sup>21</sup> LACROIX, Laurier. L’atelier-musée, paradoxe de l’expérience totale de l’oeuvre d’art. *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 3, 2006, p. 29.

<sup>22</sup> TAINÉ, Hippolyte. Philosophie de l’art, Paris 1865 *apud* ESNER, Rachel. “In the Artist’s Studio with L’Illustration.” *RIHA Journal* 0069, 18 March 2013. p. 2

<sup>23</sup> Some examples would include: “Portrait d’un artiste dans son atelier” (1818-1819), attributed to J.-L. A. Théodore Géricault, and discussed in STURGIS, Alexander (ed.). *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century*, exh. cat., London 2006, p. 15-16, or the “Autoritratto nella soffitta” (c.1813), by Tommaso Minardi, discussed by Stefano Susinno in “Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro”. *L’Ottocento a roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*. Milano: Silvana Editoriale, 2009, p. 176.

permitted to watch the master painting from a balcony. Innovative, too, was the architectonic design as a summer house, as a vast salon with an accumulation of *objets d’art* in which the artist himself seemed like an exhibit in the festive atmosphere of a quasi-religious cult room”. SCHÖGL, Uwe. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>21</sup> Para uma discussão a respeito das mudanças no estatuto do artista, ver: HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.

<sup>22</sup> LACROIX, Laurier. “L’atelier-musée, paradoxe de l’expérience totale de l’oeuvre d’art”. In: *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 3, 2006, p. 29.

<sup>23</sup> “The artist’s studio in the nineteenth and twentieth centuries has been the subject of a large number of scholarly studies, symposia, and exhibitions in recent years. Key publications include Michael Diers and Monika Wagner, eds., *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010; Wouter Davidts and Kim Paice, eds., *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009; Mariëtte Haveman et al., eds., *Ateliërgebeimen. Over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Amsterdam and Zutphen 2006; Michael Cole and Mary Pardo, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill and London 2005; Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers: Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2004; Ingeborg Bauer, *Das Atelier bild in der Fran-*

aumento expressivo das imagens retratando esses espaços de criação. O mais significativo para o presente estudo foi a concomitante codificação de tais imagens em categorias retóricas padronizadas: “the garret,<sup>24</sup> the show studio, and the representation of the artist’s ideological and artistic influences”.<sup>25</sup> Algumas dessas categorias ressurgem nas fotos de ateliês de brasileiros em Paris e podem ser utilizadas para interpretar as diferentes autoimagens do artista nelas propostas.

### O ateliê como local de trabalho

Uma das tópicas mais comuns nas fotografias de ateliês brasileiros presentes no álbum de Seelinger é a sua representação como um local voltado para a produção da obra de arte. A genealogia dessas fotos se vincula às tradicionais imagens de artistas trabalhando em seus ateliês: estas apresentam um aposento essencialmente privado, identificado como um espaço de criação, e reforçam a imagem do artista como um agente laborativo, empenhado e engajado em sua arte. O ateliê representado como local de trabalho é caracterizado, em primeiro lugar e sobretudo, pela sua sobriedade física, que chega, por vezes, às raíais de um fun-

zösischen Malerei 1855-1900, Köln 1999; John Milner, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven 1988; and Michael Peppiatt and Alice Bellony-Rewald, *Imagination’s Chamber: Artists and their Studios*, London 1983. The author is currently preparing an edited volume on the topic: Rachel Esner, Sandra Kisters and Ann Sophie Lehmann, *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013. Among recent exhibitions focusing (in part) on the artist’s studio we may cite: Sylvain Amic, ed., *Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso*, exh. cat., Paris 2012; Ina Conzen, ed., *Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, exh. cat., Stuttgart (Munich) 2012; Alain Bonnet, ed., *L’Artiste en représentation. Images des artistes dans l’art du XIXe siècle*, exh. cat., La-Roche-sur-Yon (Lyon) 2012; Mayken Jonkman and Eva Geudeker, eds., *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, exh. cat., Haarlem (Zwolle) 2010; Giles Waterfield, ed., *The Artist’s Studio*, exh. cat., Compton Verney 2009; Alexander Sturgis, ed., *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century*, exh. cat., London 2006.” (ESNER, Rachel. *Op. cit.*, nota 4).

<sup>24</sup> Exemplos do sôtão como sinédoque da personalidade do artista-gênio, condenado ao sofrimento e rejeição por parte de um público “filisteu”, são telas como *Portrait d’un artiste dans son atelier*, de c.1818-1819, atribuída a J.-L. A. Théodore Géricault, abordada em livro STURGIS, Alexander. *Op. cit.*, pp. 15-16; ou o *Autoritratto nella soffitta*, de c. 1813, executada por Tommaso Minardi e analisado em SUSINNO, Stefano. “Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro”. In: *L’Ottocento a roma. Artisti, cantiere, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*. Milano: Silvana Editoriale, 2009, p. 176.

<sup>25</sup> RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. Ashgate Publishing Company, 2010, p. 5.

and the representation of the artist’s ideological and artistic influences”.<sup>24</sup> These categories reappear on the pictures of Brazilian studios in Paris and can be used to interpret the different artist’s self-image suggested there.

### The studio as work place

One of the most common *topoi* on the images of Brazilian studios on Seelinger’s album is its representation as a place devoted, par excellence, to the production of works of art. The genealogy of studio photography presented this way relates to traditional images of artists working in their studios.<sup>25</sup> Such images present a room essentially private, identified as a place for creation, and reinforce the artist’s image as a working agent, committed and engaged to his art. The studio represented as a working place is characterized in the first place and above all, for its physical frugality which, sometimes, is close to a rough functionalism. There, it is likely to appear only the absolutely necessary to the art-making: canvases and brushes, pallet and boxes of paint, scalpels and moldings, easels and ladders. Significantly, what prevails is the exhibition of works and drafts by the artist who owns the place, and in which the frequent lack of completion is notable. Here, demonstrably, the work is in progress.

The productive role of the studio is revealed in that kind of image in which the artist is shown in the very act of working, of which there are a few examples on Seelinger’s album. That is the case of the studio shared with Artur Timótheo at Rue Falguière: everything, from the supposed spontaneity of the pictures, to the framing centered in the artists and their easels, that allows us to see little of the rest of the studio, emphasizes the complete immersion of the painters into the developing process and the separation from anything that is not what they have in front of them. The apparent absence of models highlights the artists’ creative ability and stresses the purity of their act, which waives any external stimuli.

In another photography from the studio at Rue Falguière we see Seelinger and Artur Timótheo

<sup>24</sup> RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. Ashgate Publishing Company, 2010. p. 5.

<sup>25</sup> PARÉ, André-Louis. “L’artiste, son atelier et moi”. *Espace Sculpture*, Numéro 57, automne 2001. pp. 28-29.

together, preparing a big commission received by Seelinger: the decorative paintings for the Clube Naval do Rio de Janeiro. Once more, the productive function of the place is reinforced: both artists are sitting on the floor, without any comfort — we cannot see a place for rest, no armchair, couch, day-bed or carpet. Also on the floor, on the left side, we can see big paint cans, cleaning cloth and brushes; Seelinger holds one of them inside a glass, possibly preparing a mixture to apply on the huge piece of art, which is the background of the picture. It is not a small draft, but drawings in 1:1 scale that would be transposed to the walls on the Clube Naval, directly over which the final painting was made. The image works as a “proof of authenticity”<sup>26</sup> of the artists’ work, and seems to contradict the widespread tendency in studio images of hiding certain aspects of the creative process — such as the routine, the mistake and the craftsmanship.<sup>27</sup> Here, however, it would be necessary to replace the issues regarding the limits of authenticity on the pictures from Seelinger’s album, as mentioned before: would we be facing a faithful record of the material features of the creative act, or an auto-staging designed to prove to the Brazilian commissioners that the work was being diligently done? Was the picture made to circulate only among close friends, or did it originate other copies that were sent to Rio de Janeiro as a sign of “good faith”?

The careful analysis of other pictures reinforce the artificial aspect of the poses, gestures and attitudes incorporated by the artists. Once again in the studio at Rue Falguière, Seelinger and Artur Timótheo are shown, this time together with the painter Lucilio de Albuquerque, all finely dressed and debating over what seems to be a few sketches. The picture recalls the area of the studio as a place for theorization and practical application of painting: Timótheo’s theatrically extended arm towards the artwork makes us think that the artist is making comments on the already made artistic decisions; Seelinger’s casual hand on Lucilio’s shoulder tell us that this is his fellow worker, giving opinions and contributing to the completion of the work.

<sup>26</sup> AFFRI, Dimitri. *Op. cit.* p. 22.

<sup>27</sup> ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. “Introduction.” In: \_\_\_\_\_. *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 10.

cionalismo brutal. Nessas imagens, o ateliê tende a exibir apenas aquilo que é estritamente necessário para a realização da obra de arte: telas e pincéis, paletas e caixas de tintas, escalpelos e moldagens, cavaletes e escadas... De modo significativo, predomina a exibição de obras e estudos do próprio artista que é dono do espaço, e nos quais a ausência de acabamento é frequentemente notável. Nessas imagens, de maneira demonstrativa, o trabalho artístico se encontra em progresso.

A função laborativa do ateliê é evidenciada em imagens nas quais o artista nos é mostrado em pleno ato de execução de suas obras, das quais o álbum de Seelinger oferece alguns exemplos. É especialmente o caso de fotografias que mostram o ateliê compartilhado com Artur Timótheo, na Rue Falguière: tudo nessas fotos, desde o seu aspecto pretensamente espontâneo até o enquadramento focado nos artistas e em seus cavaletes, que pouco deixa perceber do restante do espaço do ateliê, enfatiza a completa imersão dos pintores no processo de elaboração de suas obras, apartados de qualquer coisa além da tarefa que têm à sua frente. A aparente ausência de modelos sublinha a habilidade criativa dos artistas e enfatiza a suposta pureza de seus atos, que prescindiriam de qualquer estímulo externo.

Em uma dessas fotografias do ateliê na Rue Falguière, vemos Seelinger e Artur Timótheo juntos, trabalhando na preparação de uma grande encomenda recebida pelo primeiro, as pinturas decorativas para o Clube Naval do Rio de Janeiro [Fig. 3]. Os dois artistas estão sentados no chão do ateliê, desprovidos de qualquer conforto — não podemos vislumbrar espaço para descanso, nenhuma poltrona, sofá, divã ou tapete. Igualmente no chão, à esquerda, podem-se ver grandes latas de tinta, panos de limpeza e pincéis; Seelinger mexe um destes em um copo, talvez preparando uma mistura para aplicar na obra de grandes proporções, que serve de pano de fundo na fotografia. Não se trata de um pequeno esboço, mas sim de desenhos em escala 1:1, que seriam posteriormente transpostos para as paredes do Clube Naval do Rio de Janeiro, diretamente sobre as quais as pinturas definitivas foram realizadas. A imagem parece funcionar como uma prova de autenticidade do trabalho dos artistas e contradiz a tendência, muito difundida nas imagens de ateliês, a ocultar certos aspectos do ato criador, como a rotina, o erro ou a artesanaria.<sup>26</sup> Aqui, todavia, seria necessário recolocar as questões

<sup>26</sup> Nesse sentido, em um recente simpósio, as organizadoras Sandra Kisters, Rachel Esner e Ann-Sophie Lehmann propuseram o paradigma “Hiding Making

a respeito dos limites de autenticidade das fotos do álbum de Seelinger, adiantadas mais acima: estaríamos diante de um registro fidedigno dos aspectos materiais do ato de criação ou de uma encenação destinada a provar, aos encomendantes brasileiros da decoração, que o trabalho estava sendo realizado diligentemente? Teria a foto sido feita para circular apenas entre amigos íntimos ou dado origem a outras cópias, enviadas ao Rio de Janeiro?

A análise detida de outras fotografias reforça o caráter de artificialidade das poses, gestos e atitudes assumidas pelos artistas. Em uma delas, ainda no ateliê na Rue Falguière, são mostrados Seelinger e Artur Timotheo, dessa vez juntos ao pintor Lucílio de Albuquerque, todos elegantemente trajados e debatendo sobre o que aparentam ser alguns croquis. A foto é um exemplo da tópica do ateliê como espaço de teorização da pintura, visando à sua posterior aplicação prática: o braço teatralmente estendido de Timotheo em direção à obra nos induz a pensar que o artista está tecendo comentários sobre as decisões artísticas que foram tomadas; já a mão casual de Seelinger, sobre o ombro de Lucílio, nos diz que este é um companheiro de trabalho, opinando e contribuindo para a execução da obra.

A espécie de convivência ilustrada em fotos como essa serve, em última análise, para reforçar a ideia do ateliê como espaço de produção. Esta estratégia é ainda mais notável em imagens nas quais aparecem as companheiras dos artistas, como ilustra uma foto do ateliê do escultor Armando Magalhães Corrêa em Paris [Fig. 4]. Vestido com suas roupas de trabalho, o artista se encontra sentado diante de um suporte para modelagem, que é encimado por um busto masculino de barro. Pode-se ver, também sentado, o próprio modelo que o escultor está retratando: a justaposição do homem calvo, com feições bastante características, e de sua efígie modelada em barro sublinha a capacidade do artista em capturar os traços do modelo que tem diante de si. O escultor olha para além da escultura, aparentemente finalizada, o que enfatiza, por sua vez, a já referida noção do artista como trabalhador intelectual, e não como mero artesão. Mas aqui nos interessa, sobretudo, a presença da companheira do escultor, que se encontra sentada, ao fundo do aposento. Essa intromissão

— Showing Creation”, que, partindo da dicotomia entre os aspectos conceitual e material da produção artística, teria conduzido a um “elevation of ‘thinking’ over ‘making’, and by the nineteenth century the ‘hiding’ of the latter – both literally and figuratively” (ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. *Op. cit.*, p. 10).

The kind of interaction illustrated in this picture helps, ultimately, to reinforce the idea of the studio as a place for producing. This strategy is even more noticeable in images in which the artists’ companions are shown, as illustrated in a picture of sculptor Armando Corrêa’s studio in Paris. Dressed in his work clothes, the artist is sitting before a basis for modelling, topped with a men’s bust in clay. We can see, also sitting, the model that the sculptor is portraying: the juxtaposition of the bold man with marked features with his effigy seems to highlight the artist’s ability to capture the characteristics of the model before him. The sculptor looks beyond the finished sculpture, which emphasizes the artist’s intellectual genius, and not his craftsmanship. But what interests us most is the presence of his companion, who sits in the back of the room. Her female incidence does not represent a distraction to the work performed in the foreground: on the contrary, absorbed in her readings, the woman seems to provide some sort of stability that reflects the artist’s moral nature and contributes for it to persist in his work. The studio acquires a family function<sup>28</sup> that does not detract, rather reinforces the image of the studio as an artistic métier. The female presence in the studio — not the seductive model, but the artists partner — is also visible in images of Seelinger’s studio at Rue Falguière. Augusta, the artist’s companion at the time, appears in several pictures, not absorbed in her own duty, but attentive and directed to Seelinger and his production. More than a mere presence of the “weaker sex”, she seems to be an actual partner, helping to chose the best drafts, criticizing and contributing to the painter’s artistic creation. When looking at the pictures, we can imagine that the photographer has captured moments of perfect faithfulness and dedication to art. The presence of Augusta, thus, emphasizes the studio as a place for companionship and collaborates to build the image of the moderate and dedicated artist.

### The studio as a place for sociability

Curiously, Seelinger’s image as presented in the photos discussed above is almost the contrary to that of the bohemian artist, which he insisted on

<sup>28</sup> RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. Ashgate Publishing Company, 2010. pp. 4-6.

showing about himself in other moments of his life, in his autobiographical writings or in that of his writer friends, especially Luiz Edmundo.<sup>29</sup> Equally or even more abundant are the images that evoke this last aspect of the artist's personality: there, what is mostly emphasized about the studio is, above all, its social character, its public face and — in extreme cases — its complete permeability to the outside world. Such images show from small meetings, more or less apathetic, to moments of congregation with a pronounced content for exalting the Brazilian nation, running through moments of celebration that transform the space of the studio into a sort of theater.

In one of the pictures of the studio at Boulevard du Montparnasse one can see, in the foreground, Seelinger standing with his back turned to us and, on his right, comfortably sitting on an armchair and smoking the pipe, Luiz Edmundo; further back, in front of a wall covered with framed art pieces, drafts, moldings and mirrors, we see a woman, possibly a model. The painter is shown completely disconnected with the act of artistic creation: demonstrably, his hands are in his pockets indicating that, in that moment, he does not need them. Apart from a few brushes inside a pot, distinguishable in the middle of the image, there are no other elements indicating the artist's work. We could apply the words Paul Eudel used a few decades before to describe the social activity in the luxurious studio of the French painter Carolus-Durand: “Ici l'on cause et l'on jouit de la vie le plus agréablement possible en abrégant les heures au moyen d'intelligentes discussions”.<sup>30</sup>

Another photography of the studio at Boulevard du Montparnasse is the one that shows Seelinger, a man and a woman with their backs to the window, drafts and drawings covering the wall. What characterizes this photo is the *blasé* attitude, inherent to the image of the modern painter, of the *dandy* artist, made popular due to nineteenth

feminina não representa uma distração com relação ao trabalho realizado em primeiro plano: pelo contrário, absorta em sua leitura, a mulher parece emanar uma sensação de estabilidade, que reflete o caráter moral do artista e contribui para que esse persevere em sua obra. O ateliê ganha, assim, uma função familiar,<sup>27</sup> que não deprecia, mas, antes, reforça a imagem do ateliê como espaço do fazer artístico.

A presença feminina no ateliê — não a da modelo sedutora, mas a da companheira — é evidente também nas imagens do ateliê de Seelinger na Rue Falguière. Augusta, a então companheira do pintor, aparece em diversas fotografias, com a atenção e ações direcionadas a Seelinger e sua produção. Mais do que uma simples presença do “sexo frágil”, ela é mostrada como uma parceira efetiva, capaz de ajudar na escolha dos melhores estudos, criticar e contribuir para as criações artísticas do pintor. Ao olhar tais fotografias, imaginamos que foram capturados momentos perfeitos de fidelidade e dedicação à arte; a presença da companheira enfatiza, assim, o ateliê como um espaço de companheirismo e colabora para a construção da imagem do artista comedido e aplicado à sua arte.

### O ateliê como local de sociabilidade

Curiosamente, a imagem de Seelinger apresentada nas fotografias discutidas acima é quase o oposto daquela de artista boêmio, que ele próprio fez questão de assumir em diversos outros momentos ao longo de sua vida e que é evidente em seus próprios escritos autobiográficos<sup>28</sup> ou naqueles de seus amigos escritores,

<sup>27</sup> RINGELBERG, Kirstin. *Op. cit.*, pp. 4-6.

<sup>28</sup> Um trecho das memórias de Seelinger é bastante representativo dessa postura boêmia. O episódio se passa quando ele ocupava o ateliê da Rua Vercingetórix, junto com sua companheira Augusta, e é assim descrito: “Paris. Chegava regularmente tarde em casa — isto de manhã cedo. Já estava esgotado o repertório de justificações. Cheguei de manhã na hora do padeiro — cansado e com sono. Pensei — como vai ser — o que vou dizer. Entro arrastando a perna e gemendo [...] Comoveu-se — estou salvo. — ‘Melhor ir deitar-se’ [disse Augusta]. Era o que eu queria — tanto sono. ‘Vou fazer um chá forte’. Estava correndo a mil maravilhas. O gosto de guarda-chuva incomodava-me e o chá melhorou-me [sic] dormindo e roncando com um bom cristão até o outro dia.” (SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, f° 22 v°). O trecho transmite a perfeita imagem do artista boêmio, que passa a noite fora de casa, bebendo na companhia de amigos e mulheres de caráter duvidoso. Disso, deduz-se que, se Seelinger chegava “regularmente tarde em casa [...] na hora do padeiro — cansado e com sono”, os seus dias de trabalho não eram dos mais produtivos. O que poderia ser mais contrário às fotografias de Seelinger trabalhando em seu ateliê, discutidas na parte anterior?

<sup>29</sup> See the many picturesque passages about Seelinger's life presented in Luiz Edmundo's books, such as *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Imprensa nacional, 1938, or *Memórias*, 5 vols. 1958, 1962 e 1968.

<sup>30</sup> Paul Eudel, “Les ateliers de peintres. Carolus Durand”. *L'illustration*, 3 jul. 1886, 3. apud ESNER, Rachel. “In the Artist's Studio with L'illustration”, *RIHA Journal* 0069 (18 March 2013). URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration> (date of access: 17 set. 2013).

como Luiz Edmundo.<sup>29</sup> Portanto, não é por acaso que, no álbum de Seelinger, tão ou mais abundantes do que as imagens do ateliê como local de trabalho sejam aquelas que evocam a faceta boêmia da personalidade do artista. Nestas fotos, o que se enfatiza do ateliê é, sobretudo, o seu caráter social, o seu lado público e — em alguns casos extremos — a sua total permeabilidade ao mundo externo. Diferentes situações são mostradas em tais imagens, por exemplo, pequenas reuniões informais, momentos de congregação carregados de exaltação da pátria brasileira e ocasiões de celebração, que transfiguram o espaço do ateliê em uma espécie de teatro.

Em uma das fotos do ateliê no Boulevard du Montparnasse, podemos ver, em primeiro plano, Seelinger em pé, de costas e, à sua direita, confortavelmente sentado em uma poltrona e fumando cachimbo, Luiz Edmundo; mais ao fundo, diante de uma parede coberta por obras emolduradas, esboços, moldagens e espelhos, vemos uma mulher, possivelmente uma modelo. O pintor nos é mostrado aqui completamente desvinculado do ato de criação artística: demonstrativamente, suas mãos estão em seus bolsos, indicando que, no momento, ele não tem nenhuma necessidade delas. Excetuando alguns detalhes, como os pincéis em um pote discernível no meio da imagem, há poucos indícios do ofício do artista. Poderíamos aqui aplicar as palavras que o jornalista Paul Eudel usou, algumas décadas antes, para descrever a atividade social no luxuoso ateliê do pintor francês Carolus-Durand: “Ici l’on cause et l’on jouit de la vie le plus agréablement possible en abrégant les heures au moyen d’intelligentes discussions”.<sup>30</sup>

Outra fotografia do ateliê no Boulevard du Montparnasse é aquela que mostra Seelinger, um homem e uma mulher, de costas para as telas, esboços e desenhos que cobrem a parede [Fig. 5]. O que caracteriza essa fotografia é a atitude *blasé* do *dandy*, tão associada à imagem do artista moderno e popularizada por escritos oitocentistas como os de Charles Baudelaire.<sup>31</sup> Os olhos do homem sentado fitam o vazio; os de Seelinger fitam

<sup>29</sup> Conferir, por exemplo, as diversas passagens pitorescas sobre a vida de Seelinger presentes em obras de Luiz Edmundo como *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1940); ou *Memórias*, 5 vols. (1958, 1962 e 1968).

<sup>30</sup> Paul Eudel, “Les ateliers de peintres. Carolus Duran”. *L’Illustration*, Paris, 3 jul. 1886, p. 3, citado em ESNER, Rachel. *Op. cit.*

<sup>31</sup> A relação entre o dandismo e a atitude *blasé* pode ser apreendida no trecho “Le Dandy” do ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne*, escrito por Baudelaire durante 1859 e publicado seriadamente em *Figaro*, em finais de 1863.

century writings, as those by Charles Baudelaire.<sup>31</sup> The eyes of the man sitting stare at the emptiness, Seelinger’s, at the woman, comfortably lying on a couch. The idea of comfort is reinforced by a carpet in Oriental pattern placed on the foreground. The woman looks directly into the camera, ignoring altogether both men by her side, as well as the art pieces behind her. In fact, no one pays attention or comments the paintings present in the image, which denies the connotation of the studio as a place for artistic work.

Now, the character of festive sociability is clear in a picture that shows the studio of the Brazilian artist Augusto Bracet, travel award by ENBA in 1911. An inscription next to the photo informs that we are facing the “NOIVADO DO BRACET” (Bracet’s engagement): the artist’s studio is the scenario for the event, with one of its corners prepared with the table for the supper, surrounded by guests. If the inscription did not inform that that is a painter’s studio, we could think that it is actually the interior of a restaurant attended by artists which, as it used to happen and still does, was decorated with the guests artwork. The studio here is mainly a place for sociability, celebrating, having been prepared for that: a curtain theatrically installed makes the corner seem like an improvised stage, and the chandeliers illuminated by candles on the table reinforce that idea.<sup>32</sup> A burlesque mood is added by Seelinger himself, who holds a big napkin wrapped around his head while another guest, with a dreamy gaze, leans over his shoulder.

The *topos* of the studio as a theater reappears enhanced in another group of images spread over Seelinger’s album and connected to the well-known *Bal des Quat’z’Arts*, annually organized in Paris since 1892.<sup>33</sup> An invitation dated from 1904, the year

<sup>31</sup> See *Le Peintre de la Vie Moderne*, written by Baudelaire, during the year of 1859, and published in *Figaro*, in November-December 1863.

<sup>32</sup> Paternò, Valentina Moncada di. *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Roma: Allemandi, 2012, pp. 48-49.

<sup>33</sup> “Organisé pour la première fois en 1892 à Montmartre, le Bal des Quat’z’Arts réunissait les élèves en peinture, sculpture, architecture et gravure de l’Ecole des beaux-arts. Il s’agissait d’une grande fête carnavalesque parisienne préparée, chaque printemps, par les étudiants. Les participants étaient obligatoirement costumés, et une parade avait lieu dans le quartier, avant que la soirée dansante — pouvant prendre un tour orgiaque — réunisse tous les étudiants dans un salle parisienne.” URL: <http://>

in which the ball theme was “Foire à Byzance” indicates that, at least since his first stay in Paris, Seelinger was possibly already familiarized with the party, infamously renowned for the excesses and the not uncommon orgiastic nature. On an even later picture, dated from 1913, people wearing costumes, parodying members of the Egyptian Pharaonic elite, citizens from Ancient Rome, “Viking” warriors etc., pose in front of a curtain and beside a wood fire heater, not seeming to mind the implausible character of the meeting. These and other pictures emulate aspects of the conventional rhetoric that appear in pictures of actors, with their gestures and strong facial expressions. On the other hand, such auto-staging, despite an explicitly mocking one, is still comparable to the artwork produced in canvases or as sculptures by the same people in costumes, in their daily life as artists. Such pictures evoke a world of fantasy that entered the studio and connected the internal and external spaces, as shown in other images, in which Seelinger and his companions pose wearing costumes, no longer between walls, but rather on the streets of Paris, during the *Bal des Quat’z’Arts*.

One last photo, possibly of the studio at Boulevard du Montparnasse, has above it the expression “PENSAMENTO NA PÁTRIA” (THOUGHTS ON MOTHERLAND): around a female figure, who carries a flag, presumably the flag of Republican Brazil, we see a group of eight men. We can verify here an unusual strategy in the pictures from Seelinger’s album, which seems to stress the political implications of the studio as a place for congregating a community of Brazilian expatriated intellectuals: ceremoniously juxtaposed, some of them looking up, they seem to entertain the idea of building a national culture. It is worth comparing this image with a representation of the Parisian studio of the Brazilian painter Antonio Parreiras.<sup>34</sup> In the middle of the picture, probably dated from 1914, we see the painter dressed with the traditional clothing for his profession: white vest, broad beret, tie etc. Holding brushes and the

a mulher, que está confortavelmente deitada sobre um sofá. A ideia de conforto é reforçada por um tapete de padrão oriental, localizado no primeiro plano da fotografia. A mulher olha diretamente para a câmera fotográfica, ignorando, a um só tempo, os dois homens ao seu lado e as obras de arte que aparecem por trás dela. De fato, ninguém presta atenção ou comenta as obras nessa fotografia, o que nega completamente a conotação do ateliê como espaço do fazer artístico.

Uma congregação de aspecto bem diferente nos é mostrada em outra fotografia, possivelmente também ambientada no ateliê no Boulevard du Montparnasse. A foto é encimada pela expressão “PENSAMENTO NA PÁTRIA”, e nela vemos um grupo de oito homens<sup>32</sup> em torno de uma figura feminina que porta uma bandeira, aparentemente a do Brasil republicano. Os homens estão justapostos, alguns fitam o alto, e — a legenda nos induz a pensar — parecem cogitar sobre a construção de uma cultura nacional. Por seu caráter mais cerimonioso, essa foto se afasta do aspecto informal que caracteriza a maior parte das fotografias do álbum de Seelinger e parece sublinhar as conotações políticas do ateliê como um local de congregação para uma comunidade de intelectuais brasileiros expatriados, que posam como se fossem diplomatas de seu país.

Por sua vez, em uma fotografia do estúdio parisiense do pintor Augusto Bracet, ganhador do Prêmio de Viagem pela ENBA em 1911, as conotações políticas estão ausentes e o ateliê se encontra representado como um espaço de celebração [Fig. 6]. Uma inscrição ao lado da foto informa que estamos diante do “NOIVADO DO BRACET” e o ateliê do artista serve de cenário para o evento, tendo um de seus cantos sido arranjado para abrigar a mesa com a ceia, cercada de convidados. Se a inscrição não informasse que o que vemos é o ateliê de um pintor, poderíamos pensar que se trata do interior de um restaurante frequentado por artistas, que, como usualmente ocorria e ainda ocorre, foi decorado com as obras de seus fregueses. O ateliê é aqui, essencialmente, um espaço de sociabilidade e de festa, tendo sido rearranjado para este fim. Uma cortina teatralmente instalada dá ao canto do ambiente o ar de palco improvisado e os candelabros sobre a mesa, iluminados por velas, reforçam essa ideia.<sup>33</sup> Uma nota burlesca é acrescentada pelo próprio Seelinger,

www.ensba.fr/expositions/ateliers\_ouverts\_2012/index.php?inclusion=balQuatZArts.html (date of access: 17 set. 2013).

<sup>34</sup> Fundação Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. S.l.: s. n., 1920. URL: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276573/icon276573.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon276573/icon276573.pdf) (date of access: 17 set. 2013).

<sup>32</sup> É possível identificar, além de Seelinger mais ao centro, o escultor Eduardo de Sá, logo atrás dele, e o pintor Gaspar de Magalhães, mais recuado, à direita.

<sup>33</sup> Uma análise da teatralização dos ateliês do século XIX pode ser encontrada

que ostenta um grande guardanapo enrolado na cabeça, enquanto outro convidado, de olhar sonhador, inclina-se docemente sobre o seu ombro.

A tópica do ateliê como teatro reaparece, intensificada, em uma série de fotografias dispersas pelo álbum de Seelinger, vinculadas ao conhecido *Bal des Quat'z'Arts*, organizado anualmente na cidade de Paris desde 1892.<sup>34</sup> Um convite datado de 1904, ano em que o tema do baile foi uma “Foire à Byzance”, indica que, ao menos desde a sua primeira estada em Paris, Seelinger já estava familiarizado com o baile, infamemente célebre pelos seus excessos e pelo seu caráter não raramente orgiástico. Em uma foto mais tardia, datada de 1913 [Fig. 7], fantasiados parodiando membros da elite faraônica egípcia, cidadãos da Roma Antiga, guerreiros “Vikings” etc., posam em frente a uma cortina e ao lado de um aquecedor a lenha, sem parecer se importar com o caráter inverossímil da reunião.<sup>35</sup> Estas e outras fotos emulam, com ironia, a retórica convencional das fotografias de atores, com seus gestos e expressões faciais carregados; por outro lado, tais encenações, apesar de explicitamente debochadas, não deixam de ser comparáveis às obras de arte que alguns dos fantasiados produziam em telas ou em esculturas, em suas rotinas como artistas. Fotos como essas evocam um mundo de festas que tinha o poder de invadir o ateliê e conectar os espaços interno e externo, como comprovam outras imagens, nas quais Seelinger e seus companheiros posam fantasiados, não mais entre as paredes do ateliê, mas nas próprias ruas de Paris, quando da realização do *Bal des Quat'z'Arts*.

\*

em: PATERNÒ, Valentina Moncada di. *Op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>34</sup> Organizado pela primeira vez em 1892, no bairro de Montmartre, o *Bal des Quat'z'Arts* (literalmente, Baile das Quatro Artes) era uma grande festa à fantasia, de caráter carnavalesco, organizada a cada primavera pelos alunos de pintura, escultura, arquitetura e gravura da *École des Beaux-Arts* parisiense. Uma descrição de como era o baile na passagem para o século XX pode ser lida em: MORROW, William Chambers; CUCUEL, Edouard. *Bohemian Paris of to-day*. Philadelphia, London: J. B. Lippincott Company, 1900, pp. 79-108.

<sup>35</sup> Uma série de inscrições nos ajuda a identificar alguns dos fantasiados — todos homens, com exceção de uma mulher, no centro da imagem. Acima da imagem é possível ler os seguintes nomes: Helios; Medeiros Albuquerque; Fabio; Genesco; Bruno Lobo; Teixeira Mendes. Embaixo, na própria foto, é possível ler os nomes: Costa; Fujita; Bracet. É, todavia, difícil afirmar, em alguns casos, a qual fantasiado cada nome se refere.

palette, with a challenging look towards the observer, Parreiras finds himself surrounded by his models and, above all, by his presumed representations of Brazilian Indians, destined to compose the large historical paintings on the formation of Brazil. Chairing the studio is, above all, the Brazilian flag, bearing the motto “Ordem e Progresso”. Such picture highlights the political connotations of Parreiras’s studio in Paris, as well as his auto-staging as some kind of ambassador of Brazil. For this strongly composed character and the presumably broad circulation, that image helps to stress, through comparison, the most informal, and apparently the most intimate, aspect of the pictures on Seelinger’s album.

Finally, we emphasize the novelty of the material presented here: as the first time of “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914” as the focus of an academic paper, we are convinced that it allows — and even demands — other readings and possible interpretation, beyond what we presented here. It is also necessary to deepen the research, especially regarding expanding the scope of correlated sources, intending to clarify what is still unclear about the meaning of the images addressed here. Nevertheless, we believe it is possible from now on to state that the photographs from Seelinger’s album, apart from providing valuable directions on the stays of Brazilian artists in Paris, raise more general considerations about representations of studios as a means of understanding the artist’s self-image and the uneven functions of his workplace.

*English version by Isabel Hargrave*

À guisa de considerações finais, gostaríamos apenas de ressaltar que, pela sua complexidade e inerente ambiguidade, as fotografias de ateliês brasileiros das quais aqui tratamos possibilitam — e mesmo exigem — outras leituras e interpretações, para além daquelas que aqui procuramos esboçar. Com relação ao álbum “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, é certamente necessário o aprofundamento da investigação, em especial no que diz respeito à ampliação do leque de fontes correlatas, o que pode esclarecer alguns pontos obscuros relativos ao significado das imagens nele contidas. Não obstante, cremos ser possível desde já afirmar que as fotografias contidas no álbum de Seelinger, além de fornecer valiosas indicações sobre a passagem dos artistas brasileiros pela cidade de Paris, nos ajudam a refletir, de uma maneira mais geral, sobre as representações do ateliê como uma via privilegiada para compreender o processo de construção da autoimagem do artista, bem como as funções díspares que o seu espaço de trabalho pode assumir.



2

2 Ateliê do pintor Hans Makart em Viena, c. 1875.

1



1 München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”.

3



3 Helios Seelinger e Artur Thimoteo da Costa no ateliê da Rue Falguière 9, com os desenhos para a decoração do Clube Naval do Rio de Janeiro, 1910.



4



5



6



7

4 *Ateliê do escultor Armando Magalhães Corrêa em Paris.*

5 *Ateliê de Helios Seelinger no Boulevard du Montparnasse 132, c. 1913.*

6 *Noivado do pintor Augusto Bracet em seu ateliê em Paris.*

7 *Preparações para o Bal des Qua'z'Arts, 1913.*