

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

“Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris”.
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras

CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700 Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi,
039 Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro:
CEFET/RJ, 2017. II.
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II.
Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





O ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas

Sonia Gomes Pereira ¹

O objetivo desta comunicação é analisar o papel do ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas, examinando o caso da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, criada em 1816, transformada em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1890 e, a partir de 1965, denominada Escola de Belas Artes (EBA), já incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na trajetória de quase 200 anos desta instituição é possível verificar a longa duração do sistema acadêmico e a maneira como os valores posteriores das artes moderna e contemporânea foram incorporados ao ensino, na relação entre currículos, disciplinas teóricas e prática de ateliê.

Apesar de já bastante conhecido, acredito que seja importante começar situando o papel dos ateliês no sistema acadêmico de ensino. As oficinas tiveram uma longa duração na arte ocidental, sempre ligadas à questão da formação do artista. Na Idade Média, organizavam-se em torno da relação entre mestres e aprendizes, dentro da categoria das artes mecânicas. Mas, a partir do século XVI, quando surgem as academias, aquela relação se modifica. As academias tiveram um papel muito importante na luta do Renascimento pela liberalização das artes plásticas. Propunham-se à discussão dos preceitos teóricos, assim como ao ensino do desenho, enfatizando o conteúdo racional da criação artística. Mas não pretendiam substituir as antigas oficinas, pois era nestes espaços que os artistas continuavam aprendendo a parte prática. Assim,

¹ Sonia Gomes Pereira é museóloga, historiadora da arte e professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ.

as academias européias sempre atuaram em conjunto com os ateliês, numa relação complementar de teoria e prática na formação dos artistas.

No universo acadêmico, tanto os ateliês pessoais – em que jovens artistas participavam da equipe de assistentes de grandes mestres - quanto os ateliês didáticos - típicos do século XIX -, foram espaços destacados de ensino, sendo responsáveis pela construção de um saber prático. Ao contrário dos tratados, que se destinavam, sobretudo, às discussões estéticas e doutrinárias, era na lida cotidiana do ateliê que foram se discutia as questões práticas da arte: problemas técnicos, soluções de composição, emprego de iconografia – tudo, enfim, que fazia parte das escolhas do artista na construção de sua obra. Esta prática, longe do que se possa pensar, não é desprovida de teoria; ao contrário, ela está não apenas impregnada pelas discussões estéticas, mas também se estende para o campo específico dos problemas artísticos, construindo um saber, extremamente potente, embora nem sempre explicitado.²

Embora os modelos europeus já fossem divulgados fora da Europa através da colonização, é sobretudo no século XIX que a sua divulgação se torna praticamente globalizada, com a internacionalização do sistema acadêmico de ensino, passando a constituir um padrão renovado de civilização.³ A expansão do sistema acadêmico de ensino tem, então, função dupla: do ponto de vista da Europa, reforça a ação imperialista de fixação da hegemonia dos novos países industrializados; do ponto de vista dos países periféricos, representa libertação dos cânones do passado colonial, atualização e incorporação ao mundo civilizado. É neste horizonte ideológico que se insere a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Fundada como um projeto de futuro, ela se colocava na contramão de uma sociedade mais afeita à literatura e à música, marcada pela escravidão e pelo desprestígio do trabalho manual – precisando, ainda, construir para as artes plásticas a passagem de mecânica para liberal. Assim, apesar das enormes dificuldades e das críticas constantes, a atuação da Academia pode ser considerada um sucesso. Participou ativamente do projeto político de construção da nação após a independência. Iniciou a construção do campo artístico carioca através da realização das Exposições Gerais. Incentivou o colecionismo, empenhando-se na formação dos acervos da Academia. E, do ponto de vista da formação do artista, conseguiu apresentar resultados muito positivos relativamente pouco tempo depois de sua criação em 1816 e de sua abertura efetiva em 1826. Já a partir da década de 1850, é responsável pela formação de artistas como Vitor Meireles e Pedro Américo, que atingiram grau de qualidade compatível com os modelos europeus de sua mesma categoria. Um pouco mais tarde, na passagem do XIX para o XX, conseguiu formar uma geração notável de artistas, bastante heterogêneos

2 Este foi o grande mérito da obra de Albert Boime, que destacou e evidenciou o saber prático criado e desenvolvido dentro dos ateliês franceses do século XIX, mostrando, inclusive, a sua importância para os impressionistas. BOIME, Albert. **The Academy and French painting in the nineteenth century**. New Haven: Yale University Press, 1986.

3 A documentação da *École des Beaux-Arts* de Paris, que se encontra nos *Archives nationales*, é prova disto. São muito numerosos os alunos estrangeiros, tanto de outros países da Europa, quanto de outros continentes. Há uma grande quantidade de norte-americanos, muitos latino-americanos, assim como asiáticos. Na correspondência da *École* aparece com frequência a importância de acolher estrangeiros, como forma de preservar a importância da cultura francesa mundo afora.

- como Almeida Júnior, Visconti, Amoedo, Belmiro de Almeida entre outros -, que experimentaram diferentes vertentes da renovação da pintura europeia da época.

A atuação da Academia e de seus artistas até o início do século XX tem sido bem estudada numa historiografia mais recente.⁴ Mas sabemos que o sistema acadêmico teve longa duração na Academia carioca, já transformada em Escola Nacional de Belas Artes a partir de 1890. Boa parte da historiografia da arte brasileira do século XX aponta o confronto entre o conservadorismo da ENBA e os esforços de modernização sempre colocados do lado de fora da Escola. O problema desta polarização é que ela oculta algumas nuances, que seria interessante explorar em estudos futuros. Do lado da ENBA, a percepção do grande conflito interno entre o peso da tradição e do continuísmo e os esforços, tanto de alguns professores quanto de alunos, pela atualização. Por outro lado, o entendimento que a arte brasileira que se faz fora da Escola, apesar de se auto-denominar moderna, corresponde a uma forma moderada de modernismo, apegada à narração, à figuração e mesmo a códigos de composição tradicional. Assim, peso da tradição parece ser um problema ou uma opção para esta geração de artistas dentro ou fora da ENBA, vivido em graus diferenciados de intensidade.

Olhando desta perspectiva, é possível notar na história da ENBA e de sua sucessora, a EBA, um fato interessante: ao lado da longa adesão ao sistema acadêmico, há uma lenta impregnação dos valores modernos, que se passa em clima de grande confronto, dentro e fora da Escola, ao longo do quase todo o século XX. Mas, de certa maneira surpreendente, ao contrário do que se deu com o modernismo, no final do XX e sobretudo agora no início do XXI, a arte contemporânea penetra nos ambientes da Escola, sem tantos conflitos ou, pelo menos, numa aparente repartição respeitosa de territórios. Tentar entender este processo pode ter um alcance maior do que simplesmente acompanhar a trajetória de uma instituição específica de ensino; ele pode ser significativo de como a arte brasileira pode lidar com as mudanças nos sucessivos modelos de arte ocidental.

Thierry de Duve, em artigo de 1994,⁵ examina a situação das escolas de arte, balizando a discussão em torno dos modelos definidores para o ensino, que ele resume em três tríades: modelo acadêmico, apoiado em talento / *métier* / imitação; modelo modernista, fundado em criatividade / meio / invenção; e modelo contemporâneo, voltado para atitude / prática / desconstrução. Além disso, de Duve observa que só uma minoria muito restrita das escolas de arte, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, seguiu rigidamente um único modelo. A grande maioria, a partir de uma base acadêmica, incorporou mudanças de currículos – novas disciplinas, novos departamentos, novos

4 Nas últimas décadas, os estudos sobre a arte brasileira do XIX e início do XX têm tido muita vitalidade, que pode ser evidenciada pelo grande número de publicações e encontros acadêmicos, entre os quais, se destacam estes Colóquios organizados pela 19^o20.

5 DUVE, Thierry de. When form has become attitude – and beyond. In: FOSTER, Stephen, and VILLE, Nicholas de (Editors). **The Artist and the Academy – issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context**. Southampton: John Hansard Gallery, University of Southampton, 1994. Traduzido e publicado na **Revista Arte & Ensaio**, PPGAV / EBA / UFRJ, n. 10, 2003. p. 92-105.

ateliês – convivendo com as práticas mais tradicionais, resultando em conjuntos híbridos, mais ou menos conscientes. É este, também, o caso da nossa Escola carioca.

Em relação ao modelo acadêmico, de Duve destaca que a prática artística é fundada na observação da natureza e na imitação da arte do passado. Exige longo aprendizado, para a aquisição de habilidades, entre elas, o desenho de modelo vivo, motivado pela centralidade do conteúdo humanístico deste tipo de arte. Embora a habilidade tenha um papel de destaque, a arte não se reduzia simplesmente a ela; o talento é o grande diferenciador entre um artesão e o verdadeiro artista, pois habilidade pode ser adquirida e talento não. Assim, o papel da academia era justamente de desenvolver o talento nato dos estudantes, encaminhando-os para se alinharem na grande tradição artística ocidental.

No caso da nossa Escola, é possível reconhecer todo este processo acadêmico no patrimônio que a instituição se preocupou em guardar até bem mais ou menos os anos 1950. Hoje, o grande acervo da antiga Academia, depois ENBA, está dividido entre o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Especialmente neste último, estão guardadas as obras de caráter mais didático, em que predominam os exercícios de modelo vivo, as cópias, as moldagens de gesso – enfim, tudo o que constituía o universo imprescindível para a formação de um artista tradicional. Ao lado disso, é possível reconhecer nos cursos da Escola, ainda nos dias de hoje, a permanência de disciplinas, como o desenho de modelo vivo, o cuidado com a permanência das técnicas tradicionais, como pintura e gravura entre outras. A tradição, portanto, ainda vive tanto no museu, quanto em muitas salas de aula e ateliês.

No modelo moderno, de Duve observa a substituição do talento pela criatividade, o *métier* pelo meio e a imitação pela invenção. No que interessa mais diretamente aqui, há a mudança do humanismo anterior – o homem como medida universal de todas as coisas da natureza – para um princípio subjetivo, surgida da psicologia, que credita a todos os homens a criatividade, entendida como a combinação das faculdades inatas da percepção e de imaginação. Assim, a função da educação seria permitir o seu desenvolvimento e, quanto mais próximo estivesse do talento bruto, maior seria esse potencial. Por outro lado, há o entendimento de que os meios têm uma sintaxe imanente; a excelência em arte deveria ser medida pela adesão e honestidade do artista em lidar com os materiais. A pintura, por exemplo, passou a ser vista como uma essência, capaz, em sua pureza, de estabelecer suas próprias regras. Em meio à hegemonia do ensino acadêmico na ENBA, é possível detectar alguns sinais das idéias acima apontadas, que se vão insinuando, de forma lenta.

Desde finais do XIX, aparece um dos primeiros sintomas: a recorrência da palavra “sinceridade” no discurso da geração que empreende a reforma que transforma a antiga Academia na ENBA. Alguns pesquisadores já fizeram esta observação. Camila Dazzi, em sua tese de doutorado, analisa a importância de conceitos como individualismo, temperamento e originalidade nos escritos de arte de finais do século XIX e na geração responsável pela reforma de ensino que cria a ENBA em 1890: os

adjetivos sincero e original aparecem com grande freqüência e se opõem a falso e convencional.⁶

Também José Augusto Fialho Rodrigues⁷ destaca a importância da subjetividade e do temperamento no discurso, em sua análise do discurso de dois críticos influentes no Rio de Janeiro no início do século XX: Adalberto Mattos e Carlos Fléxa Ribeiro. Novamente aqui, expressões como sinceridade e honestidade aparecem com freqüência, indicando a ênfase que é conferida à subjetividade e ao individualismo. Embora a natureza continue sendo referencial para o artista, é na postura básica de sinceridade frente ao modelo, que se exprime a originalidade da obra, refletindo a personalidade única, singular do artista. Aqui, também, a base destas idéias encontra-se na psicologia. Entre os teóricos freqüentemente citados pelos nossos críticos, Jean-Marie Guyau (1854-1888) vê nos elementos comunicativos e associativos, presentes em todos os processos do mundo, a simpatia que une tudo o que existe numa sociedade universal. Também Eugène Veron (1825-1889) propõe-se a incorporar as conquistas contemporâneas na área da fisiologia e da psicologia associacionista, na análise das sensações e de suas repercussões no campo emocional. Para Guyau e Véron, assim como para Hippolyte Taine (1828-1893), o artista é fruto do seu meio - biológico, geográfico e histórico - e deve refletir a realidade através de sua sensibilidade, através de uma vibração emocional interior que o coloca em comunicação simpática com a natureza e espelhando na sua obra uma reação pessoal e única. Quanto mais sincera e intensa for esta expressão, maior valor é atribuído à obra. Assim, o valor da arte repousa em sua sinceridade, em sua autenticidade em captar a alma do artista, impressionada e colocada em vibração pelos estímulos do mundo exterior.⁸ É, portanto, a natureza vista através do temperamento, como aparece de forma recorrente no discurso da época.

Outro ponto interessante nesta lenta assimilação de novas idéias no ambiente artístico do Rio de Janeiro é a citação constante de Charles Blanc (1813-1888) por artistas da passagem do XIX para o XX, como em Modesto Brocos, mas até tardiamente, de meados do XX, como Edson Motta e Marques Júnior.⁹ Charles Blanc foi bastante influente no ambiente artístico francês. Entre 1848 e 1852, foi chefe do Bureau des Beaux-Arts e, de novo, de 1870 a 1873. Em 1868, foi eleito para a Academia de Belas Artes e em 1876 para a Academia Francesa. Foi professor de Estética e História da Arte no Colégio de França de 1878 a 1882. Trabalhou como primeiro editor da *Gazette des Beaux-Arts*, criada em 1859. Escreveu inúmeras obras, como a *História dos pintores de todas as escolas*, em 14 volumes, cujo primeiro volume apareceu em 1861. Mas a sua obra mais importante foi a *Grammaire des Arts du Dessin* em 1867 – recorrentemente citada por artistas, em diversos países, incluindo Van Gogh. No primeiro capítulo, Princípios, Blanc trata do desenho e da

6 DAZZI, Camila. **Por em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2011, p. 52-62. Tese de Doutorado.

7 RODRIGUES, José Augusto Fialho. **Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920**. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese de Doutorado.

8 Ibidem, p. 75-76.

9 QUEIROZ, Monique. **O pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Dissertação de Mestrado.

cor no item V. Novamente no Livro III, dedicado à pintura, volta a tratar da cor: “Sendo o colorido o que distingue mais particularmente a pintura das outras artes, é indispensável ao pintor conhecer as leis da cor naquilo que ela tem de essencial e absoluto.” Divide o seu estudo da cor nos seguintes tópicos: lei das cores complementares, o branco e o preto, a mistura ótica, a vibração das cores e a cor da luz.¹⁰ A novidade da abordagem de Blanc parece estar na incorporação de noções científicas recentes a uma concepção que se tornará primordial no modernismo: a compreensão de que os meios artísticos, no caso a pintura, possuem uma essência absoluta.

Em meados do século XX, uma outra referência é notada nos ambientes artísticos do Rio de Janeiro: a de André Lhote (1885-1962). Lhote é bastante conhecido como pintor que aderiu ao Cubismo, numa vertente menos radical e ligada ao movimento de retorno à ordem que vigorou em alguns países da Europa no período entre guerras. Em relação ao Brasil, recebeu vários jovens artistas em seu ateliê em Paris e, em 1952, ofereceu um curso de três meses no ateliê de Manoel Santiago no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro. Mas sua influência se deve, também, aos livros que escreveu, tais como *Traité du Paysage*, *Traité du Paysage et de la Figure*, *La Peinture Libérée*, *Les Invariants Plastiques* - que são referência freqüente em muitos brasileiros, como em Edson Motta, companheiro de Manoel Santiago no Núcleo Bernardelli e professor da ENBA. Em muitos artistas desta geração, encontra-se a mesma preocupação de Lhote com a estruturação geométrica da composição.¹¹ Mas, em seus livros, Lhote vai mais além: propõe a conciliação do Cubismo com a tradição artística, que ele entende como “aquilo que resiste a todas as épocas e aos trejeitos, maneirismos e afetações de todos os tipos, são os valores que eu nomeio, por falta de melhor termo, invariantes plásticas, de que um certo coeficiente é necessário à vida da obra.”¹² Novamente aqui reencontramos a convicção de que os meios artísticos possuem uma essência imanente, independente de outros fatores condicionantes, como a história ou a geografia.

É importante observar que todos os indícios de interesse pelos valores modernos apontados até aqui ocorrem nos espaços mais livres dos ateliês dentro e fora da Escola, no convívio entre artistas, pois nos regimentos ou currículos oficiais da ENBA a base do ensino continua fortemente estruturada pela importância do desenho, pela centralidade da representação da figura humana e pela ligação com a função narrativa e, até mesmo, pelo ideário do belo e da imitação da natureza.

A historiografia da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro sempre assinala a sua progressiva perda de prestígio ao longo do século XX. Em 1937, há a criação do Museu Nacional de Belas Artes e a divisão do acervo formado pela antiga Academia e pela ENBA. Em relação aos salões, após o episódio do Salão de 1931 ou Salão Revolucionário, mudanças mais efetivas na sua estrutura surgem em 1933, antes dominados por professores da ENBA, que agora passam a ter participação mais efetiva

10 BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris: 1880. 2 vols.

11 BTESCHE, Rafael. *A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre forma e conteúdo*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Dissertação de Mestrado.

12 LHOTE, André. *Les Invariants Plastiques*. Paris: Hermann, 1967.

do Governo, até chegar em 1940, quando se separam as tendências - Divisão Geral e Divisão Moderna - e a responsabilidade para a sua realização passa para o MNBA. Finalmente, em 1945, acontece a saída do curso de arquitetura, com a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

É exatamente em função destas perdas sucessivas, que desmontam o seu arcabouço tradicional, que se torna interessante observar o novo Regimento de 1948, que cria novos cursos e abre caminho para outras frentes de atuação, como o campo do Design, que serão consolidadas na década de 1970.¹³ Estudos futuros vão poder esclarecer melhor, mas parece ser na movimentação interna da Escola nestas décadas – com novos regimentos, novos cursos, novos currículos e novos departamentos – que houve uma incorporação mais franca do ideário modernista, pelo menos no que diz respeito à organização dos currículos em torno dos elementos fundamentais da sintaxe visual – tais como forma e cor –, assim como a divulgação da Teoria da Gestalt. O resultado desta mistura é bem próximo ao descrito por de Duve em relação às escolas européias e norte-americanas:

[O modelo da Bauhaus] *nunca foi apresentado de forma tão radical como aqui descrita, nem mesmo na própria Bauhaus, que morreu pela pressão de suas próprias contradições, tanto quanto pela mão dos nazistas. Mas o modelo da Bauhaus, mais ou menos emendado, estabeleceu uma série de pressupostos a respeito do ensino de arte, sobre os quais dúzias de escolas de arte e arquitetura ao redor do mundo foram construídas, e que, mesmo hoje, permanece subjacente, mesmo subliminar, quase inconsciente, na maioria dos currículos [...] Além disso, esse parece ser o único modelo que permanece coerente contra o antigo modelo acadêmico, uma vez que aquele também sobrevive, igualmente emendado e muitas vezes degenerado [...] nas poucas Escolas de Belas Artes que continuam a defendê-lo [...] mas também na imensa maioria de escolas de arte e academias pelo mundo que procuram encontrar um equilíbrio entre o tradicionalismo e o modernismo.*¹⁴

Chego, finalmente, ao modelo contemporâneo, que, como foi visto antes, é definido por de Duve pela tríade atitude / prática / desconstrução. Em torno dos anos 1960, o modernismo entra em crise e o contemporâneo surge num clima de desencantamento nihilista. No novo paradigma, em lugar de talento e criatividade, surge a atitude, no sentido de atitude crítica – desenhada por um novo discurso extremamente politizado sobre a relação entre arte e sociedade, alimentado por teorias vindas das Ciências Sociais. Toda esta teoria, em geral francesa, invade as escolas de arte e consegue deslocar e às vezes substituir a prática do ateliê tradicional, ao mesmo tempo em que renova o vocabulário crítico. Ao lado disso, tanto o *métier* como o meio são postos

13 No Regimento de 1948, os cursos oferecidos são: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Licenciatura em Desenho. Na verdade, vários cursos são oferecidos como especializações de Arte Decorativa: pintura decorativa, escultura decorativa, cerâmica, cenografia, arte da publicidade e do livro, mobiliária, tapeçaria, tecidos e papel pintado, artes do metal, artes do vitral e do vidro, e indumentária. Em 1957, novo Regimento da ENBA redefine os cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Licenciatura em Desenho. São oferecidas nove especializações: Cerâmica, Arte da Publicidade e do Livro, Gravura de talho doce, água forte e xilografia, Indumentária histórica, Cenografia, Pintura a fresco, Mosaico, Escultura em madeira, pedras e metais, e Composição de Interior. VIANA, Marcele Linhares. **Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes - Inserção, Conquista de Espaço e Ocupação (1930 - 1950)**. Rio de Janeiro: PP-GAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese de Doutorado.

14 DUVE, op. cit., p. 96.

em questão, uma vez que o interesse predominante se volta para uma arte situada no conceito, abrindo espaço para a denominação prática artística – mais coerente com a adesão à interdisciplinaridade. Sendo uma época radicalmente relativista, a palavra arte em si veio a ser considerada tabu, desqualificando qualquer fé na essência da arte, isto é, a existência de algum denominador comum transhistórico ou transcultural associado a qualquer prática artística. E, em lugar da imitação e da invenção, o que caracteriza a cena contemporânea é a desconstrução, alimentada, mais uma vez, pelas teorias vindas das Ciências Humanas e mais diretamente pela obra de vários filósofos franceses, como Foucault, Deleuze, Derrida:

[...] já não é mais suficiente dizer que a imitação repete e que a invenção faz a diferença. Os conceitos de repetição e diferença precisavam ser pensados novamente [...] Próximo ao final da década de 1960 [...] Jacques Derrida, mas também Gilles Deleuze e outros começaram a pensar sobre diferença e repetição conjuntamente [...] eles mostraram o elo, desmantelando suas esperadas oposições [...] Assim, os conceitos tradicionais tinham de ser desconstruídos [...] O sucesso da desconstrução não é facilmente explicável pela qualidade do trabalho filosófico realizado sob esse nome [...] Se não houvesse ressonado num momento muito preciso da crise da modernidade, não teria alcançado sucesso algum. Mas, como todos sabemos, alcançou, a ponto de o desconstrucionismo [...] ter-se tornado a bandeira sob a qual se desenvolveu um movimento arquitetônico, após ter invadido a crítica de arte e, mais recentemente, o próprio ensino da arte. Ainda que mal compreendida e assimilada, a desconstrução se tornou aparentemente nos anos 80 um método para produzir e ensinar arte.¹⁵

Hoje, muito deste discurso crítico dos anos 60, 70 e 80 já está institucionalizado. Mas o que mais me interessa aqui é apontar que a primazia do conceito, a interdisciplinaridade, a proximidade com as Ciências Humanas – tudo isto operou uma mudança até certo ponto inesperada: o acolhimento da arte contemporânea nos ambientes universitários – fato observável em muitos países, pelo menos no mundo ocidental.

Na realidade brasileira, até bem pouco tempo atrás, a presença dos cursos de arte na universidade era questionada tanto pelos artistas quanto por boa parte da comunidade acadêmica. Do lado dos artistas, o mito de que o artista se faz sozinho e que o ensino pode inclusive atrapalhar o desenvolvimento de sua criatividade inata. Do lado da universidade, era recorrente, mesmo entre os colegas das Ciências Sociais, a opinião que a formação do artista deveria ser feita em conservatórios e não em faculdades.

Embora este discurso não tenha desaparecido de todo, é notório que hoje muitas universidades e mesmo agências de fomento à pesquisa reconhecem a área de artes como produtora de um conhecimento específico, diferente do científico, mas igualmente relevante. Por outro lado, entre os artistas, a ameaça do controle quase global do mercado torna atrativos os espaços universitários, em que aquelas pressões têm um impacto menor e o artista pode ter a liberdade de desenvolver projetos mais autônomos.¹⁶

15 Ibidem. 104.

16 ANDRADE, Marina Pereira de Menezes. **O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o**

É exatamente este processo que se pode observar na Escola de Belas Artes nos últimos anos. Ao contrário da lenta e conflituada adesão ao modernismo, a arte contemporânea entrou com maior facilidade. Apesar da desaprovação de alguns departamentos, não houve confrontos e lutas tão acirradas como no passado e é notória uma convivência – não de todo pacífica, mas pelo menos com consentimento mútuo.

Lygia Pape fez concurso para a Escola de Belas Artes em 1982 e desde então era professora dos cursos de graduação no Departamento de Análise e Representação da Forma, onde parece ter permanecido muito isolada. Mas, nos anos 1990, ela juntou-se a Carlos Zílio, quando este propôs a criação das Linguagens Visuais no programa de pós-graduação da Escola. Este tem sido um núcleo muito influente de arte contemporânea, tanto internamente, quanto no ambiente cultural do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil. É uma proposta teórica-prática, que se realiza integralmente no espaço do seu ateliê, conhecido como Galpão.

Fecho, assim, o meu argumento. As escolas de arte - como é o caso da nossa Escola - têm funcionado misturando modelos de ensino, consciente ou inconscientemente. Mas, apesar dos currículos e programas dos cursos parecerem, muitas vezes, colagens incompreensíveis, é nos ateliês que as discussões e experiências entre professores e estudantes tratam dos problemas da arte e definem linhas de atuação dos jovens artistas. Portanto, o ateliê foi e continua sendo o espaço privilegiado do artista, tanto em termos de ensino quanto de construção das práticas artísticas.