

Arte e exotismo na representação
do ateliê do artista no século XIX em
uma aquarela de Rodolpho Amoedo



Estudo de mulher, de
Rodolpho Amoedo, 1884,
óleo sobre tela, fotografia
(detalhe).

Natália dos Santos Nicolich

Mestre e doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
ns.nicolich@gmail.com

Arte e exotismo na representação do ateliê do artista no século XIX em uma aquarela de Rodolpho Amoedo¹

Art and exoticism in the representation of the artist's studio in the 19th century in a watercolor by Rodolpho Amoedo

Natália dos Santos Nicolich

RESUMO

Os interiores de ateliês se tornaram temas por excelência na arte do século XIX e suas representações na pintura revelam uma gama de questões para a História da Arte. No caso deste artigo, voltamos a atenção para a presença de objetos de origem ou de inspiração em culturas muito distantes da europeia, e por isso identificados como exóticos, no ambiente do ateliê. Esses itens eram normalmente utilizados em composições de pintura, como cenas de gênero, nus e retratos ou para decoração. Mas a representação dos objetos exóticos no ateliê do artista indica outras funções que não somente práticas ou ornamentais. A partir da aquarela *Ateliê do artista em Paris* (1883), de Rodolpho Amoedo, investigamos o exotismo nas pinturas de ateliê.

PALAVRAS-CHAVE: ateliê; exotismo; Rodolpho Amoedo.

ABSTRACT

Studio interiors have become par excellence themes in Nineteenth-century art and their representations in painting reveal a range of issues for art history. In the case of this article, we turn our attention to the presence of objects of origin or inspiration in cultures very far from European, and therefore identified as exotic, in the studio environment. These items were commonly used in painting compositions, such as genre scenes, nudes, and portraits, or decoration. But the representation of exotic objects in the artist's studio indicates functions other than practical or decorative. Based on Rodolpho Amoedo's watercolor "Artist's studio in Paris" (1883), we investigate the exoticism in studio paintings.

KEYWORDS: studio; exoticism; Rodolpho Amoedo.



A obra em questão é uma aquarela sobre cartão de aproximadamente 56,8x77cm [figura 1]. Representa um interior pouco decorado, do qual vemos apenas um trecho, sem nenhuma janela ou porta aparente. Deste ponto de vista estamos a poucos passos da parede, a uma distância suficiente para ver os objetos sem, no entanto, percebê-los em detalhes. O chão está parcialmente coberto com um tapete, que termina na base de um sofá sem encosto nem braço, com uma cadeira de cada lado. A cadeira à esquerda está quase totalmente de lado, com as pernas da frente fora dos limites do papel; é de madeira clara, com assento e encosto encapados com veludo vermelho, a julgar como o artista representou. A outra, à direita, também parece de madeira só que mais escura, com o encosto entalhado e o assento almofadado bege. Sobre o sofá, que é azul

¹ Agradeço à Profa. Dra. Maria Cristina Volpi pela valorosa contribuição para as reflexões que apresento neste artigo.

estampado, há uma almofada azul brilhante, um tecido que provavelmente é uma seda bordada ou pintada com rosas – conforme a textura delicada trabalhada pelo pincel. Há também um pote cilíndrico com motivo oriental; dentro dele tem alguns pincéis e uma ventarola, talvez de bambu com abano em papel pintado. À frente do sofá pousa uma pasta de esboços que está aberta, sendo que em um deles pode-se distinguir um desenho de uma mulher numa paisagem, feito em grafite ou fusain. A parede atrás dessa mobília está repleta de desenhos e pinturas, sendo que são quase todos esboços – há apenas uma paisagem emoldurada. Há entre eles cenas cotidianas, nus, retratos, paisagens e religiosos. Acima do sofá, uma estante bookcase cheia de livros azuis e brancos, sem escritura visível nas lombadas. Ao lado dela, um pedaço de material estampado cobre a parede; uma escultura em gesso se destaca sobre o colorido dessa coberta. Ainda vemos outros objetos aqui e ali, praticamente irreconhecíveis. Mas, pela presença dos pincéis e da quantidade de desenhos e pinturas, está claro que se trata do interior do ateliê de um pintor.



Figura 1. *Ateliê do artista em Paris*, de Rodolfo Amoedo, 1883, aquarela sobre cartão, 56,8x77cm.

O autor dessa aquarela que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro, é o pintor brasileiro Rodolfo Amoedo e foi feita em 1883, durante o período de estudos do artista na Europa. Exposta em Paris no Salão Anual do mesmo ano, na seção de desenhos², e posteriormente no Rio de Janeiro, na Glace Élegante³, a obra permaneceu com o artista até a sua morte. Foi a sua viúva Adelaide Amoedo quem a entregou

² Cf. BERNARD, Edmond (ed.). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées: le 1^o Mai 1883*. Paris: E. Bernard et Cle, Imprimeurs-Éditeurs, 1883, p. 227.

³ Cf. Movimento artístico. *Gazeta Litteraria*, n. 6, Rio de Janeiro, 24 dez. 1883, p. 143.

para o MNBA junto às demais peças do acervo do marido – o museu abriga hoje cerca de 1.000 itens de Amoedo no total – em troca de uma pensão com a qual sobreviveu até sua morte, já que o casal não teve filhos. Boa parte desse espólio doado ao museu é composto por desenhos, projetos decorativos e gráficos, estudos de pintura a óleo, têmpera, guache e aquarela. Esta última técnica foi uma das especialidades de Amoedo que chegou a integrar um grupo de aquarelistas, participando de diversas exposições no início do século XX.

Uma nota do *Jornal do Commercio* de 1883 destaca as qualidades técnicas do Ateliê: “O mesmo artista expoz uma aquarella de subido quilate, representando o proprio atelier”.⁴ Embora reconhecida tecnicamente, a aquarela do ateliê não recebeu grande atenção da crítica, sendo considerada mais como um estudo do que uma obra em si mesma. Nem mesmo o aparente ineditismo do tema – o ateliê esvaziado de personagens – parece ter merecido alusão, uma vez que a década de 1880 introduziu na pintura carioca os temas cotidianos do artista e seu local de trabalho.

Mas, enquanto representação, o ateliê esvaziado de personagens adiciona um caráter simbólico aos objetos ali presentes.⁵ Por isso, vale observar mais atentamente esses itens em suas características utilitárias, conotativas e artísticas. Neste artigo nos dedicamos a abordar o pote e a ventarola presentes na representação do ateliê de Amoedo; com estilo oriental, esses objetos aludem à apropriação europeia da cultura de países geograficamente distantes o que influenciou a arte, a moda e a decoração ocidental. A sua presença no ateliê indica, entre outras ideias que serão abordadas, uma marca de status social do artista nos objetos assim expostos como exóticos tanto quanto um sinal da sua atualização com relação às demandas estéticas do seu tempo e do seu público em potencial.

Sendo assim, a seguir discorreremos sobre os objetos considerados exóticos dentro da representação do ateliê de Rodolpho Amoedo, aproveitando também para comparar os exotismos nos quadros de seus contemporâneos. Vale destacar a atuação de Rodolpho Amoedo em Paris e a sua percepção das tendências artísticas dos Salões europeus, de modo que contextualizamos o seu trabalho em outro tópico. Por fim, nos dedicaremos a discutir a presença dos objetos exóticos na representação do ateliê como um valor estético e social.

Os objetos exóticos na arte do século XIX

Entre os objetos que compõem a aquarela de Rodolpho Amoedo, a ventarola e o vaso com pincéis podem ser considerados exóticos por causa dos motivos orientais que eles apresentam. Como veremos adiante as suas formas e utilidades remetem às culturas japonesa e chinesa, ligados à moda decorativa do período. Todavia, não é possível distinguir certas particularidades na representação desses elementos tais como o material com que são feitos e o tipo de estampa que os decoram. O artista, ao optar pela técnica da aquarela, deixou de lado o aspecto “tátil” que nos auxiliaria na identificação dos objetos com mais precisão. Por outro lado, conhecemos o pintor, o contexto histórico-

⁴ Ver, ouvir e contar (Paris, 9 de maio de 1883). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1883, ano 62, n. 154, p. 1. Neste artigo, optamos por manter a grafia original em todas as citações diretas.

⁵ Cf. NICOLICH, Natália dos Santos. *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

artístico e algumas circunstâncias da execução dessa obra, o que nos leva a crer ser possível articular sobre os materiais e as possíveis relações desses objetos com o ambiente em que se encontram.

Antes de partir para essa tarefa, podemos contextualizar de maneira breve a ideia do exótico em outras obras do mesmo artista, nas quais ele utilizou objetos parecidos na composição. É o caso do *Estudo de mulher* [figura 2], *Retrato do pintor Décio Vilares*⁶ e *Décio Vilares visitando o ateliê do artista em Paris* [figura 3], todas ambientadas no ateliê de Rodolpho Amoedo, embora não possamos confirmar que seja o mesmo representado na aquarela. A tapeçaria e a capa da almofada que aparece no *Estudo de mulher* se aproximam daquelas encontradas no Ateliê, mas a ventarola que ela segura na mão esquerda é bem diferente da outra. No retrato do amigo Décio Vilares, artista que Amoedo admirava como “o maior pintor brasileiro”⁷, aparece uma cadeira como aquela da aquarela, e que ainda se repetirá na outra pintura, em que Décio Vilares aparece novamente, sentado no ateliê próximo à janela vendo esboços de Amoedo. Se repete também o pote com pincéis, desta vez sobre a mesa, próximo a um estudo para Marabá, de 1882. Nesse último retrato, chama a atenção um outro item de inspiração oriental, a sombrinha vermelha e preta pendurada na janela. Assim, observamos que os objetos de outras culturas estão presentes no cotidiano do artista durante sua estadia em Paris, e são utilizados em quadros repercutidos na crítica da época como é o caso de *Estudo de mulher*.

Assim, voltemos a discorrer sobre a aquarela do ateliê. O vaso com pincéis é cilíndrico, alto, de porcelana ou faiança⁸; a decoração se assemelha à figura de uma mulher com cabelos negros, segurando uma sombrinha à sua direita; a faixa ornamental azul na base e próximo à abertura dá o acabamento na pintura. Pela função que designa no ateliê, seria um brush pot, ou seja, um pote para guardar pincéis. O brush pot era uma peça comum nos ateliês do século XIX tanto como moldagens e tapeçarias, figurando como peças funcionais e com certo caráter de moda na decoração sendo encontrados em vários formatos, cores e estampas. Por exemplo, no ateliê do pintor e ilustrador francês Louis-Maurice Boutet de Monvel, havia diferentes potes de pincéis entre outros objetos decorativos.⁹

⁶ AMOEDO, Rodolpho. *Retrato do pintor Décio Villares*, 1882, óleo s/ tela, 78,8x59cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Retrato_do_pintor_D%C3%A9cio_Vilares.jpg>. Acesso em 5 jan. 2022.

⁷ *Apud* COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 62. No *Ateliê do artista em Paris*, inclusive, há um retrato masculino que pode ser de Décio Villares.

⁸ Agradeço à Profa. Dra. Marize Malta pelas sugestões acerca dos objetos decorativos e do mobiliário representados por Amoedo nessa aquarela.

⁹ Cf. Ateliê de Louis-Maurice Boutet de Monvel (1850-1915), pintor, fotografia. In: BÉNARD, Edmond. *Ateliers d'artistes*. Tomo 2, c. 1800-1910, p. 15. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Disponível em <bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/15438/15>. Acesso em 5 jan. 2022.

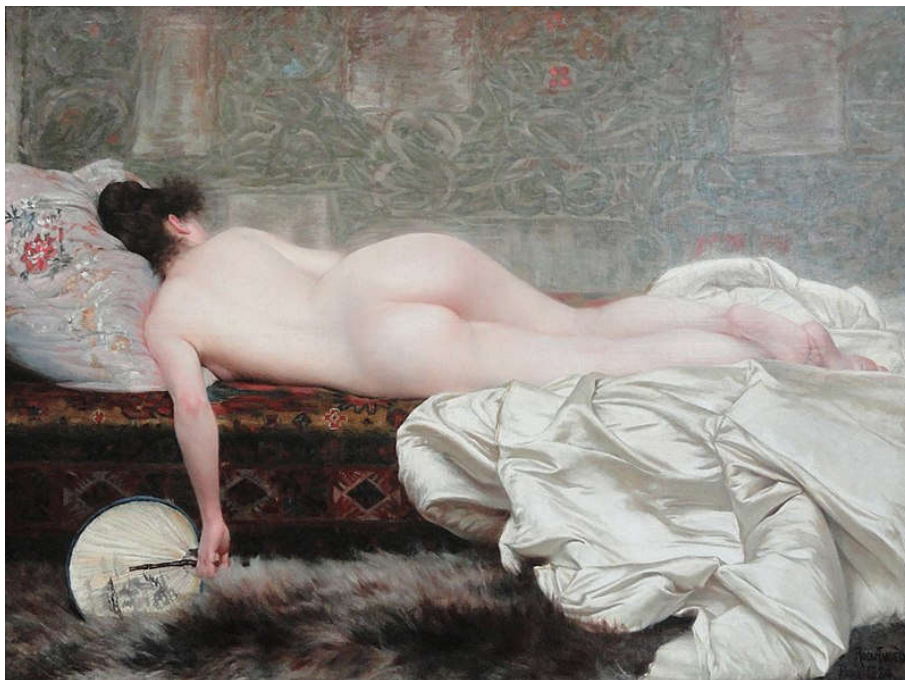


Figura 2. *Estudo de mulher*, de Rodolpho Amoedo, 1884, óleo s/ tela, 150x200cm.



Figura 3. *Décio Villares visitando o atelier do artista em Paris*, de Rodolpho Amoedo, 1883, óleo s/tela, 78x60cm.

Esse tipo de pote é semelhante ao que era utilizado na cultura chinesa para guardar pincéis de caligrafia.¹⁰ Eles podiam ser feitos de pedra, marfim, bambu ou porcelana e chamavam-se bitong. A ornamentação do bitong ficava por conta de pinturas ou relevos com paisagens, temas familiares com crianças e anciões, além de frases simbolizando longevidade e sabedoria. Entretanto, a figura feminina que decora a peça representada por Amoedo se aproxima mais da estética japonesa do que chinesa. Assim, se compararmos o brush pot representado na aquarela com peças chinesas¹¹, encontraremos afinidades apenas pontuais na decoração, no formato e no tamanho. Por outro lado, as representações japonesas [figura 4] parecem mais próximas do estilo da pintura do brush pot, com destaque para suas formas femininas. Nessa época, a Europa já fabricava peças que imitavam a porcelana chinesa e diversos tipos de objetos, decorados com elementos da cultura oriental. Podemos sugerir então que o pote de pincéis representado no ateliê de Rodolpho Amoedo seja uma peça ao estilo japonês, inspirada no bitong chinês, feita na Europa.



Figura 4. *Two women*, de Kitagawa Utamaro, ca.1790, 39,1x25,7cm, impressão em xilogravura policromada sobre papel.

¹⁰ Cf. WATSON, William (ed.). *Chinese ivories: from the Shang to the Qing*. Londres: The Oriental Ceramic Society/Sotheby Publications, 1984, p. 154.

¹¹ Ver, por exemplo, *A chinese famille verte cylindrical brush pot., século XIX*, 13,3cm alt. Disponível em <<https://www.christies.com/lot/lot-a-chinese-famille-verte-cylindrical-brush-pot-5677486/?from=searchresults&intObjectID=5677486&sid=f1a311f6-ab20-401f-9c66-d26582c49d08>>. Acesso em 5 jan. 2022, e *A blue and white brush pot. Qing Dynasty, Kangxi period*, 12,7cm alt. Disponível em <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/important-chinese-works-of-art-n09674/lot.185.html>>. Acesso em 5 jan. 2022.

A arte japonesa ganhou bastante adesão na Europa em meados do século XIX, e a cidade de Paris viveu uma mania de tudo que vinha do oriente. “Um perfeito furor por tudo que era japonês tomou conta dos países europeus; Paris em particular enlouqueceu com a Japomania. Dificilmente encontrava-se uma casa no distrito do Parque Monceau, que não tivesse cômodos mobiliados com lacas, bronzes e tapeçarias japoneses”.¹² Mas também os artistas abraçaram as formas de arte japonesa que demonstrava, em certos períodos, um grande desenvolvimento¹³ e oferecia novas possibilidades para a concepção da arte na Europa. Assim, o objeto de origem ou inspiração oriental no ateliê parisiense de um pintor em formação poderia simbolizar, ao mesmo tempo, a moda decorativa, uma admiração pelas formas de arte em um local exótico e, finalmente, uma recordação da tradição e da dedicação oriental na medida que o bitong era parte de uma atividade muito valorizada na China e no Japão: a caligrafia.

Por sua vez a ventarola é um exemplar de fixed fan ou rigid fan ou ainda, em japonês, uchiwa. Embora os uchiwa tenham sido utilizados também na China, a ventarola que aparece no ateliê de Rodolpho Amoedo tem forma mais próxima das peças japonesas, feitas com bambu.¹⁴ Com forma arredondada, a peça representada tem uma decoração pintada ou estampada, da qual não conseguimos distinguir nenhum motivo. Ao compará-la com modelos muito semelhantes em fotografias de ateliês, como o de Boutet de Monvel citado anteriormente, é possível concluir que se trata de um tipo de ventarola comum nos estúdios europeus, especialmente na decoração, mas também usadas em composições de quadros. A definição de uchiwa é apontada na Japan encyclopedia:

*Leque não dobrável. Pode ter várias formas – redondo, oval, quadrado – e é feito de papel ou seda colada em finas lâminas de bambu presas a uma alça. A maioria dos uchiwa tem poemas escritos ou pintados e agora são usados como decoração. Eles já foram usados (como ôgi, ou leques dobráveis) para apresentar um objeto ou uma carta a uma pessoa de alto escalão de maneira educada e eram mais frequentemente usados por mulheres. Eles também foram empregados para ventilar brasas.*¹⁵

O seu uso decorativo ou como possível adereço em pinturas de gênero, retratos e naturezas-mortas já é uma justificativa para a presença dessas ventarolas nos ateliês oitocentistas. Na fotografia do ateliê do pintor americano William Merritt Chase, por exemplo, pelo menos seis exemplares de *uchiwa* em

¹² “A perfect furor for everything japanese swept over European countries; Paris in particular went mad with japomania. There was hardly a house in the Monceau Park district, which had not furnished some rooms with japanese lacquer-work, bronzes, and tapestries”. HARTMANN, Sadakichi. The influence of japanese art on western civilization. In: *Japanese art*. London: G. P. Putnam’s, 1904, p. 159. Neste artigo, todas as traduções das citações em idiomas estrangeiros são nossas.

¹³ Cf. *idem*.

¹⁴ Ver *Boshu uchiwa, decoration uchiwa*, s./d. Collection of Tateyama City Museum. Disponível em <<https://g.co/arts/Pt2zvRRmXLdvcv8d7>>. Acesso em 5 jan. 2022.

¹⁵ “Non-bending fan. May be in various shapes – round, oval, square – and is made of paper or silk glued onto fine blades of bamboo attached to a handle. Most uchiwa have poems written or painted on them and are now used as decoration. They were once used (as were ôgi, or folding fans) to present an object or a letter to a high-ranking person in a polite manner, and were most often used by women. They were also employed to fan embers”. FRÉDÉRIC, Louis. Uchiwa [verbete]. In: *Japan encyclopedia*. Massachusetts: Harvard University Press, 2002, p. 65.

diversas estampas espalham-se pela parede, disputando a atenção entre o mobiliário, quadros, vasos, armas, livros, flores.¹⁶ Na profusão de objetos acumulados no ateliê do pintor americano, ainda encontramos uma sombrinha ao estilo japonês e vasos com pincéis – embora não tenham o mesmo formato cilíndrico e a pintura figurativa tal qual aquele de Amoedo. Uma das ventarolas de Merritt Chase, todavia, merece destaque: a decoração da última ventarola contando da esquerda para a direita, com molduras retangulares e pequenas figuras no interior delas se assemelha com a sugestão de formas no leque desenhado por Amoedo. Outro objeto que se parece em formato na fotografia e na aquarela é a cadeira – embora no ateliê de Merritt Chase ela esteja bastante oculta pelos objetos depositados, é possível ver parte dos braços, curvados na ponta, o assento de tecido aveludado e as pernas retas, assim como a cadeira do lado esquerdo do sofá de Amoedo. Tanto a fotografia quanto a aquarela foram feitas na década de 1880, contribuindo para uma possível aproximação entre os objetos que as compõem.

Merritt Chase realmente utilizou objetos exóticos, especialmente japoneses, em composições de retratos e cenas de gênero como por exemplo *The blue kimono* [figura 5]. Normalmente protagonizados por figuras femininas usando roupas de seda, segurando algum elemento japonês, como livros, gravuras e ventarolas, inseridas num plano de fundo monocromático ou num interior bem decorado, esses quadros mostram como o artista foi envolvido pela moda da japomania, para usar o termo aplicado por Hartmann.



Figura 5. *The blue kimono*, de William Merritt Chase, c.1898, óleo s/ tela, 144,78x113,03cm.

¹⁶ Cf. COX, George Collins. *W. M. Chase's studio, West, 10th St. NY*, c. 1880, coleção de fotografias diversas. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em <https://www.si.edu/object/AAADCD_item_5391>. Acesso em 5 jan. 2022. Observamos que há quatro exemplares com formato semelhante ao *uchiwa* presente na aquarela de ateliê de Amoedo, e os outros dois são diferentes, com uma haste no centro.

Contudo, mesmo com indícios que ligam as peças exóticas presentes na aquarela de Amoedo a objetos conservados das culturas chinesa e japonesa do século XIX, devemos recordar que se trata de uma representação e, portanto, o que vemos na obra não necessariamente condiz com a realidade. Ou seja, é possível que a ventarola e o vaso cilíndrico do ateliê de Amoedo fossem diferentes do que vemos nessa representação, sendo criados pelo artista ou mesmo deixando de lado detalhes que fariam a diferença na sua identificação correta. Feita essa ressalva, ainda permanece um fator fundamental para esse artigo: real ou não, são objetos com “formas” oriundas de lugares muito distantes da Europa vistos como exóticos e que, de alguma maneira, evidenciam o exotismo como um valor relevante no contexto do ateliê oitocentista.

Rodolpho Amoedo em Paris

Apesar de ter nascido em Salvador em 11 de dezembro de 1857, Rodolpho Amoedo se autodeclarou carioca em seu currículo, nas entrevistas e nos seus escritos até os últimos anos de sua vida. Talvez isso se explique pelo pouco tempo que ficou em Salvador, já que Amoedo veio para o Rio de Janeiro ainda criança e nesta cidade construiu toda a sua carreira de pintor, decorador, ilustrador e professor. O ofício da arte já estava presente em sua família, pois seu pai e sua mãe eram atores. Mas a vida humilde que tinham levou Amoedo a trabalhar desde cedo. Foi ainda antes dos 20 anos que frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e em 1874 passou para a Academia Imperial de Belas Artes, tornando-se aluno de Victor Meirelles, Agostinho da Motta, Zeferino da Costa e Chaves Pinheiro. Os historiadores da arte costumam conferir a Victor Meirelles a maior influência artística desse período sobre Amoedo, no aspecto romântico e estritamente acadêmico dos seus primeiros quadros.

Em 1878, Rodolpho Amoedo conquistou o prêmio de viagem à Europa com o quadro *O sacrifício de Abel*, mas só viajaria para Paris no ano seguinte. Lá, teria frequentado ateliês livres antes de conseguir matricular-se na École National Supérieure des Beaux Arts, sendo discípulo de Pierre Puvis de Chavannes e Alexandre Cabanel. Esse período de estudos na Europa, que se estenderia até 1887, resultou em algumas participações no *Salon* parisiense com obras que depois foram bem recebidas no Rio de Janeiro. O artista, como pedia o regulamento da sua pensão de estudos, enviava ao Brasil as obras que expunha em Paris, a fim de comprovar seus avanços e requisitar a continuidade de sua estadia. Entre as obras que Amoedo apresentou no *Salon* e trouxe para o Rio de Janeiro estão *O último Tamoio* (1883), *Marabá* (1882) e a aquarela *Ateliê do artista em Paris* (1883). É curioso notar que obras tão distintas na concepção, no tema e na técnica como *O último Tamoio* e *Ateliê do artista em Paris* foram realizadas no mesmo ano, exemplificando como os artistas oitocentistas podiam adaptar-se ao trabalho com diferentes assuntos. Além dos temas indianistas inspirados na literatura, Amoedo realizou nessa época quadros religiosos, mitológicos e retratos que revelaram também a sua aplicação da tradição pictórica.

O período de estudos de Amoedo em Paris foi o mais comentado e aclamado pela crítica da época em toda a carreira do artista, mesmo que a sua produção tenha se estendido até a década de 1940. Em diversas ocasiões, os

articulistas observavam que a obra do seu retorno ao Brasil – a partir da década de 1890 – já não refletia o primor e a grandiosidade dos seus quadros europeus. Por outro lado, o artista seria tachado com o rótulo “acadêmico” em sentido pejorativo nos anos posteriores, ainda que alguns historiadores da arte tenham lembrado de Amoedo como um mestre¹⁷ e tentado resgatar o seu trabalho artístico em tempo. Essas diferenças de abordagem sobre o trabalho de Amoedo acompanham as mudanças no trabalho historiográfico ao longo das décadas, deixando de lado a comparação com os artistas modernistas e compreendendo a sua produção em contexto.

Ao observarmos com atenção a aquarela *Ateliê do artista em Paris*, podemos esboçar algumas ideias sobre o artista e seu período de estudos na Europa.¹⁸ Dados o número e a variedade temática das obras espalhadas pelo ateliê, notamos que é um artista dedicado e constantemente ativo, inteirando-se das possibilidades de aprimoramento que havia na cidade francesa. A presença de uma moldagem pode indicar a permanência do desenho como habilidade principal na formação do artista, que era observada no ensino acadêmico carioca e continuada no Velho Mundo. A diversidade de objetos e materiais colocados nesse pequeno espaço revela um interesse pelos aspectos técnicos do fazer artístico, pois cada um tem suas particularidades na representação e equilibram a composição da aquarela.

Em contraposição com a atividade intensa, a simplicidade da decoração evidencia a vida de trabalho que o artista leva naquele momento – por um lado, porque ainda é um estudante, se afirmando como profissional, e do outro porque se dedica primeiramente aos seus deveres como pensionista. De fato, Amoedo, em entrevista a Angyone Costa, contou sobre a vida de trabalho que levava na França: “Indo cedo para a Europa, passei nove anos em Paris. Trabalhei, estudei, completei o curso. Pintadas algumas telas, voltei. Aqui tenho luctado, resistido. Ainda viajei a Europa, mais tres vezes. Todas, porém, muito ocupado, entre uma encomenda e outra, nenhuma a passeio. Não conheço, assim, a parte divertida das coisas. Vê que é uma série de ocupações definidas”.¹⁹ Para o jornal *O Globo*, em 1941, ao falar sobre a sua estadia na cidade francesa, o artista declarou: “Em Paris, eu pintava bastante. Posso dizer mesmo que apenas lá vivi em toda a sua plenitude a minha vida de artista”.²⁰ Esta constatação de que o pintor tinha melhores condições de trabalho na Europa era, aliás, compartilhada por outros artistas atuantes no mesmo período que Amoedo especialmente por conta dos espaços de exposição, museus e reconhecimento do público.²¹

Assim, a decoração do ateliê representado por Amoedo consiste em elementos que podem ser utilizados para composições artísticas – tecidos, almofadas e divã por exemplo – ou que são parte do exercício cotidiano da

¹⁷ Ver MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. *19&20*, v. II, n. 2, Rio de Janeiro, abr. 2007. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm>. Acesso em 4 jan. 22.

¹⁸ Apresentamos nesse parágrafo apenas um pequeno resumo sobre o assunto. Para maiores detalhes, ver NICOLICH, Natália dos Santos. O artista através do seu ateliê: Rodolpho Amoedo em Paris no final do século XIX. In: CHILLÓN, Alberto Martín *et al.* (orgs.). *Entresséculos: Anais Eletrônicos, XI Seminário do Museu Dom João VI/Grupo* [no prelo].

¹⁹ *Apud* COSTA, Angyone, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Apud* *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 mar. 1941. In: AMOEDO, Rodolfo. Pasta com documentação diversa sobre o artista, n. A118. Biblioteca Araújo Porto-Alegre, Museu Nacional de Belas Artes.

²¹ Ver depoimentos de artistas em COSTA, Angyone, *op. cit.*

profissão, como os desenhos, a moldagem e os pincéis. Têxteis, objetos decorativos como vasos de cerâmica, adereços femininos, armamentos, roupas, biombos, móveis, poderiam ser comprados, alugados ou emprestados de outros artistas e amigos. Não é estranho, portanto, que objetos de diferentes características sejam encontrados numa representação de ateliê mesmo que este local tenha pertencido a um estudante.

É preciso compreender que o fato de Amoedo ter tomado um canto do seu ateliê como tema para uma obra e levá-la para exposição não é um caso isolado. Naquele final do século XIX, as pinturas, os desenhos e as fotografias de ateliês proliferaram na produção de diversos artistas e somente afirmam a ideia de que Rodolpho Amoedo esteve atento às tendências artísticas do seu tempo.

Enquanto os artistas brasileiros passaram a interessar-se pelas representações do ateliê a partir da década de 1880 – vide o exemplo do próprio Rodolpho Amoedo e o conhecido caso do *Descanso do modelo* de Almeida Junior –, na Europa essa prática se desenvolvia desde as décadas iniciais do século XIX. Seja o ateliê representado com modelos, autorretratos ou retratos de artistas, tal prática parecia corresponder ao crescente interesse da sociedade em geral pela imagem e personalidade desses profissionais. Na medida em que o campo da arte se ampliava para além das demandas religiosas e políticas, os questionamentos sobre o que era a arte e para que ela servia se intensificaram. Diante da dificuldade de encontrar uma resposta comum para essa questão, as perguntas foram redirecionadas para o artista, o que parecia ser um caminho de entendimento mais promissor.²² O artista transformava-se, assim, em uma das chaves de compreensão do que era a arte e do que as obras significavam. Há já bastantes estudos sobre o assunto, tanto no contexto internacional como nacional, mas vale destacar que esse movimento levou os críticos de arte a aumentarem a frequência de suas visitas aos ateliês, descrevendo perfis psicológicos, contando o dia a dia dos pintores e dos escultores e investigando os procedimentos cotidianos da criação artística, em reportagens ilustradas com as fotografias dos artistas e dos seus ambientes de trabalho.²³ Especialmente no caso dos artistas que se inseriam no chamado “realismo burguês”, os ateliês apareciam também como motivos para obras, atendendo as preferências desse mercado para pinturas de caráter intimista, ou seja, feitas em pequenas dimensões e representando cenas domésticas. A literatura, por sua vez, reconheceu o potencial dramático dessa temática, e os pintores se transformaram em personagens para variados contos e romances²⁴ que exploravam o aspecto febril da criação artística e o ideal do artista moderno.

²² Cf. BONNET, Alain. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, maio-ago. 2019.

²³ Cf. PITTA, Fernanda e BONNET, Alain (orgs.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018; CHILLÓN, Alberto Martín *et al.* (orgs.). *O artista em representação: coleções de artistas. Anais Eletrônicos do X SMDJVI*, Rio de Janeiro, Nau, 2020, e VALLE, Arthur *et al.* (orgs.). *Oitocentos: tomo IV: o ateliê do artista*. Rio de Janeiro: Cefet, 2017.

²⁴ Entre os exemplos de literatura em que artistas surgem como personagens centrais da narrativa, destacamos: *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831), de Honoré de Balzac; *L'oeuvre* (1886), de Émile Zola, e *Manette Salomon* (1867), dos irmãos Édmond e Jules de Goncourt. O interesse pelo tema se manifestou de maneira mais crítica na literatura porque enfatizou as dificuldades e os conflitos dos artistas que desafiavam os paradigmas da arte em relação àqueles que estavam alinhados com as instituições oficiais e o mercado burguês.

Tal atividade não ficou alheia aos próprios artistas, que viram uma oportunidade de divulgar seu trabalho e defender sua profissão diante de seus pares e da sociedade em geral. Autorretratos, representações de cantos e de objetos do ateliê passaram a figurar entre a produção artística, aparecendo nas exposições oficiais e particulares, embora por vezes permanecessem como *souvenirs* para amigos e familiares. Desde obras amplamente conhecidas na História da Arte como *O ateliê do pintor* (1855), de Gustave Courbet, até obras expostas nos salões europeus, como *Um estúdio em Les Batignolles* (1870), de Henri Fantin-Latour, e *Um canto de ateliê* (1880), de Édouard Joseph Dantan, observamos que os artistas representaram a si mesmos e seus pares no ambiente dos ateliês no século XIX, explorando-os como espaços de sociabilidade e de trabalho contínuo.²⁵

Apresentar a própria imagem em pinturas e desenhos era uma forma de controlar o que e como seria visto pelo público, seja nos autorretratos, seja por meio dos interiores de ateliês. Nos primeiros, quase sempre vestidos como dândis, os artistas exibiam o estilo de vida e o apreço pela arte com os instrumentos de profissão sempre a postos, como no *Autorretrato* (1865-66), de Frédéric Bazille. Já os interiores de ateliês poderiam expor obras prontas ou em andamento, objetos curiosos, mobília e instrumentos de trabalho, tal como o *Interior de estúdio com um aquecedor* (1872-74), de Gustave Caillebotte.²⁶ A construção da autoimagem pelo artista poderia ser considerada uma defesa do seu papel na sociedade, um manifesto de bom gosto e talento, um retrato do ser sociável, intelectual, ao mesmo tempo em que ocultava as mazelas do trabalho, mantendo o aspecto misterioso do processo de criação e alimentando o imaginário público sobre o cotidiano do ateliê.

Trata-se, portanto, de uma construção que partia tanto da crítica quanto dos próprios artistas, na busca de definir uma imagem individual e original desses profissionais diante do universo da produção artística. Mas interessamos aqui traçar algumas breves notas sobre a imagem do artista através do seu ateliê, pois que é parte do cenário com que Rodolpho Amoedo se depara ao chegar em Paris.

Em primeiro lugar, a associação entre a imagem do artista com a imagem do seu local de trabalho encontra fundamentação no pensamento filosófico e crítico da arte do século XIX. A partir da relação entre o homem e o seu meio elaborada por Hippolyte Taine na sua *Filosofia da arte* ou nas crônicas de artistas de Albert Wolff por exemplo, a necessidade de conhecer o local de trabalho dos pintores se explicava pela interdependência entre o indivíduo e o espaço que habita. Na maneira de organizar o espaço, no gosto para a escolha dos objetos decorativos, na riqueza de formas e texturas, acreditava-se que os indivíduos depositavam um pouco da sua personalidade e dos seus hábitos. As

²⁵ Ver COURBET, Gustave. *O ateliê do pintor*, 1855, óleo s/ tela, 361x598cm. Musée d'Orsay. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg>, FANTIN-LATOURE, Henri. *Um estúdio em Les Batignolles*, 1870, óleo s/ tela, Musée d'Orsay. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Fantin-Latour_-_A_Studio_at_Les_Batignolles_-_Google_Art_Project.jpg>, e DANTAN, Édouard. *Um canto de ateliê*, 1880, óleo s/ tela, 98x130cm. Musée d'Orsay. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coin_d%27atelier.jpg>. Acessos em 10 ago. 2022.

²⁶ Ver BAZILLE, Frédéric. *Autorretrato*, 1865-66, óleo s/ tela, 108,9x71,1cm. Art Institute of Chicago. Disponível em <<https://www.artic.edu/artworks/110661/self-portrait>>, e CAILLEBOTTE, Gustave. *Interior de estúdio com um aquecedor*, 1872-74, óleo s/ tela, 81x65. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Caillebotte_-_Int%C3%A9rieur_d%27atelier_au_po%C3%A9le.jpg>. Acessos em 10 ago. 2022.

particularidades dos ambientes refletiam as diferenças pessoais entre artistas de uma mesma geração, com formação e origem parecidos.

Em seguida, devemos sublinhar a relação dessas representações com o público da arte, incluindo nesse conjunto os possíveis clientes, a imprensa, os críticos e os colecionadores. O interesse dos críticos e jornalistas se baseava na ideia de que, ao conhecer o local de trabalho, era possível compreender os artistas. No ateliê, tinham acesso aos materiais e instrumentos utilizados, podiam flagrar algum quadro em andamento, bisbilhotar projetos de novos trabalhos – na medida em que os pintores deixavam ao alcance do olhar os itens de interesse. De certa forma, esse acesso privilegiado e os textos publicados a partir disso contribuía para a opinião do público leigo, leitor dos periódicos e consumidor de objetos de arte. Mais do que isso: podia influenciar até o senso decorativo dos ambientes privados, se o texto trazia também fotografias e descrições do que o articulista observou nos ateliês.²⁷

Por fim, é preciso estar atento: esse interesse pelo local de trabalho do artista ultrapassa as décadas e os estilos vigentes, porque abrange as mudanças de paradigma da pintura. Não por acaso, é possível encontrar obras expostas nos salões parisienses que têm o termo atelier no título em todas as décadas dos anos 1800 até meados do século XX.²⁸ Para além das exposições “oficiais”, dentro das produções de artistas identificados com diferentes tendências como Henri Matisse e Frédéric Bazille também encontramos representações de ateliês.

Vê-se, portanto, que as três questões que resumimos aqui estão essencialmente conectadas e juntas ajudam a elucidar o que Rodolpho Amoedo deve ter notado no seu período de estudos em Paris com relação à representação dos ateliês. Agora, conhecendo um pouco sobre a aquarela *Ateliê do artista em Paris*, o autor e o contexto em que se inserem, podemos discorrer sobre a questão do exotismo no ateliê.

A percepção do exotismo como um valor estético e social na representação do ateliê

Podemos definir o exótico como algo distante geograficamente ou historicamente²⁹, que representa a diferença entre duas culturas – aquela que chamamos exótica e aquela a partir da qual falamos. Assim, o exotismo se liga a uma percepção de estranheza diante de algum objeto, na medida em que o parâmetro de análise seja a nossa própria cultura e nós possamos admirá-lo nessa distância, descontextualizado e sem interesse de aproximação. A relação entre o indivíduo e o exótico é, portanto, uma relação de alteridade, marcada pelo desconhecimento do outro. De acordo com Jean-François Staszak, “o exotismo não é, assim, um fato nem uma característica de um objeto: é apenas um ponto de vista, um discurso, um conjunto de valores e representações sobre algo, algum lugar ou alguém. Falar de exotismo é analisar menos um objeto do

²⁷ Cf. CHARPY, Manuel. La toile, l’atelier, l’appartement. Natures mortes d’objets et natures mortes en images au XIXe siècle. *Arts e sociétés: Lettre du Séminaire*, n. 101, Paris, s./d. Disponível em <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3491>>. Acesso em 10 dez. 2019.

²⁸ Cf. NICOLICH, Natália dos Santos, *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*, op. cit.

²⁹ Cf. FUENTES, Eugenio Murillo. Exotismo en el arte. *Káñina: Revista de Artes y Letras*, v. XXIX, n. 1 y 2, San José, 2005.

que um discurso de um sujeito sobre ele. A questão ‘o que é exótico?’ é nesse sentido secundária em relação à questão ‘para quem?’³⁰.

Quando afirmamos que há objetos exóticos representados na aquarela do ateliê de Rodolpho Amoedo estamos, desse modo, considerando seu destaque em relação a uma cultura europeia – pois o ateliê em questão ficava em Paris – e que, mesmo pertencendo a um artista brasileiro, ainda prevalecia dominante. Em meados do século XIX, o Brasil ainda olhava para a França como um modelo³¹ de desenvolvimento cultural e artístico, de modo que os artistas eram mandados para a Europa para vivenciar essa realidade, desenvolver suas habilidades e conhecimentos. É por isso que, aparentemente, não há sinal de nacionalidade no ateliê do artista brasileiro, que busca misturar-se ao contexto francês. Depois, retornando ao país, esperava-se que Amoedo passaria a lecionar em alguma cadeira de pintura – o que de fato ocorreu – e passar às novas gerações a experiência adquirida.

A representação de objetos entendidos como exóticos no ambiente do ateliê pode ser entendida pelo viés da prática cotidiana do pintor; da moda decorativa em voga no século XIX; e do valor simbólico ou estético, visto que são pinturas. Portanto, identificar tais elementos nessas obras implica também considerar até que ponto eles desempenham uma função prática e quando estão presentes por adicionar valor à composição, seja esse valor visual ou significante. Um aspecto, entretanto, não alude diretamente na exclusão do outro. No caso de Rodolpho Amoedo, há indício de que a ventarola e o pote de pincéis tenham finalidades definidas no cotidiano do artista e na realização de outras pinturas. Haveria, por outro lado, um valor simbólico relacionado à representação desses objetos exóticos no ateliê do artista em Paris?

Podemos entender que sim, se considerarmos que o artista deu um certo destaque ao pote com pincéis e a ventarola ao inclui-los na representação do seu espaço de trabalho, numa posição e nitidez particular. Na referida aquarela, são poucos os objetos representados integralmente, sem cortes, com algum nível de detalhes e esse conjunto exótico está entre eles. O ateliê é uma espécie de reflexo do artista, do seu trabalho, então selecionar um canto e alguns elementos para integrar esse “retrato ausente”, constitui num exercício de pensar para além da materialidade ou da função do objeto. Trazer objetos de inspiração oriental para esse lugar de identidade sugere que pode haver uma relação do artista, ou pelo menos de sua obra, com essas culturas.

Amoedo deve ter observado na capital francesa esse interesse pela arte japonesa e chinesa, seja nas modas da decoração ou nos ateliês dos mestres. Através das exposições, álbuns, livros e objetos, haveria oportunidades de contato com a cultura oriental via Europa, e tudo que isso significava em termos

³⁰ “L’exotisme n’est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d’un objet: il n’est qu’un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu’un. Parler d’exotisme, c’est moins analyser un objet que le discours d’un sujet à son endroit. La question «qu’est-ce qui est exotique?» est en ce sens seconde par rapport à la question «pour qui?»”. STASZAK, Jean-François. Qu’est-ce que l’exotisme? *Le Globe: Revue Genevoise de Géographie*, tome 148, Genève, 2008, p. 8.

³¹ Cf. GUERRA, François-Xavier. L’Euro-Amérique: constitution et perceptions d’un espace culturel commun. In: *Les civilisations dans le regard de l’autre: Actes du Colloque International des 13 et 14 décembre 2001*, Paris, Unesco, 2002, p. 184.

de novos valores estéticos e artísticos.³² As gravuras japonesas *Ukiyo-e*, por exemplo, ganhavam espaço no repertório dos artistas e dos curiosos, desafiando aspectos da tradição pictórica europeia. Características como o agrupamento de figuras, as linhas paralelas e o delineamento das formas sem sombra, como os *sketches*, podem ser apontados como interesses dos artistas europeus nas estampas japonesas.³³ Portanto, a presença de peças ao estilo oriental no ateliê demonstra conhecimento por parte do artista, se não das implicações dessa arte para a pintura europeia, pelo menos do interesse contemporâneo por esses objetos de lugares exóticos.

Assim, Amoedo se apresenta como um artista consciente das demandas do seu tempo. O olhar para o outro, o exótico, também pressupõe reconhecimento: só é exótico o que já se viu antes e está suficientemente escrito, explorado.³⁴ O artista traz para a imagem do seu ateliê esses objetos que, ao mesmo tempo que são curiosos aos olhares do público, remetem a algo que já faz parte do seu imaginário. Por essa perspectiva, o exotismo no ateliê mantém a atmosfera de mistério que é própria desse ambiente, porque é lá que ocorre a criação das obras artísticas. Tanto o ateliê como o exótico são imagens que se alimentam da admiração do espectador por algo que ele já viu ou leu em algum lugar, mas que permanece desconhecido, distante. Na representação do ateliê “vazio”, o artista, aquele que guarda esses segredos, também está distante, codificado no aspecto do seu local de trabalho.

Se com tudo que foi apresentado ainda não é possível afirmar qualquer relação do artista e da sua obra com a arte japonesa, fica a ideia de que Rodolpho Amoedo, na representação do seu ateliê, inseriu elementos que testemunham algumas características da época em que viveu, como o gosto pelo exótico na decoração dos interiores e nas pinturas, nas suas mais diversas formas.

Artigo recebido em 16 de fevereiro de 2022. Aprovado em 19 de junho de 2022.

³² Cf. ETIENNE, Noémie; LEE, Chonja. Lüster, Lack und Liotard: Techniken, und Texturen zwischen Asien und Europa. *Kunst+Architektur in der Schweiz* (Chinoiserie), Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2018.

³³ Cf. HARTMANN, Sadakichi, *op. cit.*

³⁴ Cf. STASZAK, Jean-François, *op. cit.*