

Colecionar imagens de artistas: as fotografias de artistas brasileiros no ateliê

AQUINO GOMES, Natália Cristina de / UNIFESP, Brasil – natalia.aquinog@gmail.com

Eje: La historia del arte y su objeto de estudio: redefiniciones, resignificaciones y traslados desde la teoría y la praxis contemporánea

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Álbum – Pintores e escultores – Ateliês – Registros – Circulação.

Resumo

O interesse pela intimidade dos artistas e por seus ateliês se estendeu para questões modernas da época, como a fotografia, resultando no surgimento e o desenvolvimento de uma coletânea de imagens de artistas em seu ateliê, posando ao lado de obras, cercados de amigos e familiares ou em situações adversas, originando, assim, álbuns de retratos de artistas. Entre eles, observaremos o modelo inglês *Artists at Home*, assim como o álbum de fotografias de artistas no ateliê pertencente ao Institut national d'histoire de l'art (INHA), as fotografias de artistas argentinos que circularam na imprensa ilustrada e também as fotografias de ateliês de artistas preservadas nos arquivos fotográficos do Instituto del Patrimonio Cultural de España, em Madri. Estas fotografias se relacionam com o contexto brasileiro, quando abordamos o álbum organizado pelo jornalista e crítico de arte Moysés Nogueira da Silva, em que vários artistas brasileiros estão presentes em suas páginas e alguns deles aparecem posando no ateliê. A variedade das imagens, que não se restringe a fotografias de artistas no ateliê, incluindo-os em ambientes e situações diversas, revela também a questão moderna presente na fotografia e a multiplicidade de representações que a técnica permite.

A prática de colecionar imagens de artistas, possivelmente foi derivada do costume dos artistas presentear ou enviarem suas fotografias a pessoas do seu convívio —muitas vezes com dedicatórias—, pois não existiria melhor cartão de visita do que uma fotografia do próprio artista em seu ateliê. Uma autopromoção que poderia ser feita em maior escala

do que a pintura e, nesse sentido, certamente tornou-se muito popular como veremos ao longo desta análise, a qual também esteve presente em minha dissertação de mestrado.¹

De acordo com Dominique de Font-Réaulx, curadora da exposição *Dans l'atelier*,² “[...] Visitar o ateliê é ir ao encontro do próprio artista, ser convidado para o vazio de seu universo —sótão de trabalho, museu ou armário de arte elegante— para descobrir os segredos de sua criação”³ (Font-Réaulx, 2005, p. 8). Sabemos que poucos foram aqueles que puderam ingressar neste ambiente, contudo o interesse pelo espaço demandou a produção de diversas imagens fotográficas de ateliês, as quais também foram motivadas pelo próprio gosto do artista de ser registrado em seu ateliê, afinal ele poderia ser compreendido como espelho de sua personalidade e criatividade.

A fotografia promoveu grande avanço na reprodutividade de imagens e os artistas utilizaram da técnica para se registrarem em seus ateliês. Conforme Giles Waterfield:

[...] Geralmente estas fotografias mostram o ateliê com o artista no seu centro, sublinhando a relação entre o criador e o espaço que ele habita. O artista geralmente está sozinho, às vezes no trabalho, mais frequentemente em devaneio. Por implicação, ele nos recebe em um espaço que ele (e o fotógrafo) controlam, em vez de nos permitir entrar na privacidade de seu fórum criativo. Além disso, embora artístico, ele é tranquilizadamente respeitável. O ateliê é uma extensão de sua personalidade, como um trabalhador, mas também como um homem de riqueza e talento, e exemplos de seu trabalho geralmente animam o fundo. Aqui, por excelência, o ateliê é tratado como dispositivo de enquadramento, com o artista rodeado de atributos sugerindo não apenas seu ofício, mas sua riqueza e status. [...] Este, então, foi o período em que, independentemente da qualidade do trabalho, o ateliê atingiu seu apogeu como espaço de entretenimento e performance (2009, pp. 11-12).⁴

¹ “Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)”, orientada pela Profa. Dra. Elaine Dias, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e defendida em 30 de maio de 2019. A pesquisa contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (processo nº 16/26221-1) e bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP, processo nº 2018/05802-1).

² A exposição esteve em cartaz no Musée d'Orsay, na galeria de fotografias, de 15 de fevereiro a 15 de maio 2005. Cfr.: https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/20/article/dans-latelier-4228.html?S=2&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=b3f3842c90.

³ Trecho original: “[...] Visiter l'atelier, c'est donc aller à la reencontre de l'artiste lui-même, être invité au creux de son univers – mansarde de travail, musée ou cabinet d'art élégant -, deviner les secrets de sa création” (tradução nossa).

⁴ Trecho original: “[...] Generally these photographs show the studio with the artist at its centre, underlining the relationship between the creator and the space he inhabits. The artist is usually alone, sometimes at work, more often in reverie. By implication he receives us into a space that he (and the photographer) control, rather than allowing us into the privacy of his creative forum. What is more, though artistic he is reassuringly respectable. The studio is an extension of his personality, as a hard worker but also as a man of wealth and talent, and examples of his work usually animate the background. Here par excellence is the studio treated as framing device, with the artist surrounded by attributes suggesting not only his craft but his wealth and status. [...] This, then, was the period when, regardless of the quality of the work, the studio reached its apogee as entertainment and performative space” (tradução nossa).

Por meio da fotografia, os artistas podiam ser registrados de acordo com suas pretensões. Acerca desta questão, Bertrand Tillier aponta que:

[...] Enquanto a fotografia é considerada um produto industrial, seus praticantes estão trabalhando para torná-la uma arte e, através de seu ateliê, são mais facilmente colocados no palco como artistas, muitas vezes velhos aprendizes ou boêmios, de acordo com as aspirações do pintor (2014, p. 152).⁵

Nesse sentido, as fotografias de artistas podem ser encaradas como a preservação de sua imagem, ou melhor, seu instantâneo conservado para a posterioridade. E ainda, é possível compreendê-las como uma clara evidência de como este artista gostaria de ser reconhecido pelo público, tendo em vista que grande parte das pessoas não teria acesso ao seu ateliê, mas certamente se interessariam em conhecê-lo por imagens. De acordo com Waterfield:

Para aqueles que não puderam fazer visitas pessoais aos ateliês, mais tarde ele se tornou um assunto favorito para fotografia comercial. Muitos ateliês foram mostrados na Grã-Bretanha, como na França, Alemanha e Itália, na forma de pequenas fotografias em formato de carte-de-visite, bem como nas fotografias que ilustram livros como *Artists at Home* (1884), do FG Stephens (1828-82). (2009, p. 11).⁶

Acerca da difusão de *Artists at Home*, editado por Frederick George Stephens com fotografias de Joseph Parkin Mayall, chamamos atenção para as considerações de Pierre Wat:

[...] Já em 1884, o fotógrafo inglês Joseph Parkin Mayall havia alcançado grande sucesso, inclusive na França, com o *Artists at Home*, um livro que reunia gravuras feitas a partir de suas fotografias, que, por sua qualidade assim como pela tipologia que ele implementa, servirá por muito tempo como modelo para esse tipo de representação do artista (2013, p. 12).⁷

⁵ Trecho original: “[...] Alors que la photographie est considérée comme un produit industriel, ses praticiens s’emploient à en faire un art et, par leur atelier, se mettent d’autant plus aisément en scène comme artistes qu’ils sont souvent d’anciens rapins ou bohèmes passés par des aspirations de peintre” (tradução nossa).

⁶ Trecho original: “For those not able to make personal visits to studios, the later became a favourite subject for commercial photography. Many studios were shown in Britain, as in France, Germany and Italy, in the form of small carte-de-visite photographs, as well as in the photographs illustrating such books as *Artists at Home* (1884) by FC Stephens (1828-82). [...]” (tradução nossa).

⁷ Trecho original: “[...] En 1884, déjà, le photographe anglais Joseph Parkin Mayall avait remporté un grand succès, y compris en France, avec *Artists at Home*, un ouvrage rassemblant des gravures faites d’après ses photographies, qui, par sa qualité comme par la typologie qu’il met en place, servira longtemps de modele à ce type de représentation de l’artiste” (tradução nossa).

Sendo assim, não podemos deixar de pontuar a importância da edição de *Artists at Home*, que trazia as imagens de artistas membros da Royal Academy, pois essa publicação possivelmente deve ter circulado e despertado o interesse do público, tendo em vista a existência de exemplares no acervo da Royal Academy,⁸ no The J. Paul Getty Museum,⁹ na National Portrait Gallery¹⁰ e em demais coleções. A circulação da edição certamente permitiu a existência de pesquisas sobre essa publicação¹¹ e a própria referência ou inspiração deste modelo para a elaboração de outros álbuns de artistas, como é o caso das fotografias de artistas de Edmond Bénard, que compõe o álbum pertencente ao Institut national d'histoire de l'art (INHA) (Wat, 2013). De acordo com Jérôme Delatour:

Trata-se de retratos de artistas expondo no *Salon* nos anos de 1880-1890, fotografados em pé em seus ateliês parisienses. De 194 artistas identificados até o momento, nenhum impressionista portanto, mas apenas artistas acadêmicos, pintores em grande maioria (83,5%); dez mulheres (5%) e um número significativo de estrangeiros (22,6%), atestando a atração que exercia então a vida artística de Paris [...] (2013, p. 21).¹²

A série de fotografias de “artistas em casa” de Joseph Parkin Mayall, assim como as de Edmond Bénard, trazem em comum, além das imagens de artistas em seus ateliês repletos de objetos do ofício, uma maneira de representação semelhante. A maioria encontra-se posando como se estivessem trabalhando, com paletas, pincéis e espátulas em mãos, sentados ou diante de um cavalete ou peça escultórica, porém aparecem extremamente bem vestidos, como podemos observar na fotografia do pintor inglês *Briton Riviere* [figura 1] e na fotografia do pintor francês *Émile Louis Foubert* [figura 2]. A elegância do artista em seu ateliê apresenta um aspecto de prestígio da figura, mas coloca também em evidência o caráter de encenação, juntamente com a profusão de móveis, telas e/ou esculturas reunidas em um mesmo espaço.

⁸ Ver: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/artists-at-home-photographed-by-j-p-mayall-and-reproduced-in-facsimile-by>.

⁹ Ver: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/59351/frederic-g-stephens-jp-mayall-artists-at-home-photographed-by-jp-mayall-and-reproduced-in-facsimile-by-photo-engraving-on-copper-plates-british-1884/>

¹⁰ Ver: <https://www.npg.org.uk/collections/search/set/12/Artists+at+Home%3A+photographs+by+Mayall>

¹¹ Destacamos o projeto “*Victorian Artists at Home*”, que se tratou de um seminário avançado na graduação em história da arte na Emory University, sob a supervisão da professora Linda Merrill, no ano de 2016. O curso originou uma série de pesquisas acerca da temática a que o álbum *Artists at Home* se vincula, e resultou também na criação de um site, onde podemos encontrar um ótimo material para pesquisa. Ver: <https://artistsathome.emorydomains.org/about>

¹² Trecho original: “(...) Il s’agit de portraits d’artistes exposant au Salon dans les années 1880-1890, photographiés en pied dans leur atelier parisien. Sur 194 artistes identifiés à ce jour, aucun impressionniste donc, mais uniquement des artistes académiques, peintres en grande majorité (83,5 %); dix femmes (5 %) et un nombre significatif d’étrangers (22,6 %), attestant l’attraction qu’exerçait alors la vie artistique de Paris. (...)” (tradução nossa).



Figura 1. Joseph Parkin Mayall, *Briton Riviere R.A.*, 1884, photogravure, 216 x 165 mm. Stephens F. G. (ed.), *Artists at home* photographed by J.P. Mayall, London 1884, pl. [20], imagem pertencente à Royal Academy of Arts (disponível em: [link](#))



Figura 2. Edmond Bénéard. *Portrait du peintre Émile Louis Foubert*, c. 1880-1910. Photographie sur papier albuminé, 260 x 210 mm, imagem pertencente à Bibliothèque de l'INHA, Phot 25 (disponível em: [link](#))

Para Delatour

[...] o artista e o mobiliário intervêm na composição apenas como elementos intercambiáveis de uma montagem abstrata, cuja única finalidade parece ser decorar o espaço do ateliê de maneira pitoresca e variada. Modelos de um dia, os artistas aqui mostram uma docilidade diante do fotógrafo [...]. (2013, p. 22).¹³

Nesse sentido, nas fotografias de artistas, enxergamos não só o artista capturado pela câmera como também o fotógrafo por trás do registro. Existem ainda outros fatores que devem ser levados em consideração ao analisarmos estas fotografias, como nos chama atenção os curadores da exposição *Dans l'atelier - l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*.¹⁴

Uma 'fotografia de ateliê' não é uma 'vista de ateliê' como as outras: primeiro, é feita por alguém que não é o artista do lugar, e milhares de olhos gananciosos estão potencialmente atrás das lentes. As 'vistas de ateliês' pintadas e desenhadas têm um intenso vínculo de proximidade e identificação com o autor, enquanto que as 'fotografias de ateliês' imediatamente induzem uma distância, uma mediação admiradora ou

¹³ Trecho original: "(...) artiste et mobilier n'interviennent dans la composition que comme éléments interchangeables d'un assemblage abstrait, dont la seule fin paraît être de décorer l'espace de l'atelier de manière pittoresque et variée. Modèles d'un jour, les artistes font ici preuve d'une docilité devant le photographe (...)" (tradução nossa).

¹⁴ Exposição temporária, que esteve em cartaz no Petit Palais Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris, de 05 de abril de 2016 a 17 de julho de 2016. Ver: <http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/dans-l-atelier>

crítica, que é impossível ignorar. À primeira vista, ingênuos, esses documentos aparentemente crus são capturados em um tecido denso de olhares e expectativas, em uma conversa interminável entre o artista e o público, em que *o fotógrafo desempenha um papel discreto, mas crucial*. (Cuesta, Desveaux & Reynaud, 2016, p. 13).¹⁵

Essa relação também pode ser vista nas fotografias de artistas em outras localidades,¹⁶ como na Argentina. María Isabel Baldasarre destaca, em seus estudos sobre a imagem dos artistas argentinos na imprensa ilustrada de fins do século XIX e início do século XX, a relação entre os casos londrino e parisiense com o caso argentino e também mexicano e ainda resalta as afinidades presentes nas imagens de fotografias de artistas no ateliê entre a Europa e América:

[...] sorprende cómo las ideas que se construyen en estas imágenes de atelier se replican en Europa y América. El artista como hombre de mundo, vestido como un burgués de buen pasar y dueño de un taller lujoso y elegante, el pintor o escultor como un creador intelectual alejado de la 'sucia' práctica del arte, el maestro que orienta con su presencia y su palabra a las generaciones más jóvenes, la artista mujer que debe adecuar permanentemente la profesión a las expectativas de su género, el artista díscolo que no termina de asimilarse al ser burgués y todavía ostenta algunos resabios de bohemia, aunque mayormente 'domesticada', todos estos tópicos se corporizan de un modo muy palpable en las fotografías de los talleres que, cómo hemos visto en este encuentro, se multiplicaron entre nuevo y viejo mundo (Baldasarre, 2017, p. 184).

A autora conclui que essas fotografias de ateliê contribuíram para uma «*idea de una cultura visual compartida y a la configuración de una 'modernidad' global de la que América Latina no quiso ser ajena*» (Baldasarre, 2017, p. 185). Nesse sentido, os artistas argentinos buscaram conhecer essas inovações e utilizar estes recursos, de acordo com seus propósitos. Também podemos levar este ponto para a análise do contexto brasileiro, tendo em vista o cenário artístico vigente nos países vizinhos (Argentina e Brasil), que se diferenciava do sistema artístico consolidado em Londres e em Paris e representava um modelo, o qual os artistas de outras localidades tentavam se aproximar.

Há ainda o caso das “fotografias de ateliês de artistas” preservadas nos arquivos fotográficos do Instituto del Patrimonio Cultural de España, em Madrid, recentemente

¹⁵ Trecho original: “Une «photographie d'atelier» n'est pas une «vue d'atelier» comme les autres: tout d'abord, elle est réalisée par quelqu'un qui n'est pas l'artiste du lieu, et des milliers d'yeux avides se tiennent potentiellement derrière l'objectif. Les «vues d'atelier» peintes et dessinées entretiennent avec leur auteur un lien intense de proximité et d'identification, alors que les «photographies d'atelier» induisent d'emblée une distance, une médiation admirative ou critique, qu'il est impossible d'ignorer. Ces images au premier abord naïves, ces documents en apparence si bruts sont pris dans un tissu dense de regards et d'attentes, dans une conversation jamais rompe entre l'artiste et le public, où le photographe joue un rôle discret mais crucial.” (tradução e grifo nossos).

¹⁶ María Isabel Baldasarre ao analisar as fotografias de artistas argentinos também aponta relações com o empreendimento inglês e francês, aqui também evidenciados. Ver: Baldasarre, 2017, pp. 173-185.



Figura 3. Aurelio de Colmenares y Orgaz (Conde de Polentinos), Agustín Querol en su estudio en el Paseo del Cisne (Madrid) esculpe las figuras del frontón de la Biblioteca Nacional, ca. 1899 (imagen perteneciente ao Archivo Conde de Polentinos n° CDP-F-0026, disponível em: [link](#))

reunidas e apresentadas ao públicos na exposição itinerante *El taller del artista*.¹⁷ Essa mostra apresenta fotografias de ateliês de artistas espanhóis de finais do século XIX até metade do século XX, parte dos fundos de fotógrafos conservados no Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), como, por exemplo, a impressionante fotografia de *Agustín Querol en su estudio en el Paseo del Cisne (Madrid) esculpe las figuras del frontón de la Biblioteca Nacional* [figura 3], do fotógrafo Aurelio de Colmenares y Orgas. Conforme Óscar Muñoz Sánchez as fotografias de ateliês de artistas:

[...] constituyen un género especial de retrato, en el que se dan cita tanto la dimensión pública y profesional de una persona como su vertiente más privada y personal. Precisamente, la calidad y el encanto misterioso que revisten muchas de estas imágenes radica en la conciencia que tenía el fotógrafo de estar atrapando la personalidad y el carácter del artista, fielmente reflejados en el orden y la distribución de los objetos por el estudio. La decoración y amueblamiento otorgan unas veces al espacio interior el carácter de una estancia palaciega, y otras, de un despacho-biblioteca, un gabinete, un salón o un museo de artes decorativas y tradicionales; o sencillamente, lo convierten en museo de pintura o esculturas disseminados y expuestos por todo el estudio y sus recovecos. Otras veces, en cambio, el visitante se topa con la soledad del caballete e de la mesa de trabajo dentro de una habitación de paredes casi desnudas (Sánchez, 2017, p. 38).

¹⁷ Ver: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/el-taller-del-artista>

O conservador ainda aponta a finalidade destas obras, que devido ao claro efeito propagandístico poderiam ser utilizadas pelos artistas fotografados, em benefício de sua profissão:

El grueso de las fotografías de estúdios y talleres, pertenecientes a la Fototeca del IPCE, obedece encargos cuya finalidad era documentar la obra que en aquellos momentos se encontraba en los estudios, pudiendo así disponer el artista de un material fotográfico necesario con vistas a su publicación en catálogos o en prensa (Sánchez, 2017, p. 45).

Certamente, além dos interesses profissionais existiriam também interesses particulares que despertaram o desejo dos artistas de serem fotografados em seus ateliês. Ao encontro desta questão, chegamos ao *Álbum de fotografías de artistas brasileiros e estrangeiros*,¹⁸ organizado pelo jornalista e crítico de arte Moysés Nogueira da Silva. O álbum é constituído por três volumes, somando um total de 233 imagens, sendo que a maioria delas é datada à década de 1910. Abaixo das fotografias dos artistas, vemos quase sempre uma legenda escrita a lápis e à mão, onde Nogueira da Silva identifica o fotografado, o local e o ano em que a imagem se refere. Destacamos ainda a presença de dedicatórias em várias fotografias, como na foto do pintor Belmiro de Almeida,¹⁹ o que aponta que tais imagens foram apresentadas pelos próprios artistas e revela também as relações mantidas entre artistas com jornalistas e/ou críticos de arte do período. No que diz respeito ao álbum de artistas preservado no Rio de Janeiro, Arthur Valle e Camila Dazzi apontam que:

Diversas fotos do álbum de Nogueira da Silva trazem dedicatórias assinadas pelos próprios artistas e podemos, portanto, presumir que boa parte do álbum é constituído de imagens apresentadas pelos artistas ao escritor. Logo, apesar do álbum em si provavelmente ter tido uma circulação restrita, as fotos podem muito bem ter sido veiculadas dentro de um círculo bem mais amplo de pessoas, com o intuito de afirmar imagens extremamente controladas dos artistas e de suas práticas artísticas (Dazzi e Valle, 2015, p. 45).

Ao analisarmos o *Álbum de fotografías de artistas brasileiros e estrangeiros*, é preciso ressaltar que se trata de uma peça única, fruto da reunião de imagens —presenteadas e coletadas— por Moysés Nogueira da Silva, que devido a esta iniciativa, pode ser considerado um colecionador de imagens de artistas, que assim como qualquer outro colecionador não deve ter poupado esforços para conseguir a imagem daquele artista que

¹⁸ Preservado na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Ver: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_ikonografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf e http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_ikonografia/icon276816/icon276816.htm

¹⁹ Belmiro de Almeida, pintor. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1912. 1 foto., gelatina, p&b., 19,7 x 13,6cm em papel: 26 x 18cm em folha: 32 x 21cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_ikonografia/icon276816/icon1421706.jpg

faltava para “completar seu álbum”. Algumas páginas não são preenchidas pela foto do artista e sim por seu retrato a óleo ou em desenho, talvez, porque Nogueira da Silva não tenha encontrado uma foto ou então as existentes não lhe agradassem, de forma que o retrato lhe parece mais interessante, como é o caso do *Retrato do artista Eduardo de Sá*,²⁰ de autoria do pintor Arthur Timótheo da Costa.²¹

Apontamos ainda que, para compor seu álbum, Nogueira da Silva faz uso, além das fotografias que lhe foram dedicadas, de fotografias em que ele próprio aparece ao lado dos artistas e, apesar do caráter narcisístico, sua presença em seu próprio álbum também pode apontar a íntima relação que o jornalista e crítico de arte manteria com os artistas. Eles faziam parte do mesmo círculo social, sem distinção, como podemos perceber na fotografia *A pintura e a crítica*,²² da qual Nogueira da Silva aparece ao lado dos pintores Antônio Parreiras e de seu filho Dakir Parreiras ou ainda na fotografia²³ em que Nogueira da Silva e o escultor Rodolfo Pinto do Couto aparecem posando ao lado do busto do jornalista modelado por Pinto do Couto.

Ressaltamos ainda outro aspecto do álbum de Nogueira da Silva, ele apresenta fotografias de pintores e escultores de diferentes maneiras, isto é, não existe uma predileção por fotografias ou imagens de artistas no ateliê, como nos exemplos mencionados anteriormente. Vários artistas são fotografados posando em seu ateliê, ao lado de suas obras ou com objetos do ofício simulando o trabalho, como na fotografia do pintor Baptista da Costa no seu ateliê [figura 4]. Todavia, também existe espaço para fotografias tradicionais —busto ou meio corpo— em que não existe nenhuma menção à profissão; fotografias de aulas de pintura; imagens de artistas em suas viagens ao exterior; artistas reunidos na abertura de exposições ou salões; artistas com sua família, com amigos, modelos ou aprendizes e também fotografias de artistas em meio à paisagem ou em algum ambiente aberto, não se restringindo as quatro paredes do ateliê. Outro ponto a se destacar é a presença de artistas estrangeiros —portugueses e espanhóis— no álbum de Moysés Nogueira da Silva, o que demonstra a circulação destes artistas estrangeiros no Brasil e o estabelecimento de contatos entre os mesmos.

²⁰ ED. Sá, esculpt.: [pintura de] Arthur Timotheo. Paris, França: [s.n.], [1909]. 1 cartão-postal.; impresso, p&b;, 13,2 x 8,6 cm em cartão: 13,8 x 8,6 cm em folha: 21,5 x 15,5 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1419082.jpg

²¹ Esta obra foi analisada em Aquino Gomes (2018). Ver imagem em: Retrato do Escultor Eduardo Sá. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasil: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.iaucultural.org.br/obra3313/retrato-do-escultor-eduardo-sa>

²² A pintura e a crítica: I- Dakir Parreiras II- Nogueira da Silva III- Antonio Parreiras. Niterói, RJ: [s.n.], 1915. 1 foto.; gelatina, p&b;, 15 x 10,1 cm em folha: 21,5 x 15,5 cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=13999

²³ [M. Nogueira da Silva e Rodolfo Pinto do Couto]: [posando ao lado da escultura de M. Nogueira da Silva]. [S.l.: s.n.], [191-?]. 1 foto.; gelatina, p&b;, 16,9 x 22,8cm em papel: 17,6 x 23,5cm em folha: 21 x 32cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276816/icon1421733.jpg



Figura 4. Baptista da Costa: um canto do "atelier". Rio [de Janeiro]: [s.n.], 1913. 1 foto:, gelatina, p&b;, 12,1 x 17,3 cm em folha: 21,7 x 14,5cm (disponível em: [link](#))

Devido à multiplicidade de imagens e origens distintas, não sabemos quem foram os fotógrafos responsáveis pelos retratos presentes no álbum de Nogueira da Silva. Cabe, assim, pontuar o papel do fotógrafo e sua intenção ao realizar tais registros. As fotografias presentes no álbum carioca podem ter sido realizadas seguindo uma encomenda do artista que contrata um fotógrafo para registrá-lo e, nessa incursão, o fotógrafo talvez tenha sido o responsável pela escolha de como retratá-lo e conduzir a reprodução de seu instantâneo, escolhendo o que evidenciar e o que reprimir. Nessa perspectiva, destacamos a questão moderna presente na fotografia, assim como o anonimato dos fotógrafos responsáveis pelos registros no álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Os fotógrafos fazem o retrato do outro, pintores e escultores, isto é, vemos fotografias do artista representado pela lente do outro (o fotógrafo) e essa imagem é apresentada para outro artista ou, neste caso, para um jornalista e crítico de arte. Novamente, lidamos com a imagem de um artista feita por outra pessoa e, no entanto, este não é um artista partidário do mesmo campo artístico, a pintura, mas sim um fotógrafo que lidava com as técnicas modernas da época, obedecendo às ordens de captura da imagem do comitente. Nesse sentido, vemos uma atualização no retrato do artista capturada pela lente de um fotógrafo, resultando em uma imagem, que assim como os retratos pictóricos também foram apresentadas, trocadas e preservadas para a posterioridade, reforçando, por esse instrumento, a importância social do artista.

Por fim, Moysés Nogueira da Silva certamente sabia da importância de seu álbum e, em 1932, resolve doá-lo à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para lá ser preservado e para sempre lembrado. A iniciativa de um jornalista e crítico de arte de "coleccionar" fotografias de

artistas no contexto nacional é um ponto que necessita ser considerado, tendo em vista que verificamos o interesse da imprensa brasileira pelos artistas nacionais e por seus ateliês, promovendo séries de matérias sobre visitas a este ambiente, incluindo nelas descrições que revelam aos leitores como os artistas viviam e ou trabalhavam nestes espaços.

A variedade das imagens, que não se restringe a fotografias de artistas no ateliê, incluindo-os em ambientes e situações diversas, revela também a questão moderna presente na fotografia e a multiplicidade de representações que a técnica permite. Da mesma forma, a origem distinta das imagens apontou o anonimato dos fotógrafos responsáveis pelos registros, isto é, não sabemos quem foram seus autores, algo que nos casos europeus, a autoria é colocada em evidência antes mesmo de visualizarmos as próprias fotografias dos artistas. O anonimato é a essência do álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros que compõem a coleção de Nogueira da Silva, pois acreditamos que também estamos lidando com imagens feitas por outro, que neste caso é o fotógrafo, o qual o registra o artista em seu espaço de trabalho e esse retrato é presenteado para outro colega, assim, evidenciando o caráter de troca presente nas fotografias de artistas no ateliê. Também sublinhamos a união de segmentos distintos, pois lidamos com retratos fotográficos de um pintor ou escultor, presenteados a um jornalista e crítico de arte, o que evidencia a pluralidade presente nestas imagens

Referencias

- Album de Artistas. [S.l.: s.n.], [entre 1882 e 1914]. 2 álbuns (201 fotos:, gelatina, p&b;, 5,4 x 3,4 cm a 16,7 x 11,9 cm) ; 22,5 x 17 cm. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf
- Album de artistas. [S.l.: s.n.], [entre 1871 e 1926]. 1 álbum (34 fotos, 1 grav., gelatina, litograv., p&b;, diam. 7,7cm a 23,4 x 16,5cm) ; 33 x 22cm em folha: 21 x 32cm a 32 x 21cm. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276816/icon276816.pdf
- Aquino Gomes, N. C.de. (2019). *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*. Dissertação (mestrado em História da Arte). Sao Paulo, Brasil: Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos. Recuperada de:
<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/51953>
- _____. (2018). Homenagem ao Escultor em seu ateliê: Crítica e Defesa no retrato de Eduardo de Sá. In F. Pitta (cur), A Cavalcanti e L. Abreu (cocur.), A. Bonnet *et al.* (textos). *Trabalho de Artista: imagem e autoimagem (1826-1929)* (pp. 219-237, v1). São Paulo, Brasil: Pinacoteca de São Paulo
- Baldassarre, M. I. (2017). Retratos de atelier entre Europa y América. In A. Valle (edição), C. Dazzi, I. Sanson Portella, R. de Jesus Silva (organizadores). *Oitocentos. Tomo IV: O Ateliê do Artista* (pp. 173-185). Rio de Janeiro, Brasil: CEFET/RJ.
- Dazzi, C.-& Valle, A. (2015). *Studio studies* e fotografias de atelier de pintores brasileiros. *AURA, Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 38-49. Recuperado de:
<http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/download/252/208>
- Delatour, J. (2013). À propôs des vues d'ateliers d'artistes d'Edmond Bénéard. In P. Wat (org.) *Portraits d'ateliers: un album de photographies fin de siècle* (pp. 21-31). Grenoble, France: Institut National d'Histoire de l'Art ELLUG, Université Stendhal MSH-Alpes.
- Font-Réaulx, D. (2005). *Dans l'atelier*. [exposition 15 février au 15 mai]. Paris, France: Musée d'Orsay.
- Gallego Cuesta, S., Desveaux, D. e Reynaud, F. (2016). *Dans l'atelier. l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*: [exposition, Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, Paris, 5 avril -17 juillet 2016]. Paris, France: Paris Musées.
- Muñoz Sánchez, Ó. (2017). Estudios de artista, en el objetivo. In *El taller del artista: Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España* (Catálogo de exposición). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Tillier, B. (2014). *Vues d'atelier: une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, Paris, France: Citadelles & Mazenod.
- Wat, P. (org.). (2013). *Portraits d'ateliers: un album de photographies fin de siècle*. Grenoble, France: Institut National d'Histoire de l'Art ELLUG, Université Stendhal MSH-Alpes.
- Waterfield, G. (ed). (2009). *The artist's studio*. London, UK: Hogarth Arts.