

O INTERIOR DE ATELIÊ DE CARLOS CHAMBELLAND

E A REPRESENTAÇÃO DO AMBIENTE DE TRABALHO DO ARTISTA

NATÁLIA NICOLICH

É mestre em História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente cursa doutorado na mesma instituição. É professora licenciada em Artes Visuais e tutora EaD.

RESUMO

TOMANDO COMO OBJETO de estudo o quadro Interior de ateliê, pintado por Carlos Chambelland em 1909, o presente artigo investiga a representação do ateliê enquanto lança um olhar aproximado para o artista e sua obra. Considerando aspectos biográficos de Chambelland, a questão do ateliê como motivo de pintura e as informações que reunimos sobre o quadro, buscamos compreender a inserção da obra no contexto em que foi realizada.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Ateliê sem mestre; Carlos Chambelland; Interior de ateliê.

ABSTRACT

TAKING AS AN OBJECT of study the painting Studio interior, painted by Carlos Chambelland in 1909, this article investigates the representation of the studio while taking a closer look at the artist and his work. Considering Chambelland's biographical aspects, the issue of the studio as a motif for painting and the information we gathered about the painting, we sought to understand the insertion of the work in the context in which it was carried out.

KEYWORDS

Painting; Studio without a master; Carlos Chambelland; Studio interior.



FIGURA 1

Carlos CHAMBELLAND*Interior de ateliê*. 1909

Óleo sobre tela,

112,1 x 65,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

O QUADRO INTERIOR DE ATELIÊ: CARACTERÍSTICAS, REPERCUSSÃO E ICONOGRAFIA

O ASPECTO GERAL do *Interior de ateliê* [Figura 1] é uma cena iluminada e bem delineada, representando o interior de um ambiente privado. Atentando para os objetos que compõem esse local descobrimos ser o ateliê de um artista, mais precisamente de um pintor – o cavalete, os esboços, a caixa de tintas e os quadros na parede são as evidências disso. O desleixo na posição dos instrumentos do ofício sugere uma pausa breve no trabalho. Ao fundo, a mobília, os livros e outras pequenezas estão organizados de modo que podemos concluir que esta seja uma área para descanso ou para uma atividade introspectiva. A janela coberta por cortinas azul claro é alta, provavelmente de grandes vidraças, como era usual nos ateliês dos pintores¹. A decoração desse canto do ateliê não é muito abundante, mas demonstra certo requinte. Uma estante de livros, uma mesa coberta com uma toalha de veludo verde com detalhes dourados, uma cadeira de madeira,

azulejos geométricos no piso sob o aquecedor, dois tapetes em diferentes cores e tamanhos. Os demais itens “decorativos” são objetos artísticos de confecção e utilidade para o artista, a saber, os quadros e as esculturas, espalhados pelas paredes, sobre as prateleiras e a mesa.

No centro da tela está a personagem principal para onde o cavalete, a caixa e o aquecedor se direcionam, como para emoldurá-la, sem deixar dúvida sobre o seu protagonismo. *Ela*, uma mulher, está sentada numa cadeira de madeira talhada no canto do ateliê trajando uma longa saia azul escuro, uma blusa

1

Exemplos de ateliês com grandes janelas: Ary Johannes Lamme (1812-1900). Ary Scheffer at work in the large studio at his house, Rue Chaptal in Paris 16, 1851. Óleos/tela, 73,4x60,1cm. Dordrechts Museum, Países Baixos. Disponível em: <https://g.co/arts/k5mTjsPRgfYZjw7M8> Acesso em 17 dez. 2021; e Max Liebermann (1847-1935). The Studio of the artist, 1902. Óleo s/ tela, 68,5x81cm. Stiftung Brandenburger Tor im Max Liebermannn Haus, Berlin, Alemanha. Disponível em: <https://g.co/arts/x2C7uh2ZXgWBSpEC8> Acesso em 17 dez. 2021.

branca de mangas longas e sapatinhos marrons. Os cabelos castanhos presos dão a ela um ar de senhora, embora o rosto pareça jovem. Tem as pernas relaxadamente cruzadas, apoiando o cotovelo direito sobre a mesa para repousar o rosto na mão direita; enquanto isso, a mão esquerda segura de leve uma ilustração – seria um desenho, um livro, um álbum? – para a qual ela parece ter toda a atenção. A sua expressão é tranquila, mas compenetrada, distraída enquanto espera... Talvez pelo artista. Mas ele não está lá? De todo modo, a presença dessa mulher no ateliê sugere alguma relação com o pintor: uma modelo aguardando a hora de posar, alguém da família, uma cliente, uma amiga íntima. Pelas pinturas e esboços de nus femininos presentes na cena, não seria difícil concluir que ela é a modelo. Entretanto, ela não está posando para o artista numa concepção tradicional de modelo vivo, mas sim no sentido figurado, assumindo uma pose indolente. O que podemos entender é que o pintor a representou como se ela não soubesse que estava sendo retratada, o flagrante de uma cena corriqueira reforçado pelo tratamento realista da composição.

O autor do quadro é o pintor fluminense Carlos Chambelland (1884-1950), então aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que recebeu como prêmio uma viagem à Europa em 1907. No ano de 1909, quando realizou a pintura *Interior de ateliê*, o artista se encontrava em Paris, como ele mesmo assinalou no canto inferior direito da tela, próximo da data e da assinatura “C. Chambelland”. Hoje, o quadro está entre as 26 obras relacionadas ao termo “ateliê” que pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA). De acordo com a ficha de registro da obra no acervo do museu, o *Interior de ateliê* foi transferido da ENBA para o MNBA em 1937².

Essa coleção de quadros de ateliê é uma pequena amostra da expressiva produção pictórica com esse tema na arte do período. Artistas de gerações anteriores e contemporâneos a Carlos Chambelland também representaram seus ateliês: Almeida Junior (1850-1899), Rodolpho Amoedo (1857-1941), Henrique Bernardelli

2

As informações sobre a quantidade de obras ligadas ao termo “ateliê” no acervo e a ficha do quadro de Chambelland foram coletadas em nossa pesquisa na base de dados da Biblioteca Araújo Porto-Alegre, do MNBA, em 2019.

(1857-1936), Abigail de Andrade (1864-1890), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), João Timótheo da Costa (1879-1932) e assim por diante. Entre os europeus, podemos destacar Frédéric Bazille (1841-1870), Paul Cézanne (1839-1906), Gustave Caillebotte (1848-1894), Alfred Stevens (1823-1906); e o norte-americano William Merritt Chase (1849-1916). Portanto, representações do ateliê do artista não são incomuns de serem encontradas na arte realizada entre o final do século XIX e o início do século XX no Brasil ou internacionalmente. Sobre o assunto já foram publicados um bom número de estudos, entre trabalhos acadêmicos, anais de eventos, coletâneas, catálogos e revistas nos últimos anos³. Em resumo, podemos dizer que o século XIX foi um período bastante produtivo no que se refere às representações de ambientes e objetos de trabalho, cenas de modelos em ateliês, retratos e autorretratos de artistas, encenações do ofício da pintura e da escultura, relações sociais e profissionais tendo como cenário o ateliê. Há inclusive autores que referenciam o binômio ateliê-artista como o tema *par excellence* dos Oitocentos (GEORGEL, 1987; JUNOD, 1998) porque a questão foi fundamental para a concepção e a crítica da arte nessa época. Ao lado dessas representações pictóricas, houve também o uso da fotografia, as entrevistas em periódicos, os álbuns e as coletâneas com perfis de artistas e um sem-número de obras literárias com ao menos um personagem artista. No Brasil, esse interesse exacerbado na imagem dos artistas e seus ateliês teve lugar a partir da década de 1880 e se estende para o século XX (NICOLICH, 2020).

Nesse sentido, Carlos Chambelland no *Interior de ateliê* aborda um assunto em voga, bem recebido pela crítica e pelo público ávido por essas pequenas curiosidades sobre o cosmos da arte. E ao fazê-lo, parece ter intencionado exibir o quadro, tendo em vista o acabamento refinado da pintura, o realismo com que retratou a cena e as consideráveis dimensões para uma obra de gênero: 112,1 x 65,5 cm. O historiador da arte Quirino

3

Ver: 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, mai/ago. 2019, p. 258-281; CHILLÓN, Alberto Martín et al (orgs.). O artista em representação: coleções de artistas. Anais Eletrônicos X SMDJVI. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020; PITTA, Fernanda e BONNET, Alain. (orgs.). Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018; VALLE e outros (orgs.). Oitocentos: tomo IV. O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET, 2017, entre outras publicações sobre o assunto.

Campofiorito comenta que o quadro foi realizado em Paris e “[...] apesar de ótimas qualidades de desenho e pintura, demonstra uma disciplina visual decidida a fixar em toda sua nitidez de efeitos um cenário característico.” (1983, p. 260). Como dissemos, esse “cenário característico” já tinha sido bastante representado por artistas brasileiros desde o final do século XIX, sendo o *Descanso de modelo* [Figura 2] de Almeida Junior (1850-1899) o exemplo de maior repercussão. Como o *Descanso*, o *Interior* se compara no realismo da representação e na espontaneidade da modelo surpreendida no ambiente de trabalho do artista. É interessante observar que, mesmo em décadas tão distintas – 1880 e 1900 – o interesse dos artistas pelo tema continua ativo.

De todo modo, ainda que não tenhamos encontrado críticas da época sobre o quadro de Chambelland, o *Interior de ateliê* foi reproduzido ao menos uma vez em periódicos entre outras obras que estavam presentes no Pavilhão do Brasil na *Exposição do Mundo Português*⁴ de 1940. No que podemos observar, entre elas não havia outros exemplares de pinturas de ateliê, sendo mais representados os gêneros históricos, os nus, as paisagens e outras cenas de cotidiano. O quadro também esteve em uma exposição póstuma em homenagem a Carlos Chambelland, desta vez entre janeiro e agosto de 1950 no MNBA. A exibição contemplou obras do acervo do museu, da coleção da família Chambelland e de terceiros, conforme



FIGURA 2

**José Ferraz de
ALMEIDA JUNIOR**

Descanso do modelo. 1882

Óleo s/ tela

131x98cm.

Museu Nacional de

Belas Artes,

Rio de Janeiro

4

Realizada em Lisboa, entre julho e dezembro de 1940, a *Exposição do Mundo Português* foi concebida para resumir oito séculos da história portuguesa e consolidar a arte com a política do Estado Novo. Um júri composto por artistas, professores e pelo então diretor do MNBA Oswaldo Teixeira, foi responsável por selecionar as obras que integraram o Pavilhão do Brasil nesta exposição. Além do quadro de Chambelland, também participaram obras de Antonio Parreiras, Candido Portinari, Pedro Alexandrino, Baptista da Costa, Navarro da Costa, entre outros. Sobre a reprodução da tela de Chambelland e outras obras da mostra, ver: *Quadros brasileiros na Exposição do Mundo Português*. Excelsior. Rio de Janeiro, ed. 151, 15 jul. 1940, p. 38.

FIGURA 3

Carlos CHAMBELLAND

Autorretrato
(Catálogo de Exposição
Póstuma de Carlos
Chambelland, 1950, p.2
Museu Nacional de
Belas Artes, RJ)
Biblioteca de Obras
Raras da UFRJ, Rio de Janeiro

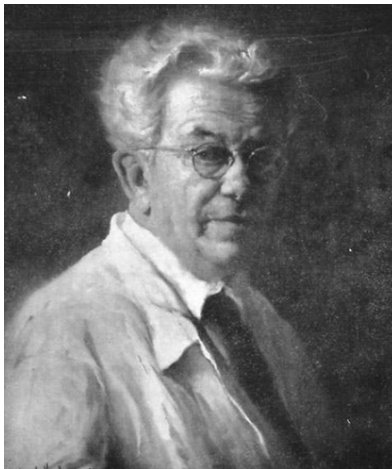


FIGURA 4

Carlos CHAMBELLAND

Retrato de Malisa
(Catálogo de Exposição
Póstuma de Carlos
Chambelland, 1950, p.14
Museu Nacional de
Belas Artes, RJ)
Biblioteca de Obras
Raras da UFRJ, Rio de Janeiro

apontado no Catálogo (Exposição Póstuma, 1950). Através das reproduções e pela listagem de obras nessa publicação podemos concluir que não há outros ateliês entre elas, sendo em sua maioria retratos, nus, paisagens, religiosos, naturezas-mortas e pinturas de gênero. Somente o *Autorretrato* e o *Retrato de Malisa* [Figuras 3 e 4] se aproximam da temática, na medida em que retratam artistas.

Contudo, Carlos Chambelland pintou pelo menos mais um quadro com o tema em *Leitura no ateliê* de 1935⁵. Enquanto no *Interior de ateliê* é uma mulher quem se distrai com um material impresso, neste é uma criança que aproveita o aspecto silencioso do ambiente para folhear um livro ou uma revista. As diferenças entre as duas pinturas são inúmeras, desde a composição à pincelada; não obstante, interessa-nos assinalar a distinção nos quadros dentro do quadro: no primeiro há nus e retratos, no segundo há paisagens e uma cena de gênero. A menina e a mulher no ambiente do ateliê recebem cada uma um significado distinto, conforme a idade e o tipo de relacionamento que elas possuem com o artista.

Há outros quadros em que as mulheres aparecem numa atitude semelhante àquela do *Interior de ateliê*, além da referida pintura de Almeida Junior. Em *No ateliê* de Rodolpho Amoedo [Figura 5], a mulher elegantemente vestida observa ilustrações que podem ser esboços do próprio artista, o que indicaria que ela é uma cliente em potencial. Com o mesmo título do quadro de Chambelland, o *Interior de ateliê* de Abigail de Andrade [Figura 6] tem uma proposta parecida, incluindo, contudo, o artista durante o seu trabalho. Aqui a mulher que lê – com vestimentas muito semelhantes às da mulher no ateliê de Chambelland – seria a própria Abigail de Andrade, ao passo que o homem de costas para nós e de frente para o cavalete seria Angelo Agostini (1843-1910). Se nas obras de Amoedo e Chambelland o artista está oculto, fora do campo da representação, Andrade inseriu tanto Agostini durante o trabalho quanto a si mesma, ainda que não esteja utilizando instrumentos de profissão nem posando

5

Carlos Chambelland. *Leitura no ateliê*, 1935. Óleo s/ tela, 45x54cm. Disponível em: <https://peregrinacultural.wordpress.com/2014/05/15/imagem-de-leitura-carlos-chambelland/> Acesso em 15 dez. 2021.

diante do cavalete. De tal modo, ela não figura simplesmente como modelo posando para o artista, mas coloca-se como alvo da atenção de Agostini, do espectador e de si mesma, ao se autorretratar.

Como dissemos, o ateliê do artista também foi tratado por artistas europeus e americanos em numerosos quadros, em muitos dos quais encontramos figuras femininas, como no *Studio interior* de William Merritt Chase [Figura 7]. Mais uma vez, os trajés refinados da mulher indicam que sua posição social a coloca como uma cliente em potencial, retratada ao folhear um grande álbum de ilustrações. Porém, ignoramos a sua identidade e as suas intenções nos são sugeridas apenas por aspectos externos, conferindo a essa mulher um papel “decorativo” no ateliê. O “vazio” do primeiro plano se contrasta com a profusão de objetos e adornos da parede ao fundo, apresentando um ambiente rico em materiais e texturas primorosamente retratados pelo pincel do artista.

Todavia é *Femme dans un atelier* do pintor e gravador francês Jules-Benoit Lévy (1866-1952) [Figura 8] que impressiona pelas semelhanças visuais com a tela de Chambelland. Seja pela clareza da cena – na iluminação uniforme tanto quanto no desenho – seja pela posição da mulher no ambiente, envolta por cavaletes, tapetes, quadros e mobiliário, as duas pinturas correspondem a essa criação de um aspecto espontâneo e realista do ateliê. Lévy, assim como outros dezenas de artistas, expôs trabalhos de pintura e desenho representando cenas de ateliê nos salões franceses, o que corrobora com o interesse oitocentista sobre o tema⁶. Assim, vale a pena tecermos algumas notas sobre o artista brasileiro que concebeu o *Interior de ateliê*, para compreendermos o contexto da obra.

6

P. ex. Salon de 1890. Catalogue Illustré Peinture et sculpture. Exposition des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet éditeur, 1890.



FIGURA 5

Rodolpho AMOEDO

No ateliê, s.d.

Óleo s/ tela

64,5x48cm

Reprodução da internet

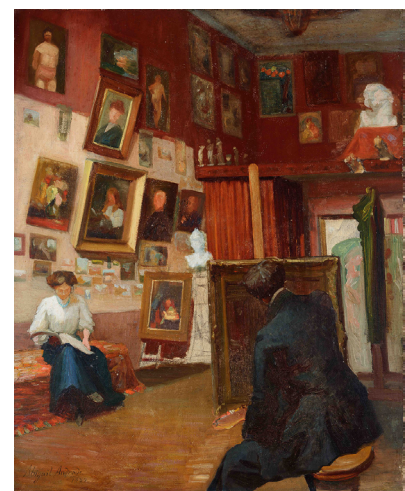


FIGURA 6

Abigail de ANDRADE

Interior de ateliê, 1889

Óleo s/ tela

80,5x64,5cm

Reprodução da internet

FIGURA 7

William Merritt CHASE
Studio interior, ca. 1882
Óleo s/ tela
71,2x101,9cm
Brooklyn Museum, EUA



CARLOS CHAMBELLAND: A SUA TRAJETÓRIA E O SEU TEMPO

Nascido no Rio de Janeiro em 1884, Carlos Chambelland foi pintor, decorador e professor. Irmão mais moço de Rodolpho Chambelland (1879-1967), ingressou com ele na Escola Nacional de Belas Artes em 1901, permanecendo como aluno dessa instituição até 1907, quando recebeu o já mencionado prêmio de viagem à Europa. Na ENBA, Carlos Chambelland foi discípulo de Rodolpho Amoedo, Zeferino da Costa (1840-1915) e Henrique Bernardelli (1857-1936). A vocação para as artes não era novidade na família Chambelland: o tio, Paulo Chambelland, era músico e professor de piano (*Gazeta de Notícias*, 1903, p.1). A morte do pai Henrique Carlos Chambelland (*Jornal do Commercio*, 1890, p. 6) e do irmão Raul Chambelland (*Correio da Manhã*, 1903, p. 3) deve ter aproximado ainda mais os irmãos restantes Carlos e Rodolpho, que eram muito jovens na época, além da atividade artística para a qual ambos se dedicaram.

Antes de ser nomeado para o prêmio da viagem, Carlos Chambelland já havia participado das Exposições Gerais da ENBA outras vezes, sendo notado pelos articulistas e pelo júri, recebendo inclusive medalha de 2ª classe em 1903 e menção honrosa em 1905. No ano de 1906, o crítico Gonzaga Duque publicou na revista *Kosmos* um pequeno diálogo fictício no qual comenta o quadro *Olhos Curiosos*:

-E este snr. Carlos Chambelland?... – perguntou-me Polycarpo, diante dos *Olhos Curiosos*.

-É um rapaz de grande talento, um bello artista que vem chegando. No Salão de 1905 expôz um bom retratinho, mais do que isso, um excellente retratinho.

-Mas... estas duas figurinhas, que lá estão na praia... Com franqueza, não te parecem desageitadas?

Sim, não me agradam... sobre tudo, a do homem. Em todo o caso, Polycarpo amigo, ha muito ar neste quadro, e tudo é frescura, tem o ambiente maritimo, o horisonte é vasto... Repara bem nestas tres figurinhas femininas. São *d'après nature*. E se queres conhecer mais o valor desse moço, que muito promette, olha este retratinho. Póde-se-lhe dizer timido na pintura da cabecita, falta-lhe acabamento, vigor, mas repara estes olhinhos, como vivem, como elles fictam. Attende á este corpo, á este vistidinho branco... Hein? Aqui ha desenho, ha pintura...

-Davas-lhe tambem uma medalha?

-Certamente, até a medalha de ouro! (GONZAGA DUQUE, 1906, p. 52-53)⁷

FIGURA 8

Jules-Benoit LÉVY

Femme dans un atelier, 1890

Óleo s/ tela

57x46cm

Reprodução da internet

O “retratinho” ao qual Gonzaga Duque se refere pode ser o mesmo reproduzido na Revista da Semana, onde também se encontra a fotografia do artista e outra reprodução de *Olhos Curiosos* (*Revista da Semana*, 1906, p. 5, 6 e 8). No primeiro, vemos o retrato de corpo inteiro de uma mulher sentada, que ocupa toda a tela olhando seriamente em nossa direção. Seu vestido de tecido fluido e claro, a mobília e a decoração do ambiente em que ela se encontra mostram sua posição abastada. No segundo quadro, vemos três mulheres de pé na areia de uma praia, em seus vestidos compridos, segurando suas sombrinhas e observando a figura de um homem de costas que caminha ao fundo, mais próximo do mar. Elas parecem conversar entre si, talvez sobre o homem. Portanto, em ambos os quadros expostos por Carlos



7

Grifos do autor. Neste artigo, optamos por manter a grafia original em todas as citações diretas.

Chambelland em 1906 observamos figuras femininas trajando longos vestidos e com os cabelos bem arranjados, ao ar livre ou no ambiente doméstico, ora concentradas em uma figura noutro ponto do quadro, ora fitando o espectador. No último ano em que participa do Salão enquanto aluno, Chambelland expôs novamente mais de um quadro: o premiado *Final de jogo*⁸ e um retrato. No *Jornal do Brasil*, a crítica assinada por Bueno Amador analisa:

Carlos Chambelland, discipulo de Rodolpho Amoedo, é um dos novos de palheta promissora, que vae progredindo sensivelmente em sua arte com predilecção especial pelo cultivo da figura. Já conquistou varios premios por seus trabalhos que revelam tendencia completa para a arte ingrata.

No salão actual apresenta dous trabalhos de execução expressiva. “Final do jogo” e “Retrato de José Mariano Filho”. No primeiro, inspirado no assumpto que celebrisou uma das mais brilhantes télas de Meissonier, “La rize”, o artista apresenta-nos uma sala de triste apparencia onde os viciados das cartas liquidam a punhal as contas finaes da jogatina. Um dos meliantes tombou ensanguentado, o outro contido por um companheiro ainda quer avançar, acceso em ira. No primeiro plano destaca-se um bello e expressivo perfil de um jogador, olhos injectados, bocca em escancaro de pasmo e de surpresa, e todo curvado sobre a mesa. O assumpto está relativamente bem tratado.

Agradá-nos muito mais o “Retrato”, feito com largueza pouco commum nesse genero, largas marcas de pincel seguro, naturalidade de “pose”, e propriedade de colorido que se esbate em artistico abandono, nas partes secundarias.

Por essa téla, de execução característica, Chambelland indica com segurança que já está senhor da difficil technica. (AMADOR, 1907, p. 8)

8

Carlos Chambelland. Final de jogo, 1907. Óleo s/ tela, 150x102cm, MNBA. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3398/final-de-jogo> Acesso em 22 dez. 2021.

Vemos com essa análise que o *Retrato* agradou mais ao crítico do que o *Final de jogo*, opinião compartilhada por outros articulistas da época. Mesmo no quadro *Amuada*, apresentado numa exposição de pintura e fotografia noticiada na *Gazeta de Notícias* em 1907 (p. 1), é o gênero do retrato que mereceu a atenção do público. De todo modo, Chambelland partiu para Paris no ano seguinte, juntamente com Arthur Timótheo da Costa, que também fora contemplado com o prêmio. Aliás, a frequente reunião desses artistas e seus familiares merece uma breve consideração de nossa parte. Assim como Carlos e Rodolpho Chambelland iniciaram seus estudos na ENBA juntos, isso também ocorreu com Arthur e João Timótheo da Costa, em meados dos anos 1890, pelo incentivo do diretor da Casa da Moeda Ennes de Souza (1848-1920), que recomendou a formação na ENBA depois de observar o talento para o desenho dos seus jovens aprendizes (COSTA, 1927). Após a viagem de estudos de Carlos Chambelland e Arthur Timótheo da Costa⁹, ambos retornaram ao Velho Mundo em 1911 para colaborar com seus respectivos irmãos nos trabalhos de decoração do Pavilhão de Turim, na Itália. Frequentando juntos os ateliês na Europa e no Brasil, todos continuaram atuando como pintores de edifícios públicos ou particulares, em duplas ou isoladamente. E como Carlos Chambelland, Arthur Timótheo da Costa realizou várias composições de ateliês, entre as quais podemos citar *Modelo em repouso*¹⁰.

Uma vez na Europa, sabe-se que Chambelland frequentou ateliês livres e teve aulas com o pintor simbolista Eugène Carrière (1849-1906). Além disso, teria conhecido a obra de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), talvez aconselhado por seu professor na ENBA Rodolpho Amoedo que, em seu período de estudos na Europa, procurara aprender com o mestre francês

9

Os artistas partiram juntos, mas retornaram em momentos diferentes, o primeiro em 1909 e o segundo em 1910. Rodolpho Chambelland já havia trilhado o mesmo caminho anteriormente, tendo recebido o prêmio de viagem à Europa em 1905. João Timótheo da Costa por outro lado, jamais concorreu ao prêmio, embora tenha participado com frequência das exposições e recebido medalhas e menções honrosas.

10

Arthur Timótheo da Costa. *Modelo em repouso*, 19?? Óleo s/ tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://g.co/arts/xSW5awmLp36tsAhFA> Acesso em 16 dez. 2021.

das artes decorativas e das cores translúcidas. Em entrevista ao crítico Angyone Costa (1927), Chambelland afirma também ter ido à Bélgica durante o seu pensionato.

De volta ao Brasil em 1909, Carlos Chambelland preparou uma exibição no salão da Associação dos Empregados no Comércio com os seus quadros realizados na Europa. A pequena nota do jornal *A Notícia* sobre a exposição não menciona obras, mas podemos compreender que, sendo o *Interior de ateliê* uma pintura realizada em Paris, é provável que estivesse presente nessa ocasião. Vejamos um trecho:

Carlos Chambelland foi um dos alumnos mais distintos de nossa academia de pintura e um dos novos artistas que mais promettem. Na Europa as suas excellentes qualidades tomaram novo impulso e as télas que traz mostram que elle é já um vencedor. (A notícia, 1909a, p. 1).

Considerando que a exposição estaria aberta ao público apenas no dia seguinte, o comentário foi gerado por uma visita privilegiada do crítico à montagem da exposição, onde teria acesso às obras antes dos seus leitores. Em edição posterior, com a mostra já aberta ao público, outra nota lembra o prêmio de viagem à Europa e comenta o movimento dos visitantes:

Sabia-se aqui que Carlos Chambelland por lá andava trabalhando assiduamente, estudando, pintando, imbuindo-se bem das novas correntes da pintura. A sua exposição despertou por isso intensa curiosidade e hontem às 2 horas da tarde, quando ella inaugurou no edificio da Associação dos Empregados no Commercio era toda uma multidão de amadores de arte, de artistas, de entendidos a percorrer o salão, a admirar as cincoenta e seis telas expostas. A impressão foi a mais encantadora. Carlos Chambelland não trabalhou apenas, augmentando o seu tributo artistico; elle tambem progredio e muito, confirmando as esperanças que inspirara na Escola. Nos seus estudos ha retratos magnificos, quadros de figura, e <<nús>> muito bem tratados. Os assistentes sahiram encantados da bella exposição que merece ser vista, pois é de um artista com que se ha de contar bem breve e que ahi evidencia, que a sua permanencia na Europa e o seu

contacto com os centros artistas [sic] do Velho Mundo foram summamente proficuos. (*A notícia*, 1909b, p.1)

Após esse período de afirmação do seu desenvolvimento artístico, Carlos Chambelland realizou viagem ao nordeste brasileiro no ano de 1912, de onde obteve inspiração para muitos outros trabalhos de paisagem, de retrato e de gênero. Ao longo da década de 1920, a revista *Ilustração Brasileira* publicou diversas reproduções de seus quadros acompanhadas de breves análises¹¹, recordando o *Interior de ateliê* entre as obras realizadas por Chambelland. Além de pinturas de cavalete, ilustrações literárias e pinturas decorativas, a carreira docente apresentou-se como uma alternativa interessante após Carlos Chambelland experimentar certa decepção com a vida de artista (Exposição Póstuma, 1950). A sua atuação como professor de pintura e desenho se deu tanto em cursos particulares quanto em instituições públicas, como a Escola Nacional de Belas Artes. Faleceu repentinamente em 1950, aos 66 anos.

AS REPRESENTAÇÕES DO ATELIÊ E O PERÍODO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

Ao representar o ateliê parisiense, Carlos Chambelland seguiu a tendência que começou no século XIX para a representação dos espaços de criação do artista, os seus instrumentos de trabalho e a sua própria imagem. Isso ocorre, como citamos anteriormente, devido ao aumento do interesse do público e da crítica pelos indivíduos criadores da arte, acrescido do processo de autoconhecimento dos próprios artistas (NICOLICH, 2020). A crença oitocentista no papel fundamental da individualidade na concepção e compreensão da pintura ao lado dos frequentes questionamentos sobre a função dos artistas na sociedade impulsionou muitos debates (BONNET, 2019). Entretanto, no caso do *Interior de ateliê* não há retrato de artista, mas sim de uma mulher da qual desconhecemos a identidade e intenção. Sua presença anônima no quadro – pela falta de características que a personalizem – carrega um aspecto alegórico sobre a

11

Exemplos: em 1921, a *Ilustração Brasileira* publicou um artigo sobre uma exposição do artista, com reproduções de suas obras. Ver: CEDRO, Luis. Carlos Chambelland. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 10, jun. 1921, p. 23-24. E no ano de 1923, o periódico traz uma reprodução do quadro *Volta do eito além* de destacar obras, entre as quais é mencionado o *Interior de ateliê*. Ver: As nos-sastrichromias. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 34, jun. 1923, p. 59 e 177.

natureza do ambiente retratado, ao mesmo tempo em que pode ser entendida como um indício do feitiço realista da pintura. Vejamos cada uma dessas questões separadamente.

O historiador da arte Pierre Georgel cunhou a expressão *atelier sans maître* ou “ateliê sem mestre” para designar pinturas, desenhos e gravuras em que o local de trabalho é representado na ausência do artista desde o século XVII até o século XX. Refletindo sobre o aspecto autobiográfico dessas obras, o autor contempla os ateliês de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) em que aparecem jovens mulheres¹². Georgel analisa esses quadros como

[...] páginas líricas onde ele recapitula, numa iluminação crepuscular, seus sucessivos horizontes e as propriedades da sua arte. Corot contempla enfim como espectador o teatro do qual ele tem sido o ator. *As únicas presenças humanas, as jovens mulheres que meditam na penumbra parecem saídas de suas pinturas: elas são a imagem dos seus sonhos no meio de suas memórias.* As pinturas penduradas na parede, colocadas em um cavalete ou sobre as prateleiras, flutuam vagamente na sombra. Suas formas indistintas se comunicam entre si e com os outros objetos, parecem vazar para além dos limites de cada tela. Fisicamente ausente do ateliê, Corot imagina as pessoas para transformar todo o espaço em seu próprio trabalho pessoal. (1987, p. 195)¹³

12

Jean-Baptiste Camille Corot. *L'atelier*, c. 1865-66. Óleo s/ tela, 56x46cm. Musée d'Orsay. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atelier_-_Jean_Baptiste_Camille_Corot.png Acesso em 18 dez. 2021; e *L'atelier de Corot*, c. 1865-68. Óleo s/ tela, 61,8x40cm. National Gallery of Art, Washington. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/570> Acesso em 18 dez. 2021.

13

Grifo e tradução nossa, do original “[...] pages lyriques où il récapitule, dans un éclairage crépusculaire, ses horizons successifs et les propriétés de son art. Corot contemple enfin en spectateur le théâtre dont il a longtemps été l'acteur. Seules présences humaines, les jeunes femmes qui méditent dans la pénombre paraissent sorties de ses toiles: elles sont l'image de ses rêves au milieu de ses souvenirs. Les tableaux accrochés au mur, posés sur un chevalet ou sur des rayons, flottent vaguement dans l'ombre. Leurs formes indistinctes communiquent entre elles et avec les autres objets, paraissent s'épancher hors des limites de chaque toile. Physiquement absent de l'atelier, Corot le peuple en imagination jusqu'à transformer l'espace entier en son oeuvre personnelle.”

Desse modo, é possível compreender a presença dessas jovens mulheres nos ateliês dos artistas, representadas sem identificação e numa postura indiferente, como figuras alegóricas. No entanto, devemos ressaltar uma diferença substancial nos ateliês de Corot e de Chambelland: enquanto o primeiro lançou o olhar para uma carreira plena e num sentido retrospectivo, o segundo estava em início de sua atividade e só poderia estar contemplando o seu presente ou o seu futuro. Chambelland, há pouco saído da ENBA e concluindo estudos na Europa, não detinha um passado para contemplar, mas sim a promessa de uma carreira artística começando a se concretizar.

Se considerarmos os ateliês pintados com seus numerosos objetos decorativos, instrumentos de trabalho e materiais impressos – livros, catálogos e álbuns – enquanto retratos do ofício do artista, no seu aspecto material tanto quanto no intelectual, temos a chave para uma das abordagens possíveis. Nesse sentido, as figuras femininas distraídas representariam a reflexão, o tempo e a inspiração necessários à concepção de obras de arte, como personificações do “gênio criativo” que habita o ateliê.

Ao lado dessas formulações teóricas, encontramos um aspecto “formal” que não necessariamente se opõe ao outro, mas antes o complementa e se torna relevante neste estudo sobre o quadro de Chambelland. Como dissemos, a composição da pintura sugere que este é o retrato de uma cena espontânea capturado no cotidiano do ateliê. Para isso contribui a distribuição dos objetos, a postura relaxada e indiferente da mulher e um fator que ainda não mencionamos, mas que está implícito: a ausência do artista no espaço da representação. Essa ausência suspende a identificação direta do pintor com o ambiente retratado e coloca o artista como uma espécie de *voyeur*, ao passo que evidencia a pintura “instantânea”. Do contrário, ou seja, estivesse autorretratado no ateliê, o artista destacaria o artifício na construção da cena que seria retomada posteriormente para a inclusão da sua própria figura. Desse modo, o pintor ausente da representação é um espectador tanto quanto nós que observamos o quadro. E como tal, captura a cena em apenas um instante.

Um espectador atento e sensível, podemos acrescentar. Como uma obra que se classificaria como “acadêmica” – no sentido do desenho, do acabamento liso e da clareza da cena – o *Interior de ateliê* revela o apego à figura na concepção do quadro. Mas também indica uma tendência do artista para a análise dos seus temas, imprimindo nos seus personagens atitudes ou emoções particulares. Apesar de sua indiferença para com o observador, a mulher no quadro de ateliê expressa uma existência em si mesma, absorvida no seu próprio mundo interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua trajetória artística, Carlos Chambelland se destacou como “pintor de figuras” em retratos, pinturas de gênero e paisagens. Em obras como o *Interior de ateliê*, as figuras humanas estão inseridas em espaços domésticos, e em outros quadros são retratadas ao ar livre, buscando quase sempre o tratamento realista em retratos pretensamente espontâneos. A figura feminina se destaca nesse contexto, simbolizando aspectos da situação em que se encontra ou aparentando indiferença em cenas triviais, mas que, na verdade, estão repletas de intencionalidade artística. Esse realismo parece antecipar o que o artista viria a fazer nas obras do período em que viveu no Nordeste.

É interessante observar que a mulher no ateliê de Chambelland carrega certo potencial alegórico, remetendo a uma tradição pictórica de muitos séculos – o que é visível também nas obras de outros artistas. Presente no imaginário comum como símbolo para diversas ideias e sentimentos, as figuras femininas despertam esse conteúdo abstrato da pintura, ainda que talvez essa não fosse essa a primeira intenção. Na medida em que as mulheres pintoras são representadas, por si mesmas ou por terceiros, a sua presença no ateliê adquire outros significados. Como exemplo podemos destacar a reivindicação do reconhecimento profissional, algo em comum com os artistas masculinos.

No que se refere ao *Interior de ateliê* e à representação do ambiente de trabalho do artista, podemos inferir que Carlos Chambelland seguiu a tendência presente em obras de seus contemporâneos

para o desenho bem trabalhado, o enquadramento que busca linhas diagonais, a sobreposição de planos que tornam a composição mais dinâmica para quem olha o quadro. Isso também contribui para a ideia de que o observador tem um lugar privilegiado de visão, de onde se revelam aos poucos a intimidade do ateliê. Combinadas com a postura introversa da mulher, alheia a essa invasão, essas características marcam boa parte das representações do ateliê entre o final do século XIX e o início do século XX.

REFERÊNCIAS

A notícia. Pequenos Echos. Rio de Janeiro, 8-9 dez. 1909, n. 285, p. 1. (a)

A notícia. Echos. Rio de Janeiro, 10-11 dez. 1909, n. 287, p. 1. (b)

AMADOR, Bueno. Bellas Artes. O Salão de 1907: A pintura. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, n. 258, 15 set. 1907, p. 8.

BONNET, A. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. **Modos** Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 2, mai/ago. 2019, p. 258-281.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX.** Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CEDRO, Luis. Carlos Chambelland. **Ilustração Brasileira,** Rio de Janeiro, n. 10, jun. 1921, p. 23-24.

CHILLÓN, A. M. et al. (orgs.). O artista em representação: coleções de artistas. **Anais Eletrônicos X SMDJVI.** Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

Correio da manhã. Actos Funebres., Rio de Janeiro, n. 700, 12 maio 1903, p. 3.

COSTA, A. **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.

Excelsior. Quadros brasileiros na Exposição do Mundo Portuguez. Rio de Janeiro, ed. 151, 15 jul. 1940, p. 38.

Exposição Póstuma de Carlos Chambelland. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1950. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/cc_catalogo_1950.pdf Acesso em 16 dez. 2021.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, n. 88, 29 mar. 1903, p. 1.

Gazeta de Notícias. Os nossos artistas. Rio de Janeiro, 13 ago. 1907, n. 225, p. 1.

GEORGEL, P. L'atelier sans maître. In: _____ e LECOQ, A-M. **La peinture dans la peinture.** Paris: A. Biro, 1987, pp. 194-195.

GONZAGADUQUE. Salão de 1906. **Kosmos.** Rio de Janeiro, n. 9, 1906, p. 50-55.

Ilustração Brasileira. As nossas trichromias. Rio de Janeiro, n. 34, jun. 1923, p. 59 e 177.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n. 214, 1890, p. 6.

JUNOD, P. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, P.; SCHNEEMANN, P. J. **Künstlerbilder** – Images de l'artiste. Colloque Du Comité International d'Histoire de l'Art (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang Editor, 1998, pp. 83-98.

NICOLICH, Natália dos Santos. Dissertação de Mestrado: **A representação do ateliê “vazio” na pintura brasileira entre o final do século XIX e início do século XX.** Rio de Janeiro: UFRJ. Ano de Obtenção: 2020

PITTA, F.; BONNET, A. (orgs.). **Trabalho de artista:** imagem e autoimagem (1826-1929). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, n. 334, 7 out. 1906, p. 5, 6 e 8.

Salon de 1890. **Catalogue Illustré Peinture et sculpture.** Exposition des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet éditeur, 1890.

VALLE et al. (orgs.). **Oitocentos:** tomo IV. O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET, 2017.