



## Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos

## Images of studios in the art criticism of Adalberto Mattos

Ms. João Victor Rossetti Brancato

### Como citar:

BRANCATO, J.V.R. Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p. 221-237, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4090>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4090>.

Imagem: "Aspectos do atelier". In: CREMONA, Ercole. O atelier de J. Baptista da Costa. *RIB*, ano III, n. 28, dez. 1922.

## Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos

Images of studios in the art criticism of Adalberto Mattos

Ms. João Victor Rossetti Brancato\*

### Resumo

O trabalho propõe-se a analisar a série de reportagens *Os nossos artistas e os seus ateliers*, do crítico de arte Adalberto Mattos (1888-1966). Os textos foram publicados ao longo da década de 20 na *Revista Ilustração Brasileira*, junto a fartas reproduções fotográficas, permitindo-nos não só conhecer os ateliers de artistas de sua geração quanto questionar os sentidos dados a esses espaços. A partir do material acima e de referências sobre o recente campo dos *studio studies*, pretende-se refletir sobre os modelos de ateliers estabelecidos por Mattos e como eles, por sua vez, se relacionam aos seus juízos críticos sobre a imagem do artista, a boa obra de arte e os anseios sociais de sua época.

### Palavras chave

Adalberto Mattos; atelier do artista; *studio studies*; crítica de arte; arte brasileira.

### Abstract

This work aims to analyze the series of articles *Os nossos artistas e os seus ateliers*, by the art critic Adalberto Mattos (1888-1966). The texts were published during the 1920s in the magazine *Ilustração Brasileira* along with many photographic reproductions, allowing us not only to get to know the studios of artists from his generation but also to question the meanings given to these spaces. From the material above and the references about the recent field of the *studio studies*, we intend to reflect upon the models of studios established by Mattos and how they, in turn, relate to his critical judgments about the image of the artist, the good work of art and the social aspirations of his time.

### Keywords

Adalberto Mattos; artist's studio; *studio studies*; art criticism; Brazilian art.

O trabalho em questão pretende discutir a série de reportagens *Os nossos artistas e os seus ateliers*, do crítico Adalberto Mattos (1888-1966). Para tal, partimos de algumas de nossas considerações primárias sobre o assunto publicadas no XI Encontro de História da Arte (Brancato, 2015), bem como das conclusões de nossa dissertação de mestrado sobre a crítica de Mattos (Brancato, 2018). No decorrer dessa pesquisa, dialogaremos também com alguns autores que enfrentaram a questão dos *studio studies* e da representação dos artistas, no contexto brasileiro e internacional. O objetivo principal é estabelecer alguns dos bons “modelos” de atelier apresentados pelo repórter e perceber como tais “imagens” se articulam aos próprios fundamentos da crítica de arte de Adalberto Mattos.

A série em questão é iniciada em maio de 1921 na revista *Ilustração Brasileira*<sup>1</sup>. Ao longo da década de 1920, Mattos foi recebido no espaço de trabalho dos seguintes artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque, Augusto Bracet, Arthur e João Timotheo da Costa, Benevenuto Berna, José Octavio Corrêa Lima, João Baptista da Costa, Antonino Pinto de Mattos, Rodolpho e Henrique Bernardelli, Rodolpho Chambelland, Antonio Parreiras, Haydêa e Manoel Santiago. Segundo Adalberto Mattos, sua motivação para os artigos residia na necessidade de compreender a realidade por que passam os artistas diante do “abandono” em que vivem, tendo de sobreviver “com toda a sorte de recursos” (Mattos, 1921a).

Não sabemos ao certo a razão da escolha desses artistas em especial. Contudo, uma rápida análise em seu perfil indica algumas semelhanças. Todos habitavam o Rio de Janeiro e arredores, gravitando, em maior ou menor medida, no entorno do circuito artístico propiciado pela Escola Nacional de Belas Artes. Alguns eram seus professores, como Lucílio, Corrêa Lima, Chambelland e Baptista da Costa; outros já o tinham sido, como os Bernardelli e Parreiras. Todos eram laureados artistas na década de 1920, com inúmeras premiações nos Salões e Prêmios de Viagem. Apenas o casal Santiago figurava como os verdadeiramente novos, sem o renome dos outros, embora já vitoriosos nas exposições. Além de incluir seu irmão entre eles, por razões decerto para além de sua notoriedade e competência, os artistas entrevistados por Adalberto são, portanto, nomes importantes do circuito artístico carioca da década.

As reportagens, anteriores por alguns anos às de João Anygone Costa (1927), podem até ter servido de inspiração ao mesmo. Cabe destacar, no entanto, a referência primordial que as crônicas de João do Rio devem ter sido para Mattos. Não cremos ser preciso aprofundamentos sobre o papel pioneiro do jornalista carioca e a inovação que trouxera à imprensa no início do século, ao flunar pelas ruas em busca das notícias ao invés de esperá-las na redação da revista (Oliveira, 2012). Mesmo que nosso crítico não o tenha conhecido pessoalmente, era impossível desconhecer a figura, dada a sua popularidade àqueles anos.

Em 1907, a *Garnier* edita o livro *O momento literário* de João do Rio. A obra reúne enquetes a literatos, realizadas dois anos antes e publicadas na *Gazeta de Notícias*, conforme Magalhães Jr (*apud* Brandão, 2002: 121-122) Em suas primeiras linhas, o autor esclarece as razões para o trabalho:

– O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionais são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite de saber, de estar informado, de ser conhecedor são os

primeiros sintomas da agitação e da nevrose. Há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo às origens, desventramos os ídolos, vivemos com eles. A curiosidade é hoje uma ânsia... (Rio, s/d: 2).

João do Rio parece acompanhar os rumos da crítica literária francesa de meados do século XIX, sobretudo Saint-Beuve (*apud* Souza, 2006: 206), que dizia: “Posso apreciar uma obra, mas me é difícil julgá-la independentemente do homem mesmo; e diria de bom grado: tal árvore, tal fruto”. Para João do Rio, o foco não deveria estar mais nas teorias estéticas sobre as obras ou nas impressões individuais do crítico-leitor, mas na reflexão sobre os autores. Busca-se, dessa forma, as “origens”. Entra-se em suas casas, compreende-os enquanto indivíduos e, assim, compreende-se por consequência suas obras. Um pouco mais à frente o jornalista se explica com um exemplo próprio:

(...) a crítica é a reportagem dos autores. Só dominam hoje os que vão ao local, indagam, veem e escrevem com o documento ao lado. A crítica passou a ser uma consulta experimental, como a fazem Brisson e Huret, e eu posso assegurar que tenho uma impressão muito mais justa e exata de Zola ou de Rostand, quando Brisson os narra numa das suas entrevistas, que lendo toda a panegírica e todos os insultos de que o *Cyrano* e a *Terre* tenham sido causa (Rio, s/d: 2).

Talvez as motivações de Mattos também se fundamentassem nas explicitadas por João do Rio. O interesse do público por conhecer melhor os artistas, vislumbrar suas casas e conhecer suas histórias poderia ser alguns dos catalisadores para as visitas aos ateliers. Assim, é provável que a imagem dos artistas sobre si, difundida na imprensa, fosse um elemento primordial para o aguçamento dessa curiosidade, e a visita não deixaria de ser uma possibilidade de os artistas perpetuarem ou modificarem tal imagem<sup>2</sup>. Nesse sentido, também é preciso reconhecer que esse movimento é uma via de mão dupla: não se trata apenas de um interesse do público, mas também de um interesse da crítica em dar destaque a uns e outros, e aqui vai simultaneamente todo um complexo jogo de disputas, afinidades e favores tão próprios às dinâmicas de sociabilidades (Valle, Dazzi, 2015b: 43).

Um excelente exemplo do livro de João do Rio que pode sugerir aproximações ao texto de Mattos é a entrevista de Júlia Lopes de Almeida e seu marido, Filinto de Almeida<sup>3</sup>. A crônica começa por algumas memórias sobre a juventude da poetisa. Em seguida, parte para a narrativa do repórter acerca de sua chegada até a morada do casal, com as boas-vindas à entrada e a descrição do espaço interno, algo que será tão característico das entrevistas posteriores tanto de Adalberto Mattos quanto de Anyone Costa:

A casa de Filinto fica a dez minutos da cidade e é como se estivesse perdida num afastado bairro. Não há vizinhos; não há trânsito pela estrada, a não ser o bonde de quarto em quarto d'hora. Uma grande paz parece descer das árvores. Todas as janelas estão abertas.

A sala, de um largo conforto inglês, tem uma biblioteca com os livros preferidos dos poetas, um vasto bureau cheio de papéis e revistas, e uma porção de quadros com assinaturas notáveis de Sousa Pinto, Amoedo, Parreiras... Um perpétuo cenário de apoteose divisa-se das janelas, – o cenário do Rio com o seu estrépito de sons e de cores, o tumulto das ruas estreitas, os montes escalavrados de casas, o perfume dos jardins e a enorme extensão da baía ao fundo (Rio, s/d: 10).

Vejamos, em seguida, como Mattos faz o mesmo, com o pseudônimo Ercole Cremona<sup>4</sup>, na visita a Rodolpho Chambelland. O artigo se inicia pela descrição da fachada da residência:

Na pitoresca Avenida Rio Comprido, em frente aos gigantes tamarineiros que delicias os passeantes com a sua sombra, ergue-se uma construção bizarra, diferente de quantas existem nas proximidades. Telhados com grandes “águas” quase a 45°. Um pórtico interessante dá ingresso a um pátio de linha sóbria; encastrado na parede um baixo-relevo de Fídias; bem defronte dele uma lâmpada antiga pende de uma corrente, baloiçando-se indefinidamente, fazendo recordar os lampadários nos interiores florentinos em arcadas sombrias... (Cremona, 1923).

Adentrando a residência, Adalberto continua descrevendo o recinto até a chegada do atelier do pintor. As fotografias dos cômodos, nesse sentido, ilustram as suas descrições, mas também podemos entendê-las como sugestões de organização e decoração para as casas dos próprios leitores, um público médio que devia dispor de um poder aquisitivo próximo ou superior aos artistas. Isso parece fazer ainda mais sentido quando observamos enquadramentos que nada dizem especificamente da vida do artista, como fotos de uma sala de jantar, por exemplo [fig. 1]. Assim, a série acabaria cumprindo uma função dupla, conciliando interesses específicos de Mattos de apresentar o trabalho dos artistas em seu próprio espaço e possíveis interesses da direção da revista em exibir tais decorações de interior, talvez desejadas pelos leitores.

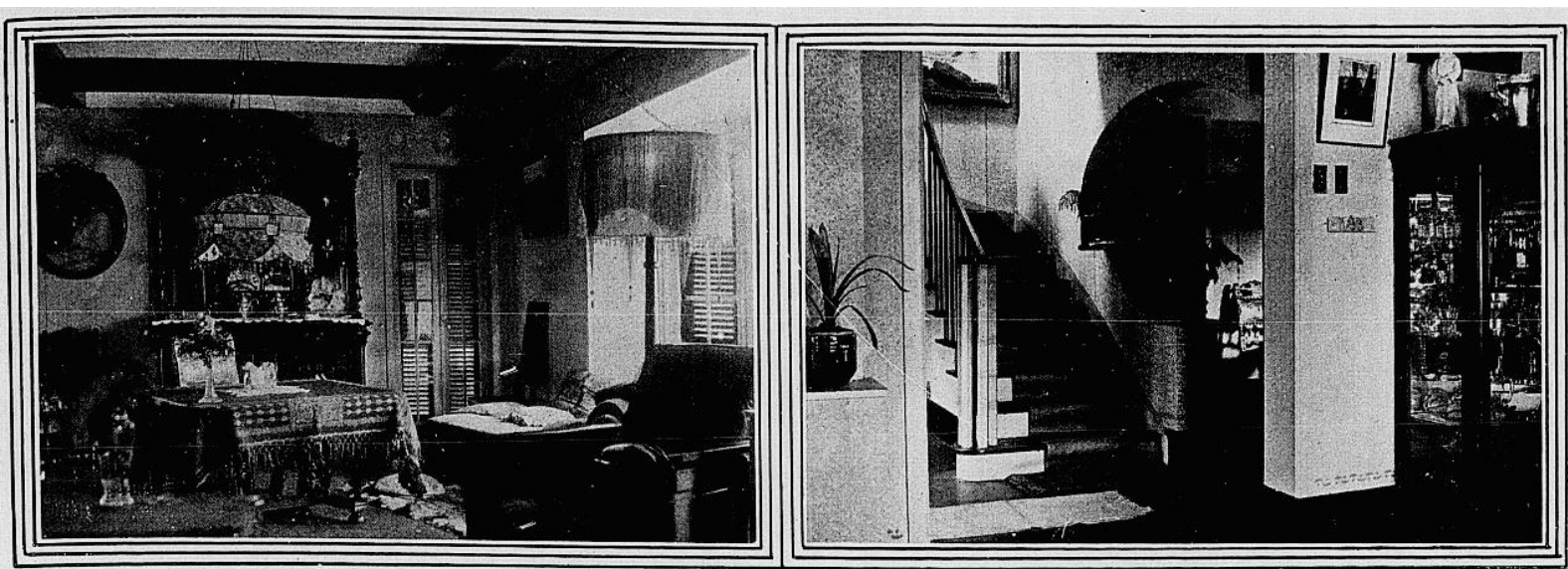


Fig. 1: “Sala de jantar do artista” e “Entrada do atelier”. In: MATTOS, Adalberto. Atelier Rodolpho Chambelland. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 37, set. 1923.

As visitas de Mattos procedem como as de João do Rio também na forma de conhecimento sobre a arte, que na verdade parte do conhecimento sobre o artista. Nessa empreitada, a própria casa – como

espaço singular, individual, tanto quanto com o que se propõe para a arte – é reflexo de sua personalidade (Valle, Dazzi, 2015a: 13). Desde meados do século XIX, o atelier se transformou progressivamente em um importante espaço para compreensão do artista, de modo que não podemos pensar sua imagem sem pensar na imagem transmitida pelo atelier. A partir de Laurier Lacroix, Valle e Dazzi (2015b: 41) comentam o que bem atribuem como uma sinédoque:

Em virtude desse fenômeno sociológico [a elevação do estatuto do artista] que mitificou a imagem do artista e conferiu ao seu espaço de criação um fetichismo singular, o atelier se tornou o local privilegiado para a apreciação direta das atividades do artista e foi corriqueiramente compreendido como um reflexo de seu temperamento e singularidade, como uma sinédoque capaz de conter sua personalidade e o conjunto de suas realizações (Lacroix, 2006: 29).

A compreensão do atelier como espelho do artista é apenas uma face da moeda. Na outra se encontram suas obras, também entendidas como reflexo de sua individualidade. Rachel Esner também trata do assunto em um artigo que podemos considerar fulcral para os estudos sobre ateliers: "Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais?". Nele, a autora afirma que foi no século XIX, com o romantismo e o positivismo, que surgiu a crença em "uma conexão indissolúvel entre o artista, sua arte e seu lugar de trabalho: cada elemento era o reflexo dos outros" (Esner, 2014: 7, tradução nossa). O interesse crescente da imprensa pelo atelier do artista no final do XIX, ainda segundo Esner, se tornaria, assim, um verdadeiro culto ao artista e ao seu espaço – onde seria possível desvendar os segredos de suas obras.

Fato é que essa relação entre arte, artista e atelier se estabeleceu como uma nova categoria de percepção da arte, que inclui a ideia do temperamento do artista. E não por acaso, nas críticas de arte de Adalberto Mattos, o temperamento possuía espaço central. Em suas publicações sobre os Salões de Belas Artes e as exposições individuais no Rio de Janeiro da década de 1920, os bons conhecimentos sobre a construção artística acadêmica sempre vinham associados à presença de individualidades características como critérios para uma boa obra de arte (Brancato, 2018: 56 *et seq.*). Na maioria dos casos, o temperamento estava ligado à presença gestual do pintor na tela ou à maneira individual, original com que resolvia um assunto. Nas visitas aos ateliers, todavia, notamos outra maneira de pensar esse critério. Trata-se de compreender determinadas afinidades temáticas como consequência do temperamento ou da individualidade do artista. Nesse sentido, a visita ao atelier, entendido como um espaço de trabalho que revelaria aspectos de profunda intimidade de seu dono, se tornaria uma possibilidade mesma de compreendê-lo, e assim, suas obras – como orientava João do Rio.

Analisando as visitas de Mattos e Anyone Costa aos ateliers de Rodolpho Chambelland e Antonio Parreiras chegamos às conclusões anteriores (Brancato, 2015). No caso do primeiro, isso é percebido de maneira bem clara, não só pelo rigor e bom gosto da decoração interior como também pelo "tom meditativo" que os críticos captam no ambiente. Conjugada à elegância do próprio artista, a residência parece justificar a sua produção de obras *chics* (Cremona, 1923; Costa, 1927: 95-100). Já no caso de Parreiras é imediatamente reconhecível o quanto há de certo desconforto ao insinuar que seu atelier é desorganizado. Porém, ele se "harmoniza" com o próprio temperamento do pintor, com sua obra e ainda

com certa essência do ser nacional. Diante dos testemunhos dos dois repórteres, só um pintor brasileiro poderia pintar uma tela como *Sertanejas*, de “temperamento tropical”, como diz Costa (1927: 67-73), afinando a alma com “a alma das florestas”, nas palavras de Mattos (1923c). O artista encarna a própria realidade que representa, transforma-se na própria floresta, ou talvez já a fosse em seu íntimo, e só por isso pudesse compreendê-la e pintá-la. Para Adalberto Mattos e Angyone Costa, da mesma forma, Chambelland seria tão elegante quanto a *Belle Époque* carioca que retratara (Brancato, 2015). A lógica se assemelha àquela que fez de Almeida Júnior tão caipira quanto as telas que pintara na fase inicial de sua carreira (Pitta, 2013: 155).



Fig. 2: “O pintor Augusto Bracet e sua senhora”. In: MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano II, n. 13, set.1921.

Prosseguindo nas publicações de Mattos, encontramos menções a características que formariam, ao nosso ver, aquilo que o crítico compreenderia como um atelier ideal. Na visita a Augusto Bracet, o crítico inicia o texto sugerindo ao leitor que confirme através das fotografias se suas impressões do estúdio do pintor, enquanto um espaço “convdativo ao trabalho”, são verdadeiras. E revela:

A impressão que se recebe, no interior do atelier, é de conforto, de um conforto suave de meia tinta, de uma religiosidade que só os artistas sabem emprestar aos ambientes em que pousam. Os menores detalhes são cuidados, as dobras de uma sanefa, a disposição das flores, tudo, enfim, indica um grande amor pelo belo ideal que nos transporta a um mundo bem diverso do outro em que vivemos ordinariamente... (Mattos, 1921b).

Aqui não vemos nada da “desordem” do atelier de Parreiras, mas plena organização e conforto. Para Adalberto Mattos, isso é essencial para uma boa produção, é o básico para ser um bom artista. O crítico salienta também a presença feminina na casa, a poetisa Margarida Bracet [fig. 2], como em parte responsável pelo ambiente harmonioso em que se encontra. Mas aqui talvez fosse errôneo interpretar isso unicamente como um indicativo do restrito papel da mulher ao lar à época. Margarida era também artista, sabendo, por conseguinte, traduzir a beleza. Qualificando a pintura de Bracet, Mattos (1921b) afirma que “em toda ela, existe calma, meditação e um esforço superior”, características que, ao serem explicitadas após a definição de seu espaço de trabalho, insinuam uma relação de causa e consequência: sua produção é assim porque seu lar é assim.



Fig. 3: “Aspectos do atelier”. In: CREMONA, Ercole. O atelier de J. Baptista da Costa. *RIB*, ano III, n. 28, dez. 1922.

A ideia do atelier como um espaço de “religiosidade” – não impreterivelmente cristão, mas espiritual – pode ser observado também na visita ao pintor João Baptista da Costa. A oficina [fig. 3] possui um “recanto de meditação, (...) onde o corpo repousa e o cérebro trabalha na criação das novas fontes de beleza”. Tudo é regido pelas mesmas qualidades:



Todo o ambiente da casa de Baptista é religiosamente calcado em princípios de arte, tudo respira estética e conforto. (...) É dentro desse ambiente de majestade que o pintor concebe e executa as suas telas encantadoras, que tão de perto nos falam à alma. A obra de Baptista da Costa é o fruto de tudo isso, é o reflexo do conforto e do bem-estar que os seus emprestam ao seu robusto e privilegiado talento (Cremona, 1922).

Nesse caso, além de serem recorrentes as características do espaço meditativo e confortável, religioso e de bom gosto, o crítico deixa claro que as obras do pintor são fruto justamente disso, literalmente um reflexo da casa. A impressão dada é que justamente pela residência ser assim, o pintor produz obras que “falam à alma”, ou seja, que são tão profundas e espirituosas quanto a primeira. Mas também, é claro, quanto ao seu dono:

Sem querer, Baptista da Costa é um filósofo, um filósofo tímido dentro de uma forma enganadora; quem olha para o artista, não o julga um artista tão valoroso, tão emotivo. Veste com simplicidade, não usa melenas nem gravatão escandaloso, os seus gestos são medidos e a sua palavra ponderada (...) (Cremona, 1922).

Nada de menções a uma elegância do artista, pelo contrário. Mattos destaca sua simplicidade e ponderação, um filósofo. A ideia de um artista pensador, erudito, não deixa de se relacionar a Nicolas Poussin como um pintor-filósofo. A influência da tradição clássica na formação de Mattos (Brancato, 2018: 26-65) fortalece a relação com o artista francês do século XVII, o qual, segundo Jacqueline Lichtenstein (2006: 55), “levava em Roma uma vida retraída, meditativa, na proximidade das obras antigas”.

Já no caso do lar de Georgina e Lucílio de Albuquerque, além do “bom gosto que enobrece aquele ambiente”, a aura de religiosidade parece ser motivada pela sensibilidade e amor ao Belo característicos do casal de pintores. Sobre a artista e sua casa, diz-nos Mattos, dentre outras coisas:

Esposa e mãe, Georgina sabe dividir o seu tempo entre seu esposo, seus filhos e a Arte, dedicando-lhes afetos iguais. O seu lar nós o sentimos um santuário grandioso, um recanto bendito, onde o Amor deve pautar os menores gestos, os mais recônditos pensamentos (Mattos, 1921a).

É impossível ignorar que quando Mattos faz questão de mencionar o papel de Georgina como boa esposa, mãe e pintora pode estar querendo “afiançar” sua função de artista, visto que cumpre bem as outras funções. Em outras palavras, é possível que seu comentário tivesse a intenção de apresentá-la como um modelo ideal de mulher-artista. Diante dos movimentos por reivindicações de direitos às mulheres no período<sup>5</sup>, esse exemplo poderia ser interpretado como uma resistência pela manutenção do papel tradicional da mulher na sociedade – primeiramente como boa esposa e mãe.

Ana Paula Simioni (2002: 153) afirma que Georgina representava o “protótipo desejado de uma mulher que soubera harmonizar os interesses de realização profissional com as exigências e as satisfações de uma vida familiar feliz”. Quer fosse uma imagem manipulada ou não pela pintora, ela parece ter sido percebida dessa forma pela crítica, ao menos por nomes como Angyone Costa (como demonstra Simioni) e também por Adalberto Mattos. Em estudo sobre as fotografias de Georgina de Albuquerque em ateliers do início do século XX, Manuela Nogueira (2016: 154) chega a conclusões similares: haveria um interesse em se apresentar como uma boa mãe, junto aos filhos, além de boa artista. Em duas das

fotografias, a autora ainda nota a relação de espelhamento entre a pintura ao fundo representando a maternidade e a pose da artista com crianças ao colo. Quer sejam as obras no atelier de autoria de Georgina ou do marido, elas comungam uma mesma atmosfera ao recinto, semelhante àquela denotada por Mattos anos depois, em texto e fotografia [fig. 4].

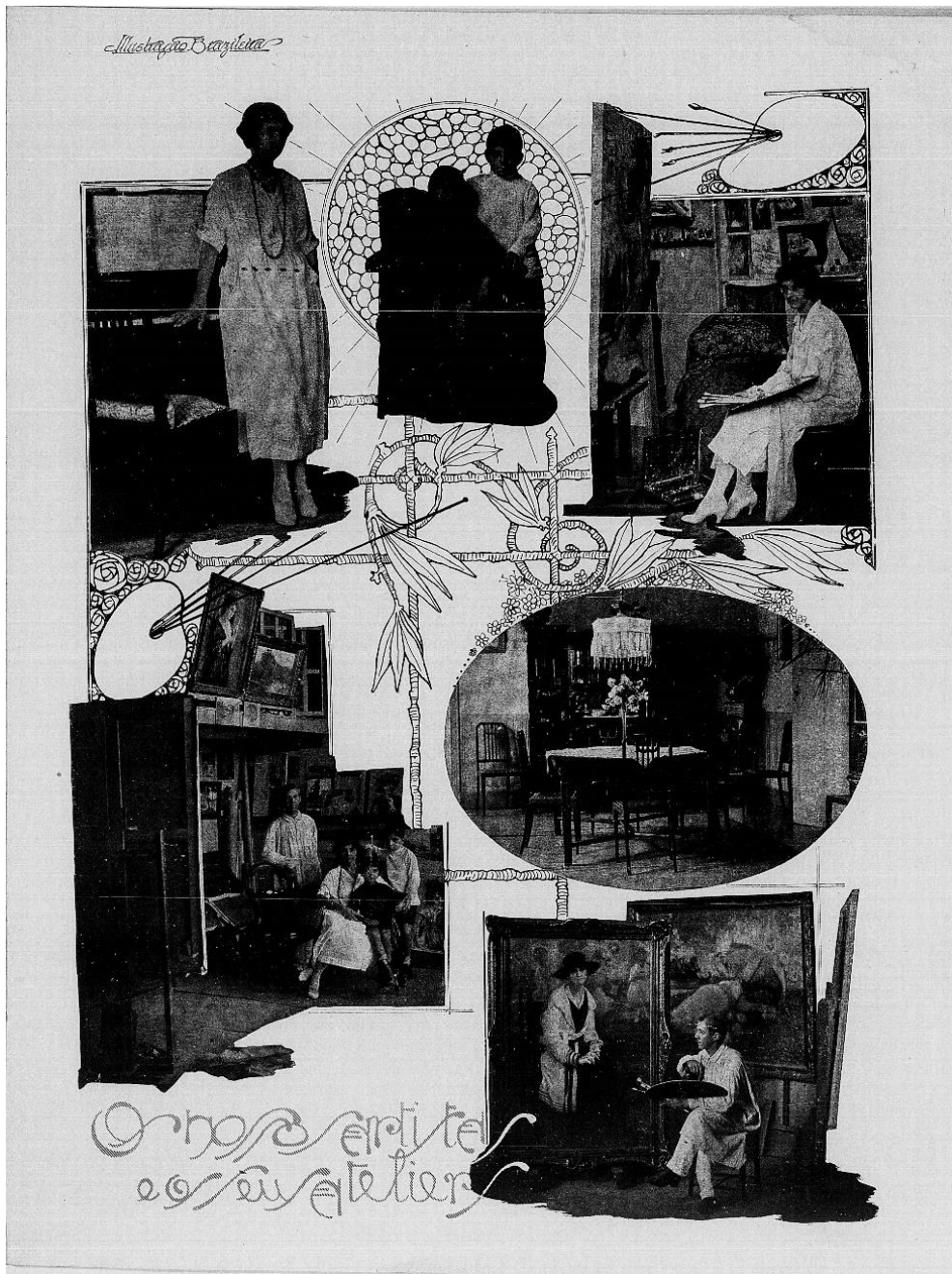


Fig. 4: "Os nossos artistas e os seus ateliers". In: MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano II, n. 9, maio 1921.

A despeito das questões de gênero aqui postas, a residência do casal Albuquerque é descrita como um “santuário”, um espaço que compartilha dimensões quase transcendentais, como vimos nos casos anteriores. No lar perfeito, até os filhos são rápidos objetos de atenção do repórter, que curiosamente os descreve assim: “(...) Dante, espírito concentrado e revelador de um temperamento de artista, e o Flaminio, um diabrete que traz a casa em polvorosa com as suas traquinadas...” (Mattos, 1921a). O antagonismo dos temperamentos dos irmãos define bem, para Mattos, o que é necessário para ser artista. É notável ainda que até os nomes das crianças pareçam fazer referência aos seus temperamentos, o que nos faz duvidar do quanto as descrições de Mattos não seriam também construções um pouco anedóticas. Dante, em homenagem ao poeta florentino, é o filho com temperamento de artista. Flaminio, embora nome de origem italiana que remeta ao universo da Antiga Roma, não deixa de se assemelhar à palavra flama, e por sua vez é o filho de temperamento agitado, chamado de “diabrete” e que põe a casa em “polvorosa” – ambas características de alguma forma ligadas ao fogo.

Somente no caso do atelier do casal Santiago é que a ideia de uma espiritualidade permeando o recinto toma um caráter explicitamente religioso ou esotérico. Adalberto Mattos realça, como no episódio com o casal Albuquerque, a relação harmoniosa de Manoel e Haydéa, que “comungam os mesmos ideais; almas irmãs, vivem para a realização de seus quadros”. Porém não é o amor entre ambos o responsável (ao menos principal) pela atmosfera do ambiente. A tônica do atelier recai sobre o teosofismo praticado pelo pintor. Adentrando o atelier, Mattos destaca o perfume característico sentido em meio às obras – “respira-se a fragrância dos santuários”. Haydéa, por sua vez, explicaria que seria oriundo da queima de essências para as meditações de Manoel, prática anterior ao início das pinturas, “para que os ‘Auxiliares Invisíveis’ venham ao encontro da fé predispondo o espírito a alhear-se dos conflitos íntimos, e a produzir com pureza, com alegria, vencendo as atribulações e as dificuldades...” (Mattos, 1925).

A configuração do procedimento artístico relacionado intrinsecamente ao divino não é exclusiva na história da arte, como já demonstrou Panofsky (1994) e também Ernst Kris e Otto Kurz (1988). Contudo, desde meados do século XIX é notável o quanto tais crenças se multiplicaram, sob acepções distintas, entre românticos, nazarenos, simbolistas, decadentistas, *nabis*, etc. A posição do artista como esotérico, ocultista, representante religioso, vidente ou até mártir também pode ser associada a inúmeros nomes, conforme Sturgis e Wilson (2006: 139). Diante do panorama europeu embebido em misticismo, é inevitável pensar na aproximação de Manoel Santiago com tais posições através de sua adesão à teosofia. Seja como for, o que importa aqui é que a apresentação de Mattos ao atelier do casal, embora sem se aprofundar muito na questão, também não a silencia aos seus leitores, o que é significativo. Assim, sendo a dimensão mágica do espaço e dos procedimentos de Manoel algo tão evidente, compreendemos que o repórter de alguma forma a aprecia ou a vê com bons olhos. Minimamente, podemos supor que seja porque a imagem em questão não destoa dos modelos anteriores.

Uma outra visão recorrente sobre os ateliers que Mattos visita frisa o quanto são espaços de muito trabalho. O atelier de Corrêa Lima é o espaço:

(...) onde o escultor medita, rabisca, executa esbocetos sobre esbocetos e amplia os motivos estudados pacientemente, no desejo de vê-los executados com perfeição dentro

da forma desejada, de acordo com o próprio pensamento e da coerência estética que em consciência preside a qualquer produção artística (Mattos, 1922b).

A imagem traçada pelo crítico não é a do artista operando no atelier a partir da inspiração divina ou do gênio, mas do estudo constante e do esforço repetitivo a fim de produzir uma boa obra. Ideia semelhante é percebida na visita ao estúdio dos irmãos Bernardelli, mais especificamente nos comentários sobre os trabalhos do pintor Henrique:

Não há luxo em todo o grande conjunto, tudo é simples, é medido e posto nas devidas necessidades requeridas pelo conforto indispensável à criação da verdadeira obra de arte: em tudo se percebe a oficina, a retorta em que o pintor mistura as cores, o desenho e o talento, para conseguir os primores a que todos nós estamos habituados. (...) Em todos os detalhes do atelier do mestre há uma preocupação honesta da verdade, de conseguir resultados sem enganos. A infinidade de estudos, espalhados por toda a parte, assim o garantem (Mattos, 1923b).

A começar pelo destaque para a simplicidade do ambiente, percebemos como o discurso é construído de modo a salientar que o conforto garante o bom trabalho, mas que não necessariamente advém do luxo. Ademais, os desenhos pregados às paredes demonstram as hesitações e aperfeiçoamentos das criações de Henrique Bernardelli, tal como nos comentários sobre o atelier de Corrêa Lima. Mattos os explora muito bem através dos procedimentos do pintor, denotando a dificuldade e intensidade do trabalho no atelier, modelo de conduta a ser imitado pelos artistas.

Essa dimensão do atelier como espaço simples, mas de intenso estudo e trabalho, também pode ser observada na visita de Adalberto ao seu irmão escultor, Antonino Mattos, alguns meses antes da visita aos Bernardelli. O repórter destacava que no espaço “não há luxo, é uma oficina onde se respira trabalho e ordem”, repleta de obras e esboços nas prateleiras (Mattos, 1923a). Mais adiante, voltava a descrever o atelier:

Num recanto do atelier tem o artista os seus livros alinhados à mesa de trabalho, onde rabisca as suas ideias antes de perpetuá-las na terra ou no mármore. Entre os seus livros figuram os clássicos da nossa língua e os de França, carinhosamente encadernados. Nesse ambiente de estudo vive o artista; entre sua mulher e seus filhos (...) (Mattos, 1923a).

Aqui, para além do lado do estudo manual, ou seja, da prática das formas no papel, como em Corrêa Lima e Bernardelli, o repórter sublinha o outro lado do estudo, intelectualizado, presente nos livros de literatura dispostos próximos à mesa – recurso historicamente bem-vindo aos artistas. A relação do artista com o mundo intelectual remonta à elevação de seu estatuto social desde a Renascença, questão ainda mais cara ao escultor, que comparativamente ao pintor era considerado por ter um ofício mais “manual” (e por isso inferior) que o outro.

Tal imagem do atelier, e porventura também do artista, é bastante similar àquela notada por Rachel Esner (2013) na revista francesa *L'illustration* durante a segunda metade do século XIX. Nesse caso, a ideia do atelier simples, sóbrio e funcional, um local essencialmente de trabalho (às vezes também de

descanso) é muito presente nas visitas de Augustin-Joseph du Pays e Paul Eudel a artistas como Paul Delaroche, Rosa Bonheur, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme e William-Adolphe Bouguereau. Tal como expressado por Mattos em suas visitas, Esner também enfatiza que nas reportagens há a presença de ilustrações exibindo esboços e estudos nas paredes, marcadamente inacabados, sugerindo a ideia do trabalho sempre em progresso. O artista é apresentado como um trabalhador. É também como um trabalhador que Mattos os apresenta em suas reportagens (Valle, Dazzi, 2015b: 43).

Examinada boa parte das visitas de Adalberto Mattos aos ateliers publicadas na *Ilustração Brasileira*, vale a pena agora retroceder novamente para analisá-las como conjunto. O que todos os ateliers visitados guardam em comum? A resposta parece estar na ideia de um espaço organizado, limpo, de bom gosto e confortável para o trabalho. Qualidades estas que são frutos dos próprios artistas, por sua formação e sensibilidade para tal, por vezes associadas ao amor pelo Belo, como Mattos faz questão de ressaltar mais de uma vez. Estas qualidades aparecem também nos comentários sobre a oficina do escultor Benevenuto Berna [fig. 5], onde a impressão era “a mesma que se recebe em um museu de Arte; a variedade, o ambiente, as particularidades mais insignificantes revelam a orientação e o aprimorado sentimento do artista” (Mattos, 1922a). Ou ainda no atelier dos irmãos Timotheo da Costa, em “que encontramos sistematizada uma orientação estética segura”, com decoração e mobiliário escolhidos com “critério pouco vulgar”, que “emprestam ao ambiente um aspecto senhoril, de conforto convidativo ao trabalho e à meditação” (Mattos, 1921c). Assim, conforto e ordem são requisitos para o espaço de trabalho do artista. Nesse sentido, não há incompatibilidade entre a imagem do espaço meditativo e religioso, vistos anteriormente, com a do atelier enquanto espaço de trabalho intenso. As duas imagens são complementares. É preciso que o espaço seja tranquilo para que o artista possa se concentrar em seu ofício.

Ora, todas essas características parecem se diferenciar muito dos estereótipos sobre os espaços laborais dos artistas da época. Afinal, onde estão os ateliers daqueles artistas boêmios, que dispõem de tão pouco ou quase nada, vivendo próximos à miséria enquanto pintam ou esculpem suas obras-primas? Se existem, o repórter não se ocupa deles. Seja como for, a ausência dessa imagem possível de artista e atelier nas publicações é significativa. Em sua produção textual, Mattos reiteradamente adverte os artistas sobre os perigos da boemia, sugerindo que não tracem esse caminho, sob as custas de perderem até a própria vida. Como no infeliz caso de Dias Junior, jovem pintor negro vencedor do Prêmio de Viagem em 1916, “morto ainda quase uma criança, por uma tuberculose fulminante adquirida em Paris numa vida de boemia impensada” (Mattos, 1923a).

Para Adalberto Mattos, a boemia deve ser enterrada, não há benefícios em seu meio. A imagem tecida também não faz desses artistas gênios: tudo atravessa o domínio dos pensamentos, sob o estudo, as reflexões, as inspirações, e o domínio das ações, através do trabalho árduo, dos esboços e correções. O artista deve ser um trabalhador, além de um eterno estudante e intelectual. Por isso, e considerando aquela coerência reflexiva entre arte, artista e meio, seu espaço de trabalho deve condizer com tal ideia. Assim, todos eles são apresentados de maneira oposta a qualquer ideia que remeta a um ambiente de boemia, lascívia, caos ou mesmo sujeira. E embora o bom gosto, a ordem e a harmonia dos lares contribuam para uma visão mais ordinária dos estúdios, eles ganham ares quase extraterrenos sob o

toque dos artistas, por suas visões estéticas apuradas e pela atmosfera religiosa que neles estabelecem.

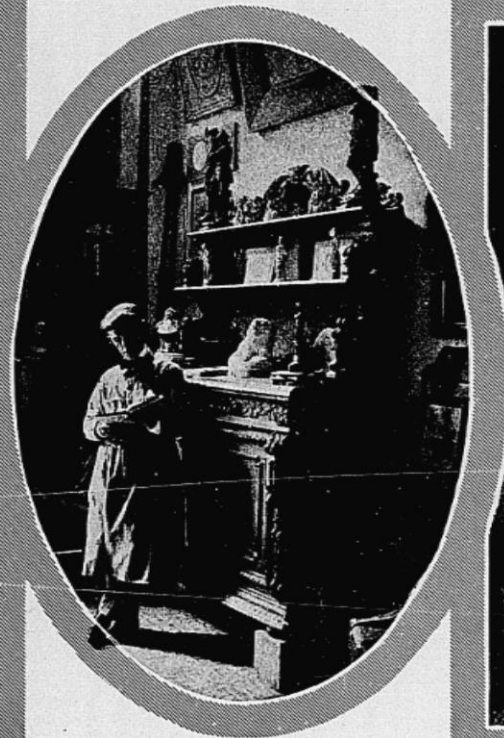
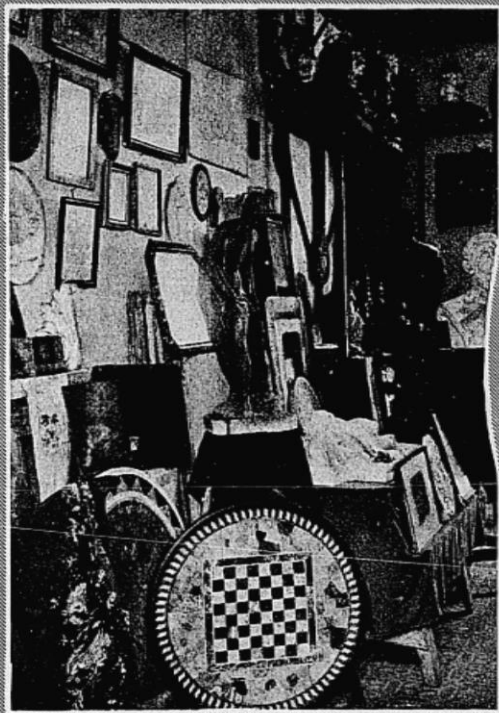


Fig. 5: “Um aspecto do atelier”, “Benevenuto Berra num canto da sua biblioteca” e “Outro aspecto do atelier”. In: MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano III, n. 20, abril 1922.

Resta uma questão final: quais os interesses possíveis por trás dessa imagem específica de artista e atelier apresentadas por Mattos? Ao longo de sua produção, encontramos profundas menções do crítico à capacidade dos artistas brasileiros de se encarregarem das decorações públicas e privadas do Rio de Janeiro. Em sua opinião, ainda em 1920, tanto os governantes quanto os particulares preferiam o trabalho de estrangeiros, fosse nas pinturas murais, nos quadros para decorar as casas, nas esculturas públicas ou nas arquiteturas de casas e edifícios. Mattos atenta para a qualidade duvidosa de suas obras, interessados apenas em “fazer a América”. Se os artistas brasileiros tivessem o mesmo apreço e apoio moral “que aos estrangeiros é fartamente distribuído, haviam de dar-nos, estamos certos, uma expressão de Arte bem mais desenvolvida da que realmente nos dão” (Mattos, 1920).

A ideia é retomada, dentre outras ocasiões, em 1926, ao criticar a falta de gosto da decoração pública da cidade. Desde a reforma urbana de Pereira Passos teriam sido introduzidas na cidade as obras de catálogo, “que pulula[m] por nossos jardins, eliminando qualquer pequena dose de caráter nacional que

porventura ou casualmente exista. Enquanto isso acontece, os nossos escultores ficam à espera que o trabalho lhes caia do céu (...)" (Mattos, 1926). Sua ira era de fato aguda, como vemos em seguida:

[na cidade] predomina o estrangeirismo irritante, destacam-se as imitações pouco compatíveis com a civilização que, quer queiram, ou não, possuímos (...). Observe ainda os pretensos 'monumentos' plasmados no mármore, vazados no bronze eterno, para perpetuar tolices, conchavos e cavações, inconfessáveis, da força daqueles amontoados de metal, fronteiros ao Hotel Glória, das estátuas de importação, cujo custo causará arrepios se vierem a público, dos bustinhos ridículos e desproporcionados... (Mattos, 1926).

O crítico não negava o valor dos artistas estrangeiros, mas desconfiava daqueles de menor renome, e sobretudo dos trabalhos de catálogo. Afinal, por que adquirir uma obra assim quando era possível encomendar de um profissional brasileiro, formado na Escola, capaz de adequar a obra aos anseios específicos do local em que seria instalada? A iniciativa de Mattos pode ser comparada àquela de Manoel de Araújo Porto-Alegre, em meados do século XIX. Ao estimular a criação de uma necrópole e de uma pinacoteca para a Academia Imperial, Porto-Alegre procurava desenvolver o mercado local para os artistas, dando-lhes espaço para atuação (Squeff, 2004: 189-191). Mattos prossegue com mesmo intuito, embora por outro meio: denuncia a questão da decoração pública na imprensa para alcançar apoio dos leitores e atenção dos governantes.

Conscientes das lutas de Adalberto Mattos na imprensa, é possível inferir que a imagem que ele tece de artistas e ateliers cariocas na Primeira República visa legitimá-los, apresentando-os como trabalhadores aptos a desenvolverem atividades nos mais diversos ramos da produção artística. Conjugando as fotografias do interior das residências, as narrativas das trajetórias no mundo das artes e os elogios às virtudes e à capacidade criadora, Mattos e a *Ilustração Brasileira* estimulavam o apoio dos leitores aos artistas brasileiros. Tratava-se, sim, de uma propaganda, mas com algum eco de conscientização. Se a razão inicial para as reportagens era compreender o estado de abandono em que viviam os artistas – algo que por sinal não é visto de fato nas visitas –, ao menos a situação era agora compartilhada com os leitores. Em um período em que civilizar-se era um imperativo, e Arte era sinônimo disso, a série *Os nossos artistas e os seus ateliers* convidava o público a conjugar na primeira pessoa do plural: os artistas são nossos, cabendo a nós a tarefa de ampará-los.

## Referências

BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora.

\_\_\_\_\_. A imprensa bate à porta: Adalberto Mattos e Angyone Costa nos ateliers do Rio de Janeiro na década de 20. *Atas do XI Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasXleha.html>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

BRANDÃO, Gilda Vilela. Resenhando O momento literário, de João do Rio. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6, 2002. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/89>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Pimenta de Mello, 1927.

CREMONA, Ercole. O atelier de J. Baptista da Costa. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n. 28, dez. 1922.

\_\_\_\_\_. Atelier Rodolpho Chambelland. *RIB*, ano IV, n. 37, set. 1923.

DAZZI, Camila Carneiro. “Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

ESNER, Rachel. Pourquoi l’atelier compte-t-il plus que jamais? *Perspective*, Paris, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/4297>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. In the Artist’s Studio with L’Illustration. *RIHA Journal*, n. 69, 18 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

FRACCARO, Glaucia. *Os direitos das mulheres: organização social e legislação trabalhista no entreguerras brasileiro (1917-1937)*. 2016. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 3.

MATTOS, Adalberto. Mostras de Arte: Exposição Brasileira. *RIB*, ano I, n. 3, nov. 1920.

\_\_\_\_\_. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano II, n. 9, maio 1921.

\_\_\_\_\_. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano II, n. 13, set. 1921.

\_\_\_\_\_. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano II, n. 15, nov. 1921.

\_\_\_\_\_. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano III, n. 20, abril 1922.

\_\_\_\_\_. Os nossos artistas e os seus ateliers. *RIB*, ano III, n. 21, maio 1922.

\_\_\_\_\_. Atelier Antonino Mattos. *RIB*, ano IV, n. 33, maio 1923.

\_\_\_\_\_. Atelier Bernardelli. *RIB*, ano IV, n. 36, ago. 1923.

\_\_\_\_\_. Atelier Parreiras. *RIB*, ano IV, n. 28, out. 1923.

\_\_\_\_\_. Artistas da corporação. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, n. 48, ago. 1924.

\_\_\_\_\_. Um lar de artistas. *RIB*, ano VI, n. 60, ago. 1925.

\_\_\_\_\_. A decoração da cidade. *Para todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 376, 27 fev. 1926.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – IEB/USP, São Paulo.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de; GENS, Rosa Maria de Carvalho. Flanando pela alma encantadora das ruas. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – ECA/USP, São Paulo.

RIO, João do. *O momento literário*. Fundação Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 18 dez. 2018.



SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2002, vol. 17, n. 50. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/7z55jb>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

SOUZA, Nabil Araújo de. O advento da moderna crítica literária na França do século XIX: de Mme. Stäel a Gustave Lanson. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, vol. 11, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/203>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois; WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Artistas brasileiros em Paris através da fotografia. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 23, jan-jun. 2015. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista23.htm>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/download/252/208>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

## Notas

\* Doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre, bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Uma versão parcial desse artigo foi apresentada no III Encontro de Pesquisas em História da Arte, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp, em novembro de 2018. Registro aqui o agradecimento às colaborações dos colegas então, especialmente da prof.<sup>a</sup> Elaine Dias. Email: [jvbrancato@yahoo.com.br](mailto:jvbrancato@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5097-5565>.

<sup>1</sup> A rigor, a série mantém esse nome somente até maio de 1922. Nas edições seguintes, o título é apenas "Atelier X" (em que X é o nome do artista). Contudo, as preocupações e formato do artigo são os mesmos, razão pela qual optamos por considerar todos como parte da mesma série.

<sup>2</sup> Vide o caso da virilidade de Henrique Bernardelli difundida pela imprensa carioca (Dazzi, 2011: 44-46).

<sup>3</sup> Fora a aproximação da forma de escrita, ainda poderíamos acrescentar como argumento o título dessa reportagem em especial. João do Rio a intitula "Um lar de artistas", que será retomado por Mattos quando da visita ao atelier de Haydea e Manoel Santiago (Mattos, 1925).

<sup>4</sup> Adalberto Mattos declara ser Ercole Cremona (Mattos, 1924).

<sup>5</sup> Sobre a questão dos direitos da mulher no Brasil no início do século XX (Fraccaro, 2016).

Artigo recebido em dezembro de 2018. Aprovado em março de 2019.