

**UFRRJ
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR-IM
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O Trabalho da Pintura no Cotidiano do Atelier Portinari da Escola de Belas
Artes/UFRJ**

Frederico Augusto Ribeiro d'Arêde

2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR-IM
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE**

**O TRABALHO DA PINTURA NO COTIDIANO DO ATELIER
PORTINARI DA ESCOLA DE BELAS ARTES/UFRJ**

FREDERICO AUGUSTO RIBEIRO D'ARÊDE

Sob a Orientação do Professor
Arthur Gomes Valle

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre** em Patrimônio, Cultura e Sociedade, no Curso de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade. Área de concentração: Patrimônio Cultural: Memória, Identidades e Sociedade.

Seropédica, RJ
Agosto de 2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A678t Arêde, Frederico Augusto Ribeiro d', 1981-
 O Trabalho da Pintura no Cotidiano do Atelier
 Portinari da Escola de Belas Artes/UFRJ / Frederico
 Augusto Ribeiro d' Arêde. - Rio de Janeiro, 2024.
 303 f.: il.

 Orientador: Arthur Gomes Valle.
 Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal
 Rural do Rio de Janeiro, Mestrado em Patrimônio,
 Cultura e Sociedade, 2024.

 1. Escola de Belas Artes. 2. Atelier coletivo. 3.
 Atelier de Pintura. 4. Cotidiano. 5. Referência
 cultural. I. Valle, Arthur Gomes, 1974-, orient. II
 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
 Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade III.
 Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE



TERMO N° 731/2024 - PPGPACS (12.28.01.00.00.00.22)

N° do Protocolo: 23083.048423/2024-19

Nova Iguaçu-RJ, 09 de setembro de 2024.

Frederico Augusto Ribeiro D'Arêde,

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração Patrimônio Cultural: Memória e Sociedade
DISSERTAÇÃO APROVADA EM 29/08/2024.

Documento não acessível publicamente

(Assinado digitalmente em 09/09/2024 09:09)

ARTHUR GOMES VALLE
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Dept:AR (12.28.01.00.00.00.81)
Matricula: ###474#7

(Assinado digitalmente em 10/09/2024 12:31)

FABIO PEREIRA CERDERA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Dept:AR (12.28.01.00.00.00.81)
Matricula: ###578#7

(Assinado digitalmente em 09/09/2024 14:58)

UHELINTON FONSECA VIANA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.777-##

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 731, ano: 2024, tipo: TERMO, data de emissão: 09/09/2024 e o código de verificação: 9fe9f1c42b

AGRADECIMENTOS

"O presente trabalho foi realizado, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

"This study was financed, in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Finance Code 001."

RESUMO

ARÊDE, Frederico A. R. d'. **O Trabalho da pintura no Cotidiano do atelier Portinari da Escola de Belas Artes/UFRJ**. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade). Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica, RJ, 2024

Essa pesquisa tem por principal objetivo possibilitar uma maior compreensão sobre o Cotidiano do Trabalho no atelier coletivo de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Criado em 1990, na gestão do ex-diretor e professor da EBA/UFRJ Fernando Pamplona e originalmente apelidado de “Pamplonão”, recebe oficialmente o nome de Atelier Portinari em 2008. Nos mais de dois séculos desde da fundação da EBA em 1816, a instituição passou por inúmeras mudanças, ligadas à formação e transformações do Estado Brasileiro. Em 1975 a EBA foi transferida para a Ilha do Fundão, e instalada de modo provisório nas dependências da Faculdade de Arquitetura da UFRJ. Desde então, ainda tenha sofrido significativas transformações em sua trajetória, alguns elementos parecem se perpetuar em sua história, como a precariedade, a preocupação com o ensino, dividido entre formação artística e mercado, assim como disputas narrativas sobre o lugar da instituição na arte brasileira. Percebendo a EBA como uma referência incontornável, buscamos encontrar nas particularidades do seu atelier coletivo de pintura como este configura um lugar de formação e produção artísticas, de construção e disputas de saberes, de modos de fazer e inscrição em um determinado processo histórico. Sem perdermos de vista a complexidade do Atelier Portinari no interior de uma instituição de Ensino Superior Federal, logo, mediada pelo Estado. Buscamos também identificar as dinâmicas sociais - histórica e materialmente determinadas - nas quais o atelier se insere. Onde sob o sistema capitalista, a educação e a produção artística frequentemente tomam a forma de mercadoria que empobrece o valor do Trabalho e do trabalhador; por isso procuramos igualmente trazer à consciência o movimento dialético que conforma a realidade ao atelier e dos que nele trabalham. Buscamos, por fim, evidenciar as disputas sociais que ocorrem no atelier, nos aproximar de grupos nele invisibilizados e reconhecer, no movimento de “escovar a história a contrapelo” os momentos de resistência e sobrevivência do potencial humanizador nas artes, escondidos na herança desse lugar. Para tanto, exploramos o Cotidiano e o Trabalho de pintura no Atelier Portinari através de uma abordagem Materialista Histórico-dialética, tendo como principais referências Marx e Lukács, agregando a perspectiva da ontologia humana no trabalho de Pintura, a reflexão crítica sobre Cultura, educação e democracia burguesa, a partir de Eagleton e Chauí, e os esforços da recente revisão historiográfica da EBA/UFRJ.

Palavras-chave: Escola de Belas Artes. Atelier coletivo. Atelier de Pintura. Cotidiano. Referência cultural

RESUMEN

ARÊDE, Frederico A. R. d'. **El trabajo de pintura en lo cotidiano en el taller Portinari de la Escuela de Bellas Artes/UFRJ**. Disertación (Maestría en Patrimonio, Cultura y Sociedad) Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica, RJ, 2024

El principal objetivo de esta investigación es posibilitar una mayor comprensión del Trabajo Cotidiano en el taller de Pintura colectiva de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro (EBA/UFRJ). Creado en 1990, bajo la dirección del ex director y profesor de la EBA/UFRJ Fernando Pamplona y originalmente apodado “Pamplonão”, recibió oficialmente el nombre de Atelier Portinari en 2008. En los más de dos siglos transcurridos desde la fundación de la EBA, en 1816, la institución ha sufrido numerosos cambios, vinculados a la formación y transformaciones del Estado brasileño. En 1975, la EBA fue trasladada a Ilha do Fundão, e instalada temporalmente en las instalaciones de la Facultad de Arquitectura de la UFRJ. Desde entonces, ha sufrido importantes transformaciones en su trayectoria, algunos elementos parecen perpetuarse en su historia, como la precariedad, la preocupación por la enseñanza, la división entre formación artística y el mercado, así como las disputas narrativas sobre el lugar de la institución en Arte brasileño. Percibiendo a EBA como un referente ineludible, buscamos encontrar en las particularidades de su taller de pintura colectiva cómo configura un lugar de formación y producción artística, de construcción y disputas sobre saberes, de maneras de hacer y de inscripción en un determinado proceso histórico. Sin perder de vista la complejidad del Atelier Portinari dentro de una institución de Educación Superior Federal, por tanto, mediada por el Estado. También buscamos identificar las dinámicas sociales - histórica y materialmente determinadas - en las que se inserta el estudio. Donde bajo el sistema capitalista, la educación y la producción artística muchas veces toman la forma de mercancías que empobrecen el valor del Trabajo y del trabajador; Por eso también buscamos visibilizar el movimiento dialéctico que configura la realidad del estudio y de quienes trabajan en él. Buscamos, finalmente, resaltar las disputas sociales que ocurren en el estudio, acercarnos a grupos invisibles en él y reconocer, en el movimiento de “rozar la historia a contrapelo”, los momentos de resistencia y supervivencia del potencial humanizador. en las artes, escondidas en el patrimonio de este lugar. Para ello, exploramos la vida cotidiana y el trabajo pictórico en el Atelier Portinari a través de un enfoque materialista histórico-dialéctico, teniendo como referentes principales a Marx y Lukács, agregando la perspectiva de la ontología humana en el trabajo pictórico, la reflexión crítica sobre la cultura, la educación y la democracia burguesa. comenzando por Eagleton y Chauí, y los esfuerzos de la reciente revisión historiográfica de la EBA/UFRJ.

Palabras clave: Escuela de Bellas Artes. Taller Colectivo. Taller de Pintura. Cotidiano. Referência Cultural

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Paleta de Pintura.....	1
Figura 02: Academia Imperial de Belas Artes.....	95
Figura 03: Escola nacional de Belas Artes.....	95
Figura 04: Cidade Universitária da Ilha do Fundão.....	102
Figura 05: Edifício Jorge Moreira Machado 01.....	102
Figura 06: Edifício Jorge Moreira Machado 02.....	103
Figura 07: Projeto Original do Edifício Jorge Moreira Machado 03.....	105
Figura 08: Ateliês Improvisados 01.....	105
Figura 09: Estado de conservação do Atelier 01.....	106
Figura 10: Ateliês Improvisados 02.....	106
Figura 11: Atelier Portinari.....	109
Figura 12: EBA 7.....	109
Figura 13: Galeria Macunaíma 01.....	110
Figura 14: Patrimônio e Memória 01.....	110
Figura 15: Patrimônio e Memória 02.....	111
Figura 16: Estado de conservação do Atelier 02.....	113
Figura 17: Estado de conservação do Atelier 03.....	113
Figura 18: Estado de conservação do Atelier 04.....	116
Figura 19: Patrimônio e Memória 03.....	117
Figura 20: Patrimônio e Memória 04.....	118
Figura 21: Patrimônio e Memória 05.....	118
Figura 22: Patrimônio e Memória 06.....	119
Figura 23: Estado de Conservação do atelier 05.....	119
Figura 24: Patrimônio e Memória 07.....	120
Figura 25: Patrimônio e Memória 08.....	120
Figura 26: Estado de conservação do Atelier 06.....	121
Figura 27: Estado de conservação do Atelier 07.....	122
Figura 28: Estado de conservação do Atelier 08.....	123
Figura 29: Estado de conservação do Atelier 09.....	123
Figura 30: Estado de conservação do Atelier 10.....	125
Figura 31: Ateliês Abertos.....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 PATRIMÔNIO CULTURAL E O ATELIER DE PINTURA NA EDUCAÇÃO PÚBLICA.....	13
1.1 Uma Ideia De Cultura.....	17
1.1.1 Sobre cultura e natureza.....	18
1.1.2 Origem e transformações do conceito de cultura.....	19
1.1.3 Perspectivas apocalípticas, aspirações redentoras.....	22
1.2 Divisão Social da Cultura.....	24
1.2.1 Cultura como mercadoria.....	33
1.2.2 Cultura de massa e indústria cultural.....	35
1.3 Arte, Cultura e Democracia.....	37
1.3.1 O estado brasileiro e a cultura.....	38
1.3.2 Democracia de mercado.....	41
1.3.3 Democracia neoliberal e direitos.....	43
1.3.4 Direito à cultura como Trabalho humano.....	44
1.4 Patrimônio Cultural e a Pintura.....	47
1.4.1 Patrimônio cultural e a ontologia humana.....	48
1.4.2 Construção do Patrimônio Cultural Brasileiro.....	51
1.4.3 Objetivações e Reificação no Patrimônio Cultural.....	56
1.5 O Atelier de Pintura na Universidade Pública e os Limites do Patrimônio.....	60
1.6 Limites do Patrimônio e as Referências Cultural.....	63
2 MÉTODO E PROCEDIMENTOS: ENTRE MEMÓRIAS E A MATERIALIDADE HISTÓRICA DO ATELIER.....	66
2.1 História do Atelier e Outras Narrativas.....	70
2.1.1 Revisão bibliográfica sobre o Atelier Portinari.....	72
2.2 Memória dos Trabalhadores.....	75
2.2.1 @memóriasdeatelier.....	77
2.2.2 Entrevistas.....	78
2.2.3 Registros fotográficos.....	81
2.3 Materialidade do Atelier de Pintura.....	81
2.3.1 Sobre os Trabalhadores do Atelier.....	86
2.3.2 Da Produção da Pintura e Seus Pintores.....	87
3 A PRODUÇÃO DO ATELIER PORTINARI.....	91
3.1 História, Memórias e Tradição.....	94
3.1.1 Fantasmas do passado, presente.....	97
3.1.2 Um presente em construção.....	104

3.1.3	Um Lugar na História.....	116
3.2	A Experiência Cotidiana.....	123
3.2.1	A Organização do Tempo e Espaço no atelier e seus muitos Lugares.....	125
3.2.2	Produção e Reprodução da Pintura e do Atelier e a Suspensão do Cotidiano.....	128
3.3	O Atelier Portinari Enquanto Referência Cultural.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA.....		136
APENDICES		144
ANEXOS.....		145
ANEXO A.....		146
ANEXO B.....		231
ANEXO C.....		275
ANEXO D.....		301

INTRODUÇÃO

Considerações Iniciais

A escrita da dissertação aqui apresentada é o resultado de uma pesquisa sobre o Trabalho de Pintura no Cotidiano do Atelier Portinari, desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Ainda que, como pesquisador, compartilhe com o objeto pesquisado sete anos de vida enquanto estudante do curso de Pintura - do qual o Atelier é parte fundamental -, esta escrita não se destina a uma universalização da experiência singular do pesquisador junto a seu objeto. Dito isso, é preciso também dizer que as escolhas que mobilizaram esta pesquisa estão entremeadas em meu Cotidiano muito antes de ingressar no curso de Pintura, ou de submeter este projeto de pesquisa sobre um atelier de pintura ao Programa de Pós-graduação, incentivado por um companheiro de ofício da pintura e docência em Arte.

Tomo aqui um trecho de uma reflexão sobre as formas que o Patrimônio assume, suscitada na disciplina Patrimônio e Educação do supracitado Programa, e que parece profícuo para ilustrar a presença e importância da pintura em meu Cotidiano. Requisitado a apresentar a fotografia de um objeto que me fosse importante, que evocasse uma memória, me decidi por um conjunto de objetos que se conformam em um, enquanto “Materiais de Pintura”. Uma vez que atuo profissionalmente com a pintura. Tratei de recortar da infinidade de materiais, um conjunto do qual não faço mais uso e, entretanto, não descarto, na verdade, os guardo.

Figura 01: Paleta de Pintura



Paleta, pincéis e tintas de uso pessoal. Fotografia: Frederico Arêde, 2022

A fotografia[[Figura 1](#)] mostra um tubo de tinta óleo e dois pincéis visivelmente bem desgastados. Um tubo de tinta azul da Prússia, ainda que guardado por anos, na verdade nunca participou de minhas paletas. Como acontece com alguns objetos presentes em nosso Cotidiano de Trabalho, ele participa de minha coleção de objetos que não se prestam mais ao uso e que, ainda assim, guardo comigo. Neste caso, o tubo de tinta me remete diretamente a

lembrança de um odor. Ainda que não possa afirmar que se quer haja alguma diferença em seu odor ante ao ocre ou um vermelho de cádmio, se por algum instante acredito se tratar de azul da Prússia, minha memória me leva a imagem de meu pai pintando em seu atelier nos fundos da casa. Tratava-se de um lugar onde eu não deveria estar e, fingindo não me ver, meu pai deixava que me aproximasse desde que não adentrasse muito o espaço.

Apesar da memória não acessar minha idade, considerando o local, sei que se passa em algum momento entre 1989 e 1993, o que me diz ser uma memória de criança com 8 a 12 anos. Essa mesma memória hoje é atravessada por minha formação em pintura e os últimos anos de vida de meu pai, que com apreço me contava como trabalhar as misturas possíveis do azul da Prússia. Mesmo sabendo que o pigmento não pertencia a minha paleta, insistia em contar, a fim de partilhar sua experiência com a pintura, Trabalho que nunca levou adiante de seu quarto de fundos nos idos de 1990.

Não busco com esta lembrança, estabelecer uma relação causal a partir da digressão à infância e a Graduação em Pintura; ao mesmo tempo, dificilmente posso afastar a importância da pintura em meu cotidiano, minhas escolhas de formação e objeto de pesquisa neste programa. Entretanto, ainda mais importante que perceber um momento da pintura em minha história, é perceber a permanência desta em meu cotidiano, uma vez que a pesquisa se orienta, não ao atelier de minha infância, mas àquele em que vivi, dos meus vinte e seis aos trinta e três anos. Da experiência individual de um pôr-se a pintar para a satisfação de uma necessidade humana, a necessidade da arte, dentro de um sistema de ensino público e gratuito, pude perceber o quão difícil pode ser acessar esta experiência cotidiana. Para a grande maioria da população, assim como foi para mim aos dezenove anos, a urgência imposta pelas carências da vida humana, nos leva a escolhas bem determinadas de trabalhos e formação, onde o Trabalho precisa ser sinônimo de emprego. Assim, o atelier e o Trabalho de pintura em uma dinâmica de coletividade se tornaram um objeto de interesse.

Ao longo da infância e adolescência, o Trabalho de pintura ganhou outros contornos, na admiração de ilustradores. Passei a ser reconhecido, ainda que nas mal traçadas linhas de nanquim, técnica pela qual me enveredava. Ainda assim, ao final do Ensino Médio, no momento que aparentemente escolhemos nossas carreiras profissionais, foi facilmente deixado de lado para uma melhor adequação salarial junto ao crescente mercado da Ciência da Computação. Quase uma década depois, foi a partir destas mal traçadas linhas - longe de usos profissionais de ganho pecuniário, conhecidas apenas por aqueles com quem compartilhava o cotidiano - que pude satisfazer minimamente as necessidades materiais de tempo e dinheiro, quando, através de uma bolsa de incentivo à formação, voltei então à Universidade. Desta vez escolhi satisfazer aquilo que já se apresentava, com certa premência, como uma necessidade para além das carências vitais e da urgência do dinheiro.

Passando então a partilhar um cotidiano entre estudantes da Pintura, conheci muitos outros pintores em condições semelhantes, ou ainda em maior carência, e que por muito pouco não seguiram com a formação, assim como aqueles que, mesmo sem condições para seguir pintado, o fizeram. Sem dúvida, neste percurso conheci diversos outros pintores que sem muita dificuldade exerciam o Trabalho de pintura. Entretanto, foi percebendo naqueles em que a permanência da pintura em seu cotidiano e a efetivação do Trabalho artístico através desta se mostrava tão frágil e ainda assim vital, que estudar a importância de um Atelier Público de pintura se mostrou tão premente quanto o próprio pintar. É uma urgência que parece contraditória se pensarmos que o Curso Pintura da EBA tem mais de 200 anos. Entretanto, como poderemos acompanhar no desenvolvimento da pesquisa, as condições materiais que conformam o atelier estão longe de salvaguarda ou mesmo ainda, de seu valor reconhecido.

Para além da experiência enquanto aluno no interior do Atelier Portinari, a experiência como professor no curso de Licenciatura em Belas Artes da Universidade Federal Rural do

Rio de Janeiro e minha atuação enquanto artista visual trouxeram de forma mais nítida as particularidades do Atelier Portinari enquanto Atelier Coletivo e a necessidade de estabelecer melhores contornos sobre este. Eu percebia a Escola de Belas Artes enquanto uma Referência Cultural, mas também, o Atelier Portinari em suas qualidades particulares. Assim como como corriqueiramente é tomada como referência e, de alguma forma, influencia outros ateliês, dinâmicas de ensino e produções. Assim como, por vezes, sua importância se mostra na ausência que marca a impossibilidade de outros espaços garantirem suas dinâmicas, suas condições materiais, representada pela máxima: só se percebe a falta quando não se tem mais.

Apesar da aparente consciência, por parte dos estudantes e professores, sobre arranjo de particularidades nas estruturas do Atelier Portinari, com seus espaços coletivos de ensino e produção. Ainda assim tal consciência não vem sendo capaz de se converter numa defesa consistente à melhoria de suas condições materiais. Como veremos, entre décadas de soluções temporárias e reformas, vindas desde sua criação, o Ateliê nunca se manteve de forma consistente, tão pouco se considerarmos as necessidades de seus artistas pintores, estudantes e professores. Suas grandes melhorias parecem se concentrar na manutenção mínima de condições, no que diz respeito às carências mais básicas.

Sempre me pareceu, como para alguns de meus colegas de Trabalho, que as reivindicações de adequações dos ateliês para a satisfação das necessidades de seus trabalhadores, soavam reivindicações absurdas, frívolas, coisa de artista. Desnecessárias quando não se encontrava correlações com outras áreas ou uma demonstração de como tais adequações se converteriam em ganhos financeiros, ou mesmo midiáticos. O que, em algum ponto, é possível produzir tal retorno, mas contraditoriamente só agravam as condições de nossas próprias lutas, abdicando daquilo que pertence a natureza de nosso Trabalho; o caráter humanista e humanizante da Arte ao subordiná-la ao valor do dinheiro ou das respostas quantitativas de seu valor midiático, que, em última instância, representa seu valor para o capital.

Ainda que a Escola de Belas Artes esteja inscrita na História, não podemos tomá-la de forma cristalizada, principalmente se queremos conhecê-la em seu processo histórico, eu sua dinâmica de transformações. Se quisermos, não apenas redimir um passado de uma historiografia ideologicamente enviesada, mas também trazer à consciência a realidade histórica e material que a conforma, faz necessário conhecer as determinações materiais de cada tempo histórico em seus espaços de produção, mais especificamente no espaço de efetivação de seu Trabalho, no cotidiano dos ateliês. Onde podemos encontrar, em meio ao reflexo cotidiano, a efetivação dos reflexos artístico e científico nos processos de produção deste espaço, entre determinações materiais e a efetivação de crenças e ideologias, determinando e sendo determinadas pela práxis de seus trabalhadores.

Assim, com esta pesquisa nos dirigimos a esse reconhecimento do Atelier Portinari, e do Trabalho de pintura em seu interior, não como forma de pintar uma cena idílica deste, mas no explorar e conhecer suas contradições, tornando possível uma maior consciência de suas dinâmicas de transformações. É essa consciência que nos permite melhor conhecer as necessidades dos artistas pintores que fizeram e continuam fazendo do atelier em questão um lugar de pintores, produzindo estes bem como seu potencial em direção à autorrealização humana.

Estas são motivações iniciais, primeiras impressões e expectativas, das quais endereçamos adiante à nossa pesquisa a fim de um maior escrutínio, e nos afastando das perspectivas meramente individuais e parciais.

Apresentação Geral

Os esforços empreendidos nesta pesquisa têm por principal objetivo trazer uma maior compreensão sobre o Trabalho de pintura e a experiência do artista no cotidiano do Atelier Portinari - o atelier coletivo de pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). O atelier se localiza na Cidade Universitária da UFRJ, um bairro situado na região administrativa da Ilha do Governador, uma ilha artificial criada a partir de um arquipélago de oito pequenas ilhas na Zona Norte do município do Rio de Janeiro, também conhecida como Ilha do Fundão.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa e exploratória. Esta tem como referência principal - o percurso do estudante do curso de pintura da EBA/UFRJ no Atelier Portinari, embora não esteja restrito a este. Ainda que iniciemos nosso percurso exploratório pela instância fenomênica da experiência empírica do pesquisador, para então alcançarmos a experiência dos sujeitos que participam dos processos de produção deste espaço, ressaltamos que a pesquisa subscreve ao método de abordagem materialista histórico-dialético. Assim, buscamos encontrar, na realidade objetiva do atelier, a efetivação do Trabalho de arte e ensino da pintura, a organização dos espaços entre outras atividades em seu interior, e o rastro das experiências da vida cotidiana deste atelier.

Delimitação

Esclarecemos desde já uma alternância de nomes de nosso objeto: ainda que este seja apresentado como Atelier Portinari, o mesmo não surgiu com esta denominação, sendo na verdade até hoje mais conhecido pelo nome de “Pamplonão”. Essa denominação faz homenagem a Fernando Pamplona, ex-diretor da EBA/UFRJ, que em 1990 transferiu as principais disciplinas práticas do curso de Pintura para o espaço que elas até hoje ocupam. Sendo este o marco inicial de nossa pesquisa, o atelier da Escola assumiu sua forma particular e posteriormente foi batizado como Atelier Portinari.

Desta forma, nosso recorte inicial era determinado pela criação do Ateliê em 1990 e se estende, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, até o ano de 2023. Mas, ao iniciarmos nossa pesquisa a partir da experiência empírica, acabamos por tomar minha vivência no atelier enquanto ex-aluno do curso de Pintura da EBA/UFRJ entre os anos de 2007 e 2014, e limitamos o foco de nossa investigação aos anos de 2005 a 2014, tendo como referência a grade curricular vigente. Sabendo dos problemas que tal procedimento sucinta a nossa abordagem, no caminhar desta pesquisa não nos esquivamos a esmiuçá-la e confrontá-la na medida que tomamos consciência dos processos que as conformam.

Contextualização do Objeto

Ao estudarmos o atelier de pintura da Escola de Belas Artes como um lugar de produção e formação artística, fomos levados a buscar os processos de transformações do ensino na Escola de Belas Artes e como esta se insere na História da Arte no Brasil, que por sua vez nos leva às fundações do próprio Estado Brasileiro – desde a Monarquia à República. Trata-se de um percurso que vai da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios pelo Decreto-Lei de 12 de agosto de 1816 de D. João VI, passando pelo seu efetivo funcionamento a partir de 1826, como Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA) e outras nomenclaturas, até a instituição hoje conhecida por EBA/UFRJ, adiante também chamada apenas por “a Escola” quando buscarmos referencia-la em sua totalidade histórica.

Desde sua origem, a atual EBA/UFRJ esteve ligada a grandes vultos da história do País, produzindo e sendo produzida por estes. Trata-se de nomes como Joaquim Lebreton, diretores como Manoel de Araújo Porto-alegre e Lúcio Costa; outros grandes nomes como

Grandjean de Montigny e Adolfo Morales de Los Rios responsáveis pelos prédios que abrigaram a AIBA e ENBA; ou ainda os professores, estudantes e artistas, como Jean-Baptiste Debret, Victor Meirelles, Henrique Bernardelli, e Cândido Portinari.

Vemos, por outro lado no desenvolvimento de sua história, como esta mesma tradição que garantiu ao longo de décadas um lugar determinante para estabelecer os nomes "canônicos" da história da arte no Brasil - ainda que não sem suas contradições internas - foi por outras décadas, alvo num projeto de deslegitimação institucional

Por longo tempo, encontramos este espaço atrelado às narrativas produzidas por uma historiografia que cristalizou a ideia de que a Escola haveria vegetado alienadamente sob um 'neoclassicismo' ou 'academicismo'. Somente a partir das décadas de 1970 e 1980, haveria sido dado início a um processo de revisão desta historiografia (Pereira, 2012, p. 90). Alternativamente, além destas narrativas que buscam reduzir a realidade complexa e contraditória da instituição a uma condição anacrônica, encontramos também a simplificação da mesma a uma imagem redentora e idílica. Tudo isso sob o manto de uma história de 200 anos, repercutindo até hoje no assentamento das experiências deste espaço.

Ainda, em sua historiografia mais recente, encontramos através de autoras como Dazzi, Ricci e Squeff, os relatos de escassez de materiais e condições precárias de suas instalações desde seu funcionamento como AIBA (Squeff, 2000, p. 106). A precariedade segue com a reforma da instituição como Escola Nacional de Belas Artes, em 1890, com falta de materiais (Dazzi, 2017, p. 178-179) mesmo em com a transferência para um prédio novo - que hoje abriga o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) (Ricci, 2011, p.7-8). A partir de 1975, tem suas condições notoriamente agravadas com a transferência da EBA/UFRJ para a Ilha do Fundão (Luz, 2016, p. 118).

Em sua história, é possível reconhecer, desde a AIBA, uma preocupação com o modelo de ensino, sua relação com o mercado (Durand, apud, Squeff, 2000, p. 111) e as consequentes disputas por adequação deste ensino em suas reformas curriculares (Squeff, 2000, p. 109; Dazzi, 2017, p. 174). Por fim, notamos a importância dada à formação do artista para além das disciplinas, nas práticas e trocas de experiência no atelier, no processo de socialização até as exposições e viagens (Pereira, 2017, p.299; Dazzi e Valle, 2007 p. x; Valle, 2019), repercutindo até o Atelier Portinari, inicialmente encontrado na fala do Professor Vladimir Machado (apud Silva e Vasconcelos, 2011).

Entre condições insalubres à intermináveis reformas paliativas das estruturas - a contar infiltrações, falta de luz, vazamentos, alagamentos e incêndios - encontramos hoje, tanto o Edifício Jorge Moreira Machado (JMM), edifício que abriga a EBA/UFRJ e símbolo da arquitetura Modernista, quanto os Jardins de Burle Marx, que circundam a área externa ao atelier, como objetos do tombamento provisório como Patrimônio Cultural pela Prefeitura do Rio de Janeiro¹. E ainda assim, estes não estão a salvo de todas as condições que evidenciaram a urgência de seu tombamento.

Todavia, ainda que desde sua origem a EBA/UFRJ apresente tal precariedade, isso não impediu de formar seus artistas, ao ponto ter "sua capacidade de ressurreição" enaltecida como um fator fundamental de sua "trajetória surpreendente" pela prof. e ex-diretora Ângela Ancora da Luz (Luz, 2016, p.119). Trata-se de um lugar onde condições precárias à vida social se tornam matéria prima para a produção artística², e onde contraditoriamente as

¹ Decreto nº 30936, de 4 de agosto de 2009, que determina o tombamento provisório das obras paisagísticas que menciona, de autoria de Roberto Burle Marx na Cidade do Rio de Janeiro. Já o Decreto nº 42710 de 29 de dezembro de 2016, determina o tombamento provisório do Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU - da UFRJ situado na Av. Pedro Calmon, n. 550, Cidade Universitária, Rio de Janeiro. Considerando a importância do legado da arquitetura modernista brasileira, reconhecida internacionalmente e a importância da obra de Jorge Moreira para a arquitetura modernista brasileira.

² Tomamos como referência a experiência empírica do pesquisador, melhor documentada adiante, porém, pelos inúmeros trabalhos artísticos realizados a partir dos objetos descartados, abandonados, todo tipo de

condições precárias não coincidem com a profícua produção dentro deste espaço, para além da fina casca da aparência do precário nos trabalhos desenvolvidos. É uma produção que entendemos comportar, não apenas dois séculos de história da instituição, mas também uma história do Trabalho para a satisfação da necessidade da arte através da pintura e uma memória viva deste processo.

Questão de Estudo

Percebemos o quão imbricada estão as determinações sobre o Trabalho de pintura no interior deste Atelier Portinari, quando uma série de narrativas que aderem à sua história enunciam tanto uma impossibilidade de efetivação do Trabalho e seu reflexo artístico. Entre, as impossibilidades, aponta-se: 1) Sua inserção numa instituição de ensino formal de arte e sua tradição, que remeteria a um Brasil que se busca superar; 2) Seu pertencimento à rede pública de ensino superior, consequentemente sob determinações diretas do Estado, e a serviço da manutenção de desigualdades; 3) Um distanciamento do mercado de arte, consequentemente uma ineficiência para responder a suas demandas. Por outro lado, também encontramos os relatos que tratam o Atelier como um Lugar profícuo e uma Referência na educação e criação artística.

Assim, ainda que nossos esforços se voltem ao interior do atelier, para os reflexos cotidiano e artístico deste espaço, não podemos ignorar sua história e seu presente. Imbricados entre as relações sociais que se desenvolvem em um espaço de produção artística, ligadas ao Estado desde sua origem, percorrendo a história do desenvolvimento da democracia no País, seus hiatos e retomadas. Como um espaço de produção artística, ligado ao desenvolvimento histórico da Arte no Brasil e no mundo, é consequentemente determinado por processo de produção artística mundial. Por fim, e não menos complexo, este mesmo espaço de produção faz parte de uma instituição de ensino, também comungando de seus mais de 200 anos de histórias e processos, incluindo sua ligação com o Estado e o desenvolvimento que nos leva, cada vez mais, a uma educação formal vinculada aos ditames do mercado, e a divisão mundial do Trabalho.

Nos aproximamos deste objeto que historicamente produz distinções que se estabelecem por aqueles que têm acesso à educação formal (Chauí, 2022 p. 102-105), da universidade e seu demorado processo de inclusão social³. Percebendo a educação formal ocupando uma importante função à reprodução de processos sociais mais abrangentes (Mészáros, 2020 p. 25), isso nos leva suspeitar das narrativas estabelecidas sob o atelier, que não comportam as contradições em seu interior, a fim de compreender como outros grupos que compõem a sociedade brasileira se relacionam com este espaço.

Como ressalta Santos, (1983 p.26), faz-se importante compreender, para além das características gerais de uma dada cultura, a fim de que, mesmo uma detalhada descrição de seu interior não venha a esconder as relações de poder e dominação que nela se estabelecem. Desta forma, percebendo nosso objeto em sua dimensão cultural, tomando “cultura”, não como um valor em si, mas enquanto um conjunto de práticas, crenças e suas objetivações a quais atribuímos valor.

A surpreendente trajetória de nosso objeto evidencia que, se quisermos pensar o valor do Atelier Portinari enquanto uma referência no ensino e produção artística no Brasil, enquanto uma Referência Cultural, - assim assumindo um diálogo com a perspectiva

material tomado como lixo, retornando à condição de “matéria prima”, especialmente o lixo produzido pela própria EBA-UFRJ (ANEXO B - Fotografia 91,).

³ Apenas em 2014, a UFRJ implementou o programa especial para o acesso estabelecido no Decreto nº 7.824, de 11 de outubro de 2012, que regulamentou a Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, posteriormente alterada pela Lei nº 13.409, de 28 de dezembro de 2016.

patrimonial a partir das propostas de Fonseca -, isso pressupõem sujeitos para os quais essa referência faça sentido. Reconhecer o valor desta referência demanda que busquemos formas de nos aproximarmos da perspectiva dos sujeitos diretamente envolvidos com a dinâmica da produção, circulação e consumo dos bens culturais, reconhecendo-lhes como detentores não apenas de um saber-fazer, mas também do destino de sua própria cultura. Reconhecemos assim, a quem este atelier se conforma como uma referência, sob quais interesses e a quem ele serve. (Fonseca, 2001, p. 113 e 118). Buscando responder, quem trabalha para sua ressurreição, sem que caiamos no idealismo de considerar uma condição inata à instituição e não resultado do Trabalho de um grupo de pessoas. Assim, ao pensarmos o futuro deste bem cultural, precisamos nos perguntar: a quem e ao que se destina, quais seus usos, sua permanência e possibilidades de transformação?

Assumindo o caráter teleológico da cultura através do Trabalho, buscamos reconhecer seu valor, não por sua inscrição numa história oficial ou ligação com a monumental edificação modernista em que se insere, mas em sua dimensão cultural, materializada no dia a dia do fazer, no Trabalho que o conforma. Sem perder de vista a proposição de benjaminiana sobre o historiador e a tarefa de escovar a história a contrapelo, uma vez que sabe que todos os bens culturais do qual vê, não existiriam sem os esforços dos “grandes gênios”, mas também da corvéia anônima de seus contemporâneos (Benjamin, 2011, p.225).

Se uma das críticas corriqueiras à Universidade - ou mesmo à pintura - é seu caráter elitista, devemos encontrar formas de esclarecer uma reflexão sobre este espaço que está tão próximo das narrativas dominantes. Para tal, partiremos da interpretação de Michael Löwy sobre o papel do historiador, na qual este não deve desconsiderar os bens culturais, mas antes de tudo, examiná-los a partir de um olhar distanciado, situando-se do lado dos vencidos, entre estes mulheres e proletários (Löwy, 2011, p.23). Löwy aponta para como Benjamin estava longe de rejeitar as obras de “alta cultura”, considerando-a reacionária: escovar a história da “cultura” a contrapelo seria justamente redescobrir os momentos utópicos escondidos na “herança” cultural, quando se mostram, abertamente ou secretamente hostis à sociedade capitalista.”.(Löwy, 2011, p.23) Isso significa que, para compreender o Atelier Portinari enquanto um Bem Cultural, nos colocamos ao lado das lutas de seus professores e estudantes. Em particular, das mulheres, que, apesar de estarem presentes na instituição desde muito cedo, sofreram um apagamento de sua história (Brancato, Valle, 2020, p.13,14), buscando identificar mais das permanências e rupturas das estruturas sociais que conformam o atelier e o Trabalho de seus artistas.

É por esta perspectiva que nos dedicamos a conhecer o Atelier Coletivo de Pintura da Escola, a partir das experiências cotidianas, buscando reconhecer as necessidades nesse atelier a partir das falas e ações dos sujeitos que ali trabalham, concentrando nossos esforços para compreender como todo este processo histórico se sedimentou sob o atelier, e como este vem sofrendo transformações.

Isso nos leva ao desafio de buscar formas de lidar com as múltiplas determinações sobre o Trabalho de produção deste atelier enquanto local de ensino e produção de arte., Precisamos, ainda, ter em conta que cada cultura se exprime de maneira histórica e materialmente determinada. E, ainda, que em uma sociedade - marcada pela existência de indivíduos, separados uns dos outros por seus interesses e desejos, e dividida em classes -, também institui uma divisão cultural (Chauí, 2008, p.57-58).

Isso significa dizer que precisamos reconhecer como estas relações de classe determinam a produção e a experiência destes sujeitos no Atelier Portinari, e onde, por sua vez, esses processos se apresentam aos indivíduos em sua vida cotidiana. Isso é, onde encontramos o dia a dia de práticas, que sedimentam uma história de processos contraditórios, sentidos e partilhados pelas muitas formas que “cultura” assume dentro das formas sociais estabelecidas. Trata-se de um espaço onde saberes são transmitidos assim como ideologias

ganham forma, costumes se enraízam, tradições se reproduzem e complexos processos sociais - reificados em formas tomadas como autônomas - são reproduzidos, desconectados de suas relações de causalidade. Entendimentos superficiais ou mesmo equivocados, sobre o conceito de cultura tornam, práticas culturais, distantes ou mesmo desconectadas dos processos históricos da qual fazem parte. O que nos leva a questionar: como nos aproximarmos dos sujeitos deste atelier sem atomizá-los, desconectá-los das relações mais complexas nas quais se inserem, ao mesmo tempo que buscamos não reproduzir as particularidades destes sujeitos como a totalidade deste atelier?

Por fim, quando nos aproximamos dos sujeitos imersos neste espaço nos deparamos com uma delicada empreitada dentro do atelier: a de expor distinções entre um fazer que serve à satisfação da necessidade da arte e outro à satisfação impessoal do sistema econômico. É necessário, portanto, redobrar nossa atenção para compreender as influências do sistema econômico capitalista na educação e produção artística dentro deste espaço. A busca por atender as necessidades de seus trabalhadores (estudantes e professores), sem que haja uma observância crítica sobre esta - seja por parte da instituição ou ações de estudantes e professores - nos aponta para o risco de tomar os interesses do sistema econômico como uma necessidade humana, submetendo assim a educação às necessidades do mercado, tornando a educação uma mercadoria e ferramenta de reprodução na lógica capitalista e a um Trabalho “artístico” alienado.

Métodos, Objetivos e seus Procedimentos

Como uma pesquisa de abordagem materialista histórica-dialética, articulamos fundamentalmente a partir de Karl Marx e Györg Lukács seus arcabouços teóricos sobre o Trabalho como categoria central à compreensão do desenvolvimento humano e sua história. Dentro desta perspectiva, nos valem da teoria Lukacsiana dos Reflexos Cotidiano, Artístico e Científico da realidade, e sua busca pela compreensão da ontologia do ser social. Nesta abordagens consideramos, ainda, as reflexões de Terry Eagleton e Walter Benjamin sobre “cultura”; deste último, ainda tomamos suas considerações sobre a experiência e a história. Ainda, tomamos as reflexões de István Mészáros como leitor de Marx e Lukács, além de suas contribuições sobre a educação em um sistema capitalista. Por fim, nos valem do pensamento de Marilena Chauí, que aproxima a teoria do Trabalho e a crítica ao sistema capitalista, ao contexto da realidade brasileira, abordando os conceitos de democracia, cultura e educação, e alcançando de forma ainda mais concreta a Universidade. Para além de nosso quadro marxista estabelecemos um diálogo com o campo patrimonial, a partir de Maria Cecília Londres Fonseca

Como parte do método materialista histórico, buscamos compreender, a partir de sua historiografia, as narrativas que aderiram ao cotidiano do atelier do artista, com as possíveis permanências e rupturas em seu processo de desenvolvimento histórico. Como dito, a Escola de Belas Artes possui uma história de mais de 200 anos. Por si só, isso seria uma longa pesquisa, então nos limitamos a uma revisão narrativa, onde focamos em três pontos que se apresentaram de forma consistente e nos orientaram no desenvolvimento da pesquisa. Sendo estes: os relatos sobre a precariedade da instituição; as disputas curriculares por adequação do ensino ao mercado; e os processos de socialização como parte da formação do artista pintor.

Estes três pontos serão parte de nossa busca por aquilo que permanece no processo de desenvolvimento histórico dos ateliês da Escola. Partimos de uma historiografia que aponta para a importância da Escola na formação de artistas pintores, buscando positivar esta importância não apenas na permanência do valor histórico Atelier Portinari, mas em seu Valor atribuído por sujeitos que nele partilharam e partilham dos processos de produção. Como repetiremos algumas vezes, esta busca não pretende excluir as contradições deste atelier e sua

história. Muito pelo contrário, buscamos a todo tempo reconhecê-las e incorporá-las ao entendimento de sua realidade.

Dentre os complexos sociais que conformam a realidade (Lukács, 2013, p. 263,264) deste atelier, orientamos nossa pesquisa à finalidade de encontrar subsídios a responder como a pintura no atelier, em sua dupla condição de espaço de ensino e produção artística, se situa no interior das relações de produção. Isso é, qual a função vem sendo exercida pelo Atelier Portinari nas relações de produção pictórica e nas relações para com a pintura e seus pintores. Investigando a efetivação do Trabalho, enquanto Trabalho não alienado, endereçando este estudo à compreensão deste sob a perspectiva Lukacsiana do pôr teleológico do Trabalho (Lukács, 2013, p. 45-46) através pintura, no Atelier Portinari. Por fim, buscamos reconhecer as dinâmicas que permitem acessar - ou não - o valor da pintura como Trabalho para a satisfação da necessidade da arte, no interior deste espaço.

Ao lidarmos com a dimensão cultural e social de nosso objeto, nos deparamos com um campo onde sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores - como o que é belo e o que é feio -, instauram a ideia de lei, do permitido e do proibido, desenvolvem suas formas de habitação, expressões de lazer, da música e da dança (Chauí, 2008 p.57). Tomamos a cultura como um fato histórico, que tem a necessidade humana como origem (Eagleton, 2005 p. 154). Nos aproximando da epistemologia marxista, onde o ser humano se faz humano e se diferencia dos demais animais através do seu próprio Trabalho na busca por satisfação de suas necessidades. A função criadora do sujeito se manifesta, assim, no fato de que o ser humano se cria e transforma a si mesmo em humano por intermédio do seu Trabalho, que é determinado pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais (Lukács, 2010 p. 14). Nessa perspectiva, a cultura não pode ser outra coisa senão a efetivação do Trabalho.

Adiantamos, buscamos explorar e expor o complexo de determinações que incidem sobre os processos de produção da pintura enquanto fazer artístico no interior do Atelier Portinari entre os anos de 2005 e 2014, tomando os sentidos e valores das experiências que ali se estabelecem, e buscando compreender a importância do atelier para a pintura. Da historiografia do atelier, buscamos, através de uma revisão bibliográfica narrativa, estabelecer as relações de permanências e rupturas históricas quanto à precariedade dos espaços; as relações do ensino e produção artística com o mercado de arte; e a complementação da formação do artista através dos processos de socialização.

Através de procedimentos etnográficos, com entrevistas e registros fotográficos, e o cruzamento do levantamento de outras fontes de narrativas sobre o atelier, buscamos identificar as disputas na construção deste lugar, e reconhecer as contradições que emergem destas disputas. Assim, buscamos descobrir alguns dos significados e funções que os seus habitantes dão ao atelier, e compreender as formas de divisão do espaço e os modos de socialização e produção.

Ainda que tenhamos encontrado uma série de dificuldades, melhor descritas no decorrer dessa dissertação, buscamos também, realizar um inventário de exposições, técnicas e pinturas desenvolvidas pelos estudantes e professores, reconhecendo os modos de aparição dos artistas e seus produtos e/ou mercadorias. Por fim, procuramos identificar os futuros idealizados, concretizados e possíveis, buscando tanto nas memórias de seus habitantes quanto nas efetivações dos projetos anunciados, bem como identificar as permanências e rupturas nos processos de ensino e fazer da pintura, buscando compreender como estes processos se dão no cotidiano do atelier

Apresentação das Seções

Na SEÇÃO 1 “Patrimônio Cultural e o Atelier de Pintura na Educação Pública”, tratamos da fundamentação teórica de nossa abordagem, buscando articular os principais conceitos e categorias de análise. Este capítulo está dividido em cinco partes que se relacionam ao consolidar e delimitar o espaço de discussão da pesquisa.

Iniciando por “Uma Ideia de Cultura” onde buscamos expor um processo de consolidação do conceito de cultura que, longe de propor um consenso sobre suas diferentes definições, age como um guarda-chuva conceitual. Buscamos expor também como a cultura é histórica e materialmente determinada e consequentemente, em uma sociedade dividida por classes.

Assim, em “Divisão Social da Cultura”, expomos como esta divisão de classes - determinadas pelo sistema econômico capitalista - passa a exercer uma função de reprodução de suas estruturas de dominação e reduzindo a tudo em mercadorias.

Em “Arte, Cultura e Democracia” abordamos o papel do Estado para com a cultura, e aproximando o conceito de cultura do conceito de objetivação do Trabalho Humano, onde o direito à cultura pode ser compreendido como direito ao Trabalho - de autorrealização humana - e sua produção. Abordamos ainda o lugar da cultura em uma sociedade democrática, apontando de forma crítica a efetividade da democracia neoliberal para a efetivação do Trabalho enquanto processo de autorrealização.

Em “Patrimônio Cultural e a Pintura”, aproximamos o conceito de Patrimônio Cultural à perspectiva da cultura como produto do Trabalho para a satisfação das necessidades humanas e o valor do Trabalho humano objetivado nos bens culturais. Assim, o Patrimônio Cultural é visto como o próprio Trabalho humano, enquanto Trabalho de autorrealização do gênero humano. Ainda desta perspectiva, tratamos a problemática das objetivações do Patrimônio Cultural e o processo de sua reificação em uma sociedade capitalista que esvazia o produto do Trabalho humano do valor humano e o valoriza apenas enquanto mercadoria. Tomando a pintura de atelier enquanto uma forma histórica e materialmente determinada de Trabalho para a satisfação da necessidade da arte e a Arte sendo uma das formas de refletir a realidade. Ainda nos aproximamos de nosso objeto refletindo sobre o ensino universitário brasileiro, sua relação com o Estado e o mercado, relação que também se estabelece na forma do mercado de arte e se complexifica pela mercantilização da educação em sua relação com um espaço de ensino e produção artística.

Por fim, em “Definições e Limites do Patrimônio e as Referências Culturais”, estabelecemos o uso do conceito de Referências Culturais para abordagem de nosso objeto apontando para os sujeitos que a pintura e o atelier público faz sentido, pensando o atelier de pintura na construção do artista, as necessidades e carências humanas e as necessidades do artista nesta relação assim como as necessidades e interesses que agem sobre a produção artística.

Na SEÇÃO II, apresentamos o método de abordagem materialista histórico-dialético, e o uso da teoria dos reflexos de Lukács para pensar seus reflexos cotidianos e artísticos. Apresentamos também o uso dos procedimentos etnográficos e auto etnográficos, para alcançar os sujeitos no interior do atelier, nos valendo de entrevistas e registros fotográficos, assim como de uma investigação sobre as bases materiais na produção deste atelier.

Na primeira seção apresentamos um breve apanhado da História do Atelier e outras narrativas atreladas a estes, além de descrevermos os procedimentos de revisão bibliográfica sobre o Atelier Portinari e as dificuldades que recai sobre esta.

Em sua segunda seção, “Memórias dos Trabalhadores”, apresentamos os procedimentos etnográficos de forma mais detalhada, que envolveram desde a produção de uma rede social para acessar o maior número de estudantes possíveis, à estruturação das entrevistas e a seleção de acervos fotográficos.

Fechando este capítulo, em sua terceira sessão, “Materialidade do Atelier de Pintura” apresentamos uma sistematização das buscas sobre a produção do atelier, dentro e fora da universidade, entre a busca pelos dados dos alunos inscritos no curso de pintura, e o reconhecimento de quem são os docentes que atuam no atelier de pintura. Apresentamos também a busca pelas grades curriculares e suas transformações ao longo dos anos de 1990 e 2023. Por fim, estabelecemos um conjunto de exposições que pudéssemos avaliar de forma mais clara, ainda que inicial, a aparição desta produção para além do atelier, em suas relações com a instituição e mercado. Para tal, buscamos as exposições institucionais da Escola, como as Bienais EBA, assim como as exposições da Galeria Macunaíma, do Espaço EBA 7, que abrigam em sua grande maioria as exposições de conclusão de curso de pintura. Para pensar suas relações como mercado de modo mais amplo, nos valem de uma amostragem de suas relações como as feiras ArtRio, SParte nos anos de 2022 e 2023. Por fim, buscamos reconhecer a aparição de estudantes da EBA no Prêmio Pipa entre os anos de 2010 e 2023.

Na SEÇÃO 3, “A produção do Atelier Portinari”, apresentamos nossas análises, iniciando por uma breve abordagem narrativa da historiografia da Escola de Belas Artes e outras narrativas que inicialmente vemos atreladas tanto à Escola quanto ao seu atelier. Apresentamos as disputas no modelo de ensino e o lugar do mercado; buscando compreender sua história e desenvolvimento de suas condições materiais, apresentamos também a compreensão de progresso e modernidade ligadas a algumas das transformações da Escola, assim como as condições de precariedade ao longo de seu percurso. apresentamos também uma breve reflexão sobre a produção ideológica e o reflexo da vida cotidiana para pensar nossa aproximação dos estudantes e professores do atelier, compreendendo a produção nele realizada para além de seus produtos. O próprio atelier é visto como um lugar construído por seus determinantes históricos e materiais, sem negar o lugar dos sujeitos que a partir de seu Trabalho o fazem, tão pouco se desconsiderar que o papel exercido pelas narrativas ideológicas sobre a realidade concreta deste espaço.

Em sua primeira seção “História, Memórias e Tradição” buscamos expor as relações que o Atelier Portinari estabelece com seu passado, analisando então três pontos de relevância em nossa abordagem pelo que permanece em sua trajetória histórica: a precariedade, a preocupação com adequação de seu currículo pedagógico a seu tempo e sua relação como mercado e por fim, a formação do artista considerando uma educação mais ampla tomando, as exposições, trocas de experiências cotidianas, e outras formas de socialização.

Na segunda seção, “Experiência Cotidiana”, buscamos expor entre suas transformações materiais, o Atelier Portinari e seus muitos lugares: do lugar do ensino formal, ao de trocas de saber, do lugar de Produção Artística ao de lazer, descanso e reflexão. Expomos a organização do tempo e espaço para os diferentes sujeitos neste atelier, assim como apontamentos sobre o conhecimento da pintura entre cotidiano e o ensino formal. Finalizando esta sessão, buscamos pelos momentos de suspensão do Cotidiano na práxis artística, na efetivação do Trabalho e os reflexos artísticos e científicos.

Por fim, em nossa última parte desta SEÇÃO,

“O atelier Portinari enquanto Referência Cultural” retomamos de forma direta as preocupações referentes às necessidades da arte e do pintor, distinguindo interesses, desejos e necessidades. Trazemos também a influência do mercado de arte no mercado da educação, assim com as possibilidades da Experiência coletiva do atelier. finalizando esta seção, buscamos responder a pergunta sobre para quem o atelier se faz referência e para quem ele serve, expondo, por fim, seus limites e possibilidades.

Em nossas Considerações Finais, concluímos sobre a importância da Pintura e do atelier para os pintores no interior deste e dialeticamente a importância destes pintores para o Atelier Portinari.

1 PATRIMÔNIO CULTURAL E O ATELIER DE PINTURA NA EDUCAÇÃO PÚBLICA

Neste capítulo, abordaremos os principais conceitos e categorias que norteiam nossa pesquisa, tocando vez ou outra, de forma mais concreta, em nosso objeto – o Atelier Portinari - ou aquilo que o circunda, assim como em sua forma particular, enquanto um atelier de pintura numa Universidade Pública. Aqui, buscaremos trazer, ainda que brevemente, algumas das reflexões sobre categorias advindas de nosso quadro teórico, assim como as aproximações entre estas reflexões, que são necessárias para a compreensão das bases ontológicas e epistêmicas que fundamentam nossa empreitada.

Iniciamos com conceito de Cultura, seu caráter polissêmico, tanto em sua aparição cotidiana, com seus usos políticos e econômicos, quanto em sua trajetória pelas áreas da Sociologia e Antropologia. Desta forma, desenhamos a relação da cultura com a sociedade, mais especificamente com a democracia sob o sistema capitalista, estabelecendo um dos pontos de nossa fundamentação: a cultura como objetivação do Trabalho humano.

Abordamos também o conceito de Patrimônio Cultural, estabelecendo sua relação com a teleologia do Trabalho na teoria marxista enquanto Patrimônio Humano. Nos aproximamos de nosso objeto, o Atelier Portinari, ao refletirmos sobre a experiência cotidiana da produção artística no interior da Universidade pública, tomando a pintura como Trabalho para a satisfação da necessidade da arte.

Como forma introdutória e pensando na apreensão da realidade a partir da experiência cotidiana - conceito melhor exposto adiante - tomemos a liberdade para iniciar nossa reflexão acerca do conceito de Cultura pela vivência cotidiana de nossos dias, atravessados por referências regionais - talvez mais comuns os centros urbanos em particular ao Sudeste Brasileiro -, indo de encontro a ideia de nação e uma cultura nacional.

Sem dúvida é difícil escapar aos termos: “cultura” e - sua adjetivação – “cultural”, em qualquer conversa na qual seja evocado alguma prática do gênero humano. Trata-se de um verbete de uso comum, assim também de entendimento dado ao comum, abarcando um grande guarda-chuva de significações.

Ao tomarmos como referência os centros urbanos, encontramos teatros, museus, bibliotecas, assim como casas de espetáculos, e outros espaços consagrados e relativamente difundidos no senso comum como espaços culturais - ainda que grande parte da população provavelmente desconheça o interior da maior parte destes espaços⁴. Um exemplo é o da cidade do Rio de Janeiro, onde existe uma grande concentração desses espaços? culturais nos bairros do Centro e Zona Sul; na medida que vamos nos afastando destas zonas, tais espaços começam a se tornar mais escassos, muitas vezes tendo até mesmo as cidades vizinhas certa dependência do Rio. Dificilmente, porém, estão totalmente ausentes as casas de cultura,

⁴ De acordo com a Pesquisa desenvolvida pelo IPEA através do Sistemas de Percepção Social da Cultura, a Frequência de práticas culturais da população aponta para: 67,9% dos entrevistados nunca visitam museus/centros culturais, tão pouco 59,3% vão ao teatro/circo/shows de dança. Ainda, mais da metade da população não vai a bares, boates e danceterias, shows de música, cinema, clubes e academias, jogos e competições esportivas. Entretanto 75% assistem à TV diariamente. E somente cerca de 6,8% frequentam Museus e centros culturais com alguma regularidade (IPEA 2011 p. 10-13)

centros culturais, “pontos” e “pontões de cultura”⁵ - espaços de iniciativas públicas, assim como privadas.

São espaços que buscam fomentar um conjunto de atividades comumente tomadas por sua relação com as artes, em suas mais diversas manifestações - poesia, literatura, música, dança, artes plásticas etc. -, sejam estas dadas a exposição e circulação de produções artísticas ou voltadas à educação e incentivo à produção artística. Em outras palavras, são espaços que se dedicam a apresentação de saraus, recitais, apresentações de dança e exposições de artes plásticas. Estes espaços também se dedicam a transmissão de saberes ligados às artes, com oficinas de dança, música e pintura, ou mesmo ligado a seus meios de produção, através de oficinas de encadernação, produção de materiais de pintura, produção de câmeras fotográficas artesanais ou luthieria.

Nestes mesmos espaços, encontramos oficinas e palestras sobre a escrita de projetos culturais para pleitear espaços expositivos; captação de recursos; prestação de contas pois, para aqueles que, arrecadarem recursos ou tiverem o acesso a espaços expositivos precisarão comprovar a execução do projeto. Assim vemos estes espaços culturais mediando as práticas culturais, se integrando às estruturas de instituições de fomento econômico às práticas culturais e, da mesma forma, reproduzindo uma ideia de Cultura promovida por estas instâncias mediadoras.

Por outro lado, outra acepção de “cultura” aparece com mais clareza na medida que nos afastamos dos centros urbanos. Onde os espaços culturais como museus, salas de cinemas, casas de espetáculo, se tornam mais rarefeitos ou mesmo inexistentes (IBGE, 2022), ao mesmo tempo que outras atividades ganham mais intensidade. Nos afastando da compreensão comum da “cultura” ligada à dimensão artística, na medida que nos afastamos desses centros urbanos, a ideia de cultura se aproxima de sua relação com a natureza, extrínseca ao humano, ligadas com o cultivo e com a agricultura.

Podemos também perceber a distinção que se forma entre os habitantes das grandes cidades, para quem “cultura” se relaciona sobretudo com o autodesenvolvimento, o cultivo de si através do acúmulo de conhecimentos, ligada às Artes Visuais, Letras, Dança, Música e Culinária, ou mesmo à erudição científica. Quanto mais nos afastamos das áreas urbanas, encontramos “cultura” se deslocando deste sentido de autocultivo, para a prática, com o cultivar, numa relação cada vez mais direta com a natureza, seja no trato direto com a terra e animais e o produto de seu Trabalho, seja nas relações de seus produtos com outros habitantes. Assim, podemos encontrar festividades ligadas a colheitas, com os produtos de seus trabalhos assim como sua transformação. Quando nos afastamos dos centros urbanos ou dos espaços que evocam a produção cultural na condição de coisa em si, percebemos como estes saberes e modos de viver, antes de serem tomados como constituintes da “cultura”, são percebidos como elementos do cotidiano, como conhecimentos práticos, apreendidos na experiência do fazer para si ou para outros sujeitos diretamente conectados nestas relações de produção.

Se nos demoramos em imagens construídas por uma experiência empírica, parcial, tomadas da experiência cotidiana, se evidencia, que mesmo a reflexão cotidiana é capaz de perceber algumas das formas de aparição da ideia de cultura, suas transformações e alguns dos seus processos de reificação. Ainda que os processos de construções ideológicas se conformem no cotidiano, é na imediatez deste que a materialidade da realidade também se faz presente e inexorável. Como nos lembra José Paulo Netto (2011, p.20-21), a simples - na verdade complexa - compreensão teórica de algo não o transforma materialmente,

⁵ Instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva instituídos pela Lei Nº 13.018, de 22 de Julho de 2014. - Definindo pontos e pontões de cultura como entidades jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, grupos ou coletivos sem constituição jurídica, de natureza ou finalidade cultural, e/ou educativa que desenvolvam e articulem atividades culturais em suas comunidades.

podemos no máximo dizer sobre um descobrir, descortinar processos complexos, reproduzir em pensamento a estrutura dinâmica do objeto pesquisado. Assim, apesar das narrativas ideológicas impostas por um sistema que busca transformar todas as relações humanas e seu Trabalho em mercadorias, a realidade concreta segue determinando nossas vidas, então, presente e passível de ser alcançada.

Assim, concluindo nossa imagem, tomemos um exemplo de produto do Trabalho humano - a cachaça - que transita entre o rural e o urbano, e reificado nos processos capitalistas do qual podemos sem muita dificuldade ter consciência, ainda que não dentro de uma categorização teórica, que adiante trabalharemos. Se pararmos para pensar sobre a cachaça, uma bebida destilada da garapa da cana de açúcar, teríamos reais dificuldades para explicar como uma cachaça produzida no Estado de Minas Gerais, ao chegar à cidade do Rio de Janeiro, assume valores pecuniários que superam qualquer relação com taxas e custos para tal movimentação, sem nesta perceber o ganho de valor cultural. Sendo a cidade do Rio de Janeiro uma cidade de grande apelo turístico e a cachaça símbolo de uma cultura local⁶ podemos perceber como consumir a chamada “cachaça brasileira”⁷ não se trata apenas de consumir o produto do Trabalho de destilação do caldo de cana, fruto do Trabalho de cultivo da cana de açúcar. Sobre este é agregada a informação de se estar consumindo um produto da cultura brasileira, da cultura carioca, ainda que produzida em Minas Gerais. Desta forma encontramos, não apenas a cachaça como uma mercadoria nas prateleiras de mercados e bares, mas também a “cultura”.

Neste exemplo, é também interessante notar, como a cultura brasileira, ou mesmo a cultura carioca, se tornam mercadorias no processo de reificação da cultura, agregando valor à cachaça. Percebido como um bem de grande potencial econômico e inserção no mercado externo, inicia-se um processo de reposicionamento da bebida, considerada anteriormente como um produto de baixo valor simbólico (Braga e Kiyotani, apud Paiva 2017, p.734). Este processo de interesses econômicos mobilizado por políticas governamentais, assim como do empenho do Poder Legislativo, tem como destaque a criação do Programa Brasileiro de Apoio à Aguardente, Caninha e Cachaça (PBDAC), em 1997, e a promulgação do Decreto nº 4.062 de 21 de dezembro de 2001. Ambas são ações fundamentais para a formação de uma estrutura produtiva qualificada e para o fortalecimento do comércio da bebida no mercado externo. (Paiva, 2017 p.734).

Assim, percebemos o potencial de exportação da cachaça como uma bebida típica da cultura brasileira, tal qual o mescal mexicano, o champagne de Champagne, dentre outros muito produtos de origem controlada que tem seu valor acrescido de sua relação com singular com uma localidade, uma cultura. Em sua representação nacional, a cachaça precisa atender não somente ao gosto popular, no qual já estava inserida comercialmente, como também de uma elite econômica.

Aqui nos deparamos com a divisão social da “cultura”⁸ e a necessidade do mercado atender a duas classes consumidoras com produto sobre o grande guarda-chuva de um produto da cultura nacional. Para além do problema da reificação do Trabalho na forma da mercadoria cultural, podemos assim pensar no problema que o processo de transformação da bebida e de

⁶ Lei nº 6291, de 06 de julho de 2012 - Considerada a Cachaça como Patrimônio Histórico Cultural do Estado do Rio de Janeiro.

⁷ “Cachaça brasileira” é uma redundância, que afirma duplamente uma nacionalidade, uma vez que toda cachaça deve ser produzida em território brasileiro para receber esta denominação, de acordo com o Decreto Nº 4.062, de 21 de dezembro de 2001 que define as expressões “cachaça”, “Brasil” e “Cachaça do Brasil” como indicações geográficas.

⁸ Algo que abordaremos melhor ao tratar na seção 2.2 Divisão Social da Cultura, e a evidência de um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal, ou seja, a cultura letrada, e a cultura popular (Chauí, 2008, p.58)

seu gosto remetem a formação do paladar, dos sentidos⁹, e podemos facilmente imaginar a dificuldade de agradar classes que se distinguem drasticamente nos processos de formação de seus paladares.

Atualmente, cada vez mais os processos artesanais e as escolhas do trabalhador na produção de sua bebida são substituídas por processos industriais. As particularidades dos processos humanos precisam ser substituídas por uma padronização de sua produção, trazendo consigo uma ideia de sofisticação, trazida pelos incrementos científicos desta última. Tal sofisticação busca agradar o consumidor da nova classe a ser atendida, entretanto como mercadoria é preciso certa constância, buscando agradar um “gosto médio”¹⁰. Como todo produto do sistema capitalista, há sempre uma demanda pelo novo, mesmo que sejam apenas embalagens novas de produtos muito semelhantes em seu paladar. Ironicamente, o significado do termo “sofisticado” - que é facilmente tomado como critério de hierarquização de classe - transita entre algo tecnicamente aperfeiçoado de grande complexidade¹¹ e aquilo que é falseado¹². Podemos aqui perceber que o processo humano de construção do paladar e transformação de produtos a ele ligado vai, ao longo da história, sendo colocado de lado pela necessidade de venda de um produto genérico, cristalizando o valor deste bem cultural, em seu valor comercial.

A cultura da cachaça, ligada ao cultivo da cana, e sua transformação dá lugar a uma cultura dos bares¹³, que tem em suas prateleiras não apenas uma mercadoria etílica, mas um produto cultural que agrega valor ao estabelecimento, que vende um produto com o selo da “cultura”, como um produto cultural certificado.

Sem buscar aqui um reducionismo das relações que engendram a produção cultural, buscamos percorrer um caminho um pouco mais conhecido da população brasileira do que a produção artística de pintura, e nos deparamos com problemas com os quais lidaremos adiante, quando nos debruçarmos sobre um objeto ligados à produção cultural artística. Enquanto caminhamos para uma finalização desta apresentação, salientamos como “cultura” transitou entre as artes, ligadas ao Trabalho e seus meios, o cultivo de uma essência humana, e o cultivo da terra; vimos também uma expansão das práticas próprias da “cultura” chegando a uma “cultura” ligada ao modo de vida, que passa a dizer menos sobre um Trabalho exercido e mais sobre um conjunto de atividades cotidianas que identificam um grupo, que produzem uma autoimagem coletiva¹⁴

⁹ Marx reflete sobre a formação dos sentidos enquanto um processo histórico social, e conclui que os "sentidos do homem social" são sentidos cultivados, "sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas", onde "a objetivação da essência humana, [...] é necessária tanto para fazer *humanos* os *sentidos* do homem quanto para criar sentido *humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural" (Marx 2008, p.110-111)

¹⁰ Em referência à uma um “gosto médio” produzido pela a indústria cultural (Chauí 2008, p.59-60) e que será melhor abordado na seção [1.2.2 Cultura de massa e Indústria cultural](#)

¹¹ "sofisticada", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [1. sofismar. 2. Diz-se de um aparelho, de uma técnica muito aperfeiçoada, de uma grande complexidade.]

¹² "Sofismado", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [2. Dar aparências de verdade a (asserção que se sabe ser falsa)]

¹³ As transformações sofridas pela ideia de cultura, entre os sentidos mais amplo e mais restrito de cultura, nos leva a uma noção local e bastante limitada de cultura, assinalados em termos como: a cultura da fotografia, cultura das armas de fogo, cultura da prestação de serviço, cultura de museu. Onde, expressões como “cultura dos cafés” significa não apenas, que as pessoas frequentam cafés, mas que algumas pessoas os frequentam como um modo de vida, diferente de quando frequentam seus dentistas (Eagleton, 2005 p.58-59).

¹⁴ Eagleton aponta como pertencer ao mesmo lugar, profissão ou geração não constitui por si, uma cultura; elas o fazem somente quando começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma autoimagem coletiva (Eagleton, 2005 p.59).

1.1 Uma Ideia De Cultura

Como buscamos evidenciar anteriormente, ideias de cultura estão emaranhadas em nosso cotidiano e tornam-se também preocupações bem vívidas na atualidade. Aqui tomaremos emprestado os apontamentos do antropólogo José Luiz dos Santos sobre os muitos caminhos percorridos pelos grupos humanos em seus processos de desenvolvimento. Estes são marcados por conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e de expressá-la. Santos ainda aponta para esses processos de transformações marcadas por conflitos internos e pelo contato com suas diferenças, muitas vezes ambos fatores, ressaltando a importância de, ao discutirmos sobre cultura, termos sempre em mente que são complexas as realidades dos agrupamentos humanos, as características que os unem e diferenciam, expressas pela própria cultura, (Santos, 1983 p. 7). Complexidade que Lukács também aponta, ao dizer que “mesmo o estágio mais primitivo do ser social representa um complexo de complexos, onde se estabelecem ininterruptamente interações, tanto dos complexos parciais entre si quanto do complexo total com suas partes.” (Lukács, 2013, p.172)

“Cultura” diz respeito tanto à humanidade em sua totalidade, como às particularidades de cada povo, nação, sociedade e grupos humanos (Santos, 1983, p. 7). É importante não retirar a cultura de seu contexto, relacionando a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos, reconhecendo em sua lógica interna o sentido de suas práticas, costumes e concepções (Santos, 1983, p. 8). Simultaneamente, nenhuma relação ou fato social deve ser aceito como dado, uma vez que tudo o que é específico, tudo o que tem uma forma, deve ser explicado em termos de processos de transformação que se relacionam, onde nenhuma condição primordial pode ser suposta (Mészáros, 2016, p. 116).

Percebemos também que, as formas de família, maneiras de habitar, de se vestir ou de distribuir os produtos do Trabalho não se dão ao acaso, elas fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, sendo resultado de sua história e relacionam-se com as condições materiais de sua existência (Santos, 1983, p. 8). Devemos também refletir sobre como a família e o Trabalho se relacionam como partes que engendram nossas relações materiais de produção, historicamente tomadas como, dadas, como “natural-espontâneas” (Marx, 2013, p.213). Assim, não podemos deixar de notar que, se por um lado, o desenvolvimento dos meios de produção capitalista submeteu todos os membros da família dos trabalhadores ao Trabalho forçado, sem distinção de sexo e idade (Marx, 2007, p. 575), por outro, precisamos salientar que como distinção sexual é imposta à divisão do Trabalho e reprodução social (Federici 2019 p.xx)

Santos ainda nos recorda que considerar cada cultura em suas particularidades não significa desconsiderar as relações entre as culturas dos diversos povos, nações, sociedades e grupos humanos, é porque eles estão em interação” (Santos, 1983, p. 8). Deste modo, a riqueza de formas das culturas e suas relações com cada um de nós enquanto seres sociais também reflete a natureza da totalidade social da qual fazemos parte. Quanto mais dela nos aproximamos, mais concreta se torna a cultura, adquirindo novos contornos e evidenciando a necessidade de relacionar suas manifestações e dimensões com as diferentes classes e grupos que a constituem. (Santos, 1983, p.8).

Observemos agora os processos de transformação da “cultura”, que, de acordo com o filósofo e teórico da literatura Terry Eagleton (2000, p. 9), é considerada uma das duas ou três palavras mais complexas de sua língua, a inglesa. Provavelmente também da nossa. Eagleton nos aponta alguns dos caminhos tomados pela “cultura”, de suas transformações dos significados originais de cultura como lavoura ou cultivo agrícola e a ideia do cultivo daquilo que cresce naturalmente, no que, Francis Bacon expressaria como o cultivo e a adubação da mente (Eagleton, 2005, p.9-10). Eagleton busca mapear, no desdobramento semântico de

cultura, a mudança histórica da própria humanidade, de sua existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso. Principalmente, Eagleton nos lembra que, paradoxalmente, enquanto os habitantes urbanos são “cultos”, aqueles que realmente vivem lavrando solo não o são, apontando assim para a contradição de que aqueles que cultivam a terra são menos capazes de cultivar a si mesmos, uma vez que a agricultura não deixa tempo para o lazer (Eagleton, 2005, p.9-10)

Eagleton ainda ressalta como o deslocamento do significado de cultura, de Trabalho no campo a um conjunto específico de atividades do habitante urbano, mais do que paradoxal, pode ser visto como sintomático. A própria ideia de cultura vem na Idade Moderna assumir um sentido de transcendência através da arte elevada, ou das tradições de um povo, que devem ser protegidas, reverenciadas e cultuadas, herdando certa autoridade religiosa, mas também trazendo consigo afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão (Eagleton, 2005, p. 10). Não podemos deixar de aqui referenciar Walter Benjamin (2011 p. 225) quanto à imagem do cortejo triunfal dos dominadores e os despojos neles carregados, chamados bens culturais.¹⁵ Como completa Eagleton, “cultura é uma dessas raras ideias que têm sido tão essenciais para a esquerda política quantos são vitais para direita, o que torna sua história social excepcionalmente confusa e ambivalente.” (Eagleton, 2005, p.11).

1.1.1 Sobre cultura e natureza

Seguindo a perspectiva trazida por Eagleton, para o qual, “cultura”, significando cultivo, um cuidar ativo daquilo que cresce naturalmente, sugere uma dialética entre artificial e natural, entre o que fazemos ao mundo e o mundo nos faz. O mesmo ainda percebe que, cultura e natureza não estão em lugares opostos e que o conceito de cultura se estabelece nesta ligação epistêmica entre a existência de uma natureza, ou matéria prima, além de nós mesmos, a qual precisa ser elaborada em uma forma humanamente significativa (Eagleton, 2005, p.11). Lembrando o alinhamento de Eagleton com o pensamento marxista sobre a realidade, compreendemos, em sua relação dialética, como os meios culturais que usamos para transformar a natureza são eles próprios derivados desta última. Podemos também tomar esta relação com a natureza a partir das reflexões de Marx:

A natureza que vem a ser na história humana - no ato de surgimento da história humana - é a natureza efetiva do homem, por isso a natureza, assim como vem a ser por intermédio da indústria, ainda que em figura estranhada, é a natureza antropológica verdadeira. [...] A história mesma é uma parte efetiva da história natural, do devir da natureza até ao homem. [...] O primeiro objeto do homem - o homem - é natureza, sensibilidade, e as forças essenciais humanas sensíveis particulares; tal como encontram apenas em objetos naturais sua efetivação objetiva, [essas forças essenciais humanas] podem encontrar apenas na ciência do ser natural em geral seu conhecimento de si. O elemento do próprio pensar, o elemento da externalização de vida do pensamento, a linguagem, é de natureza sensível. A efetividade social da natureza e a ciência natural humana ou a ciência natural do homem são expressões idênticas. (Marx, 2010, p. 112)

Assim, o primeiro objeto cultivado pelo “homem” é ele mesmo enquanto natureza, suas forças essenciais humanas. Mas, neste mesmo Trabalho, o “homem” estranha a natureza e é no outro “homem” que vai reconhecer sua natureza, a afirmação de sua essência humana. Aproveitando a aproximação com a natureza sensível cultivada seguimos com Marx, quanto a formação dos sentidos:

¹⁵ Benjamin estabelece uma postura extremamente dura à cultura e seu uso como ferramenta do dominador, que, se não nos afastamos da cultura como prega o mesmo para o historiador materialista, ao menos nos manteremos alerta

[...] a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem nenhum sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um objeto para mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o meu sentido, por causa disso é que os sentidos do homem social são sentidos outros que não os do não social; (é) apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tomam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. (Marx, 2008, p. 110)

Marx conclui que “a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (Marx, 2008, p.110), lembrando que ele mesmo ressalta a natureza distinta desses sentidos enquanto sentidos do homem social.

Sobre essa natureza humanamente desenvolvida, Eagleton expõe como a ideia de cultivo de si marca uma divisão interna, onde a palavra “cultura” se volta para duas direções opostas, sugerindo uma divisão entre aquela parte de nós que se cultiva e refina e aquilo dentro de nós que constitui a matéria-prima para este refinamento, postulando assim uma dualidade entre faculdades superiores e inferiores. Eagleton ainda aponta como “natureza” nos remete tanto ao que está a nossa volta, quanto ao que está dentro de nós, a autocultura nos diz que se somos seres culturais, mas também somos parte da natureza que trabalhamos e, assim, aquilo que caracteriza a palavra “natureza” nos lembra da continuidade entre nós mesmos e o ambiente, enquanto “cultura” realça a diferença entre nós e o ambiente. (Eagleton, 2005 p.15)

1.1.2 Origem e transformações do conceito de cultura

Analisando a trajetória histórica do conceito de Cultura, Eagleton (2005, p.19-20) identificou que no século XVIII o seu significado se aproxima do de “civilização”, na acepção de um progresso intelectual, espiritual e material, equiparando costumes e morais, onde ser culto ou civilizado remete tanto à não cuspir no tapete como não decapitar seus prisioneiros de guerra. O mesmo segue expondo que, como sinônimo de ‘civilização’, ‘cultura’ pertencia ao espírito geral do iluminismo, com seu culto ao autodesenvolvimento secular e progressivo.

Aprofundando um pouco mais o que viemos tratando, tomaremos a abordagem da filósofa Marilena Chaui (2008, p.55), que também aponta para este aspecto do pensamento iluminista da autorrealização, onde “cultura” como cultivo, era concebida como uma ação que conduziria à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou alguém. A autora que também parte de uma abordagem etimológica da palavra, atenta para o significado de cuidado, onde “cultura” significa o cultivo e cuidado, com a terra às crianças - da agricultura à puericultura - assim como com os deuses e o sagrado, e o culto. A mesma também aponta como no conceito iluminista de cultura, está se relaciona a um processo temporal, linear, de evolução medindo o grau de civilização de uma sociedade, tendo como referência um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) avaliando e hierarquizando o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução e assim a cultura também passa a ser avaliada pelo progresso que traz a uma civilização. .

No século XIX, essa concepção, profundamente política e ideológica, de “cultura” passa a integrar um ramo das ciências humanas, a antropologia, que em seu início guarda consigo a concepção iluminista de evolução ou progresso, tomando a Europa capitalista como referência e avaliando as sociedades como culturas “primitivas” na ausência elementos como as formas de troca, comunicação e poder diferentes do mercado, da escrita e do Estado Europeu (Chaui, 2008, p.55-56). Assim, como modelo necessário do desenvolvimento

histórico legitimou e justificou, primeiro, a colonização e, depois, o imperialismo. (Chauí, 2008, p.56)

Chauí então aponta para uma mudança da ideia de cultura, sobretudo na filosofia alemã, quando esta passa a ser elaborada como a diferença entre natureza e história: “cultura” é a ruptura da adesão imediata à natureza, própria aos animais, e inaugura o mundo humano propriamente dito (Chauí, 2008, p. 56). Assim, “cultura” se afasta de “civilização” como valor e modos individuais para se aproximar daquilo que é dado a essência humana, parte do que contraditoriamente nos distingue e integra na relação dialética entre a natureza, “homem”, o outro e o produto de seu Trabalho, que marca esse último como aquilo que medeia o processo de consciência humana. consequentemente, estabelece-se uma crítica ao Trabalho nos moldes dos processos capitalistas que se estabeleciam.

Voltando a Eagleton (2005, p. 20), observamos que enquanto “civilização” era em grande parte uma noção francesa e incluía sua vida política, econômica e técnica, tomando a sociedade em sua totalidade, “cultura” na acepção germânica tinha uma referência mais estritamente religiosa, artística e intelectual, e podia ser usada enquanto refinamento intelectual de um grupo ou indivíduo. O mesmo ainda aponta que enquanto “civilização” minimizava as diferenças nacionais, “cultura” as realçava e esta distinção tem uma forte relação com a rivalidade entre Alemanha e França.

No final do século XIX, quanto mais agressiva e degradada parecia a civilização, mais se reafirmava o caráter crítico da ideia de cultura, assumindo seu lugar de oposição à “civilização”, e na medida que esta última adquiria uma ressonância inescapavelmente imperialista, se tornava cada vez menos considerada plausível enquanto termo valorativo (Eagleton 2005 p.21,22). Com o descrédito do termo “civilização” tornou-se necessária outra palavra para expressar como a vida social deveria ser e a esse propósito, os alemães tomaram emprestado o termo francês “culture”, que se estabelece na crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo (Eagleton 2005 p. 22).

Entretanto para “cultura” se estabelecer como uma crítica efetiva, precisaria manter sua dimensão social, sem recair em seu antigo sentido de cultivo individual e então aponta para mais uma mudança do conceito, agora se aproximando da ideia de “popular”, ligada ao povo (Eagleton, 2005, p. 23). Embora seus conceitos estivessem emaranhados, “civilização” se mantinha estritamente burguesa, enquanto “cultura” era, tanto aristocrática como populista. Como expõe Raymond Willian (apud Eagleton, 2005, p. 23), esta mudança ao popular é o segundo de três elementos que marcam uma mudança significativa na ideia de cultura na virada do Século XIX. Assim, a partir do idealismo alemão a cultura assume algo do que vem a ser seu significado moderno enquanto um modo de vida característico, ainda que inicialmente esta descreva o modo de vida dos “selvagens” (Eagleton, 2005, p. 24)

A “cultura”, vai então se distanciando de uma narrativa grandiosa da humanidade, com sua linha evolutiva única trazida pelo iluminismo, da qual os Estados disputavam primado. (Eagleton, 2005, p. 24). Para Johann Gottfried Von Herder (apud Eagleton, 2005, p. 24), a “cultura” diz respeito à diversidade de formas de vida específicas, cada uma das quais com as suas próprias leis de evolução. O mesmo explicita que o Iluminismo não fora avesso a esta visão, mas expõe o conflito entre a Europa e os seus Outros coloniais e a noção de cultura-como-civilização-universal e uma suposta superioridade da cultura Europeia.

Como apontado, “cultura” assume uma posição oposta à “civilização” e embora continuem sendo usadas de forma intercambiáveis no início do século XX “cultura” se presta mais a descrever as formas de vidas “selvagens” do que um termo para os civilizados, assim, curiosamente, os selvagens passam a representar a cultura, os civilizados não. (Eagleton, 2005 p.25) Por outro lado também servia para idealização da própria ordem social, onde para os

românticos radicais, a cultura podia sustentar uma crítica da sociedade vigente (Eagleton, 2005 p.26). A origem da ideia de cultura como um modo de vida característico está estreitamente ligada à inclinação romântica anticolonialista por sociedades exóticas subjugadas, um exotismo volta a aparecer nos aspectos primitivistas do modernismo (Eagleton, 2005, p.24). Posteriormente este primitivismo retorna com os pós-modernos, onde através de uma romantização da cultura popular, que assume um papel expressivo e espontâneo, de uma pureza utópica que havia sido desempenhada anteriormente pelas culturas “primitivas” (Eagleton, 2005, p.26,27).

Como aponta Eagleton (2005, p.27), na medida que os debates foram desenvolvendo-se e o sentido antropológico de “cultura” tornou-se mais descritivo do que a avaliativo e simplesmente ser uma cultura torna-se um valor em si, afastando o sentido de elevar uma cultura sobre a outra. O mesmo ainda expõe como “cultura” se põe em franca inclinação a descrever as diversas sociedades que, em sua riqueza, se mostram na diferença para com as sociedades tomadas como civilizadas e assim se afasta de seu lugar de valoração entre as sociedades.

Sobre a pureza, da “cultura dos selvagens”, ou posteriormente da “cultura popular”, Edward Said (apud Eagleton, 2005, p.29) afirma que nenhuma cultura pode ser considerada isolada ou puram estando todas envolvidas umas com as outras, híbridas, heterogêneas e extremamente diferenciadas. Tomando esta afirmação, podemos perceber como pensar em uma hibridização das culturas sem cair em uma ideia de cultura pura e não relacionada a outras se torna deveras problemático (Eagleton, 2005, p.28).

Outro ponto importante de notar é a problemática da pluralização da cultura e a dificuldade de manter um caráter positivo desta. Eagleton (2005, p.28) aponta para os riscos da generosidade empenhada pelo pluralismo deste conceito que abrange desde a cultura de uma nação como a “cultura da máfia” ou a “cultura das cantinas de delegacia de polícia”. Como o mesmo expõe, é muito fácil ter entusiasmo por uma “cultura” como desenvolvimento humanístico ou a cultura de determinada nação, uma vez que estes recortes complexos acabam por incluir características benignas, entretanto tão logo buscamos ampliar sua abrangência fica menos evidente que estas formas culturais devam ser aprovadas apenas por serem formas culturais. Para o mesmo fica claro que tomar esta pluralidade cultural como um valor em si, seria assumir o racismo ou outras práticas deletérias como valorosas por serem culturais.

Desta forma percebemos como simplesmente ampliar o conceito de cultura para as mais específicas formas e características de produção e modos de vida humano, tomando toda variação como tendo valor em si - ainda que com maior facilidade pudéssemos abarcar um conjunto de grupos sociais que dificilmente são enxergados -, acabariamos por endossar toda forma de dominação, exploração e violências outras como válidas na qualidade de expressões culturais. Na medida que “cultura” se torna tão específica ao mesmo tempo que universalista, o conceito perde sua capacidade crítica.

Ainda que de extrema importância o estudo sistemático e detalhado da multiplicidade de culturas e a superação de argumentos e concepções preconceituosas, é preciso ter em mente que a multiplicidade das culturas não implica na quebra da unidade biológica da espécie humana e a diversidade das culturas existentes acompanham as determinações da história humana, expressando as possibilidades de vida social organizada sob os diferentes graus e formas de desenvolvimento do domínio humano sobre a natureza (Santos, 1983, p.13). Percebendo que se por um lado a ideia de evolução linear das sociedades é ingênua, ou ainda, extremamente preconceituosa e discriminatória, entretanto a relativização total da “cultura” desvia a atenção de indagações importantes a respeito da história da humanidade, como as transformações dos modos de produção de grupamentos humanos e seu grau de capacidade de

desenvolvimento de sua produção material que não é nem um pouco relativa (Santos, 1983, p. 13-15).

Recapitulando, é com o desenvolvimento do colonialismo do século XIX que o significado antropológico de “cultura” como modo de vida singular começa a ganhar terreno. Particularmente, a preocupação com este “modo de vida” em questão recai sobre aqueles “incivilizados” e, como já exposto, “cultura” na forma de “civilidade” é o oposto de barbarismo, mas “cultura” simplesmente como um modo de vida pode ser idêntica a este último (Eagleton, 2005, p.43). Neste ponto, “cultura” era resumida pelo antropólogo E. B. Tylor, em *Primitive Culture*, como: “o conhecimento, crença, arte, moral, lei, o costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (Tylor apud Eagleton, 2005 p.54). No entanto, uma generalização como ‘quaisquer outras capacidades’ faz do cultural e o social efetivamente idênticos. A “cultura” torna-se simplesmente tudo o que não é geneticamente transmitido (Eagleton, 2005, p.55).

Uma outra tentativa de compreender o significado de cultura em suas transformações é apresentada em Raymond Williams em *Culture and Society 1780-1950*. Williams parte de quatro significados distintos de cultura, sendo estes: uma disposição mental individual; estado de desenvolvimento intelectual de toda uma sociedade; as artes; e o modo de vida total de um grupo de pessoas (Eagleton, 2005, p.56). De maneira alternativa, Eagleton propõe pensar a “cultura” em uma acepção funcional, ligando ao conceito tudo o que seria supérfluo com relação às exigências materiais de uma sociedade e assim, a comida não seria cultural, mas tomates secos sim ou, ainda, a satisfação das carências humanas per si não seria cultural, mas o Trabalho que dá formas distintas a estas sim. (Eagleton, 2005, p.58).

Apesar de haver algo de importante nessa definição de cultura proposta por Eagleton, ainda esbarramos na dificuldade de distinguir o que é supérfluo. Isso é ainda mais difícil se pensarmos que a produção cultural se tornou parte da produção de mercadorias. Ainda neste percurso encontramos uma noção local e bastante limitada de cultura onde Geoffrey Hartman em *The fateful question of culture*, expõe uma multiplicidade de culturas incluindo desde cultura das armas de fogo e cultura da prestação de serviço, até uma cultura dos museus (Hartman apud Eagleton, 2005 p.58). Onde uma expressão como “cultura dos cafês” diz não apenas das pessoas que frequentam cafês, mas que algumas pessoas os frequentam como um modo de vida (Eagleton, 2005 p.58,59). Percebendo que em tal o pertencimento de um grupo de pessoas a uma profissão, geração, lugar não constitui per si uma cultura sem que estes compartilhem modos de falar, proceder, sistemas de valor e saberes comum, formando uma autoimagem coletiva (Eagleton, 2005, p.59).

1.1.3 Perspectivas apocalípticas, aspirações redentoras

Retomando a crítica de Eagleton (2005, p. 26,27) quanto à romantização da cultura popular e as grandes aspirações de uma pureza utópica contida no povo, impostas de forma indiscriminada e a saída pós-estruturalista vamos de encontro a leitura que Didi-Huberman, faz da decepção de Pasolini e sua expectativa idealizada quanto a natureza deste povo e de uma redenção do deste através da cultura popular.

Pasolini (apud Didi-Huberman, 2014 p. 29) aponta que mesmo após a morte de Mussolini e a ideia da derrota do fascismo, havia o florescimento de um fascismo ainda mais profundo, salientando um “genocídio cultural” em curso, naquele momento partilhado pelo próprio povo. Para este, mesmo durante o antigo governo fascista, as diferentes culturas - camponeses, subproletariados, operários - mantinham de alguma forma suas particularidades, uma vez que a repressão se limitava a uma adesão por palavras, entretanto posteriormente ele passa verificar uma adesão total e incondicional aos modelos impostos. Pasolini observa, na adesão a um modo de vida burguês pela sociedade contemporânea, uma violência ainda mais derradeira do que aquela exercida pelo regime fascista, onde os valores, as almas, as

linguagens, os gestos, os corpos do povo se tornaram o alvo, sendo conduzidas, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade, numa superexposição do “poder do vazio” e da indiferença, transformados em mercadoria. Pasolini (apud Didi-Huberman, 2014 p. 31) ainda aponta para o comportamento de consumo imposto que remodelava e deformava a consciência do povo italiano.

O aspecto verdadeiramente trágico e dilacerante do protesto feito pelo artista que havia dedicado anos de sua vida, tomando o povo como a base de toda a sua energia poética, cinematográfica e política, passando pela recuperação poética dos dialetos regionais, onde o subproletariado assumia o primeiro plano de suas crônicas, então, constrangido a abjurar sua própria crença no poder de resistência e transformação das culturas populares (Didi-Huberman 2014 p.32). É uma crença que também pode ser observada na ocasião em que foi perguntado se, enquanto artista de esquerda, Pasolini tinha nostalgia dos tempos brechtianos ou da literatura “engajada” à francesa e respondeu: “Absolutamente. Tenho apenas a nostalgia das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar” (Pasolini apud Didi-Huberman 2014 p.33). Isso nos lembra daquele pendor romântico pelo popular citado por Eagleton, no qual, através de uma pureza natural do popular, a história seria redimida.

Seguindo pela crítica de Eagleton ao conceito de cultura, o mesmo nos lembra que, nenhuma cultura é tão heterogênea quanto a do capitalismo. Ele aponta que, se a primeira transformação importante da palavra cultura estabeleceu-se como crítica anticapitalista, a segunda foi um estreitamento de seu significado ao mesmo tempo que se pluraliza pela noção de um modo de vida total, enquanto a terceira foi a sua gradual especialização às artes. Eagleton afirma que na medida que “cultura” passa a ser circunscrita às artes e erudição, esta é ao mesmo tempo intensificada e empobrecida, impondo à arte modernista realizações que ultrapassam suas dimensões, e o pós-modernismo se apresenta como solução a tamanha carga, libertando-as desta, ao mesmo tempo que as desconecta de sua força política. (Eagleton, 2005, p.29).

Eagleton segue expondo sobre a pretensa neutralidade política da Cultura e estar comprometido com alguma posição é ser inculto, onde ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis, moderado, razoável e principalmente aberto a se estender a todos os interesses (Eagleton, 2005, p.30). Essa pretensão de neutralidade da Cultura em seu compromisso formal com a multiplicidade, ao se mostrar indiferente a respeito do conteúdo e de quais faculdades humanas devam ser realizadas, age para a manutenção de um status quo capitalista (Eagleton 2005 p.31).

Assim, ao mesmo tempo que cultura se estabelece como crítica ao capitalismo é também ineficaz na medida que precisa conciliar interesses muitas vezes inconciliáveis, uma vez que “ser razoável” seria estar aberto ao diálogo e disposto a acordos e colocando todo posicionamento crítico antagônico como irracional, carente de moderação. Desta forma o mesmo deixa claro como o indivíduo civilizado e culto se torna incapaz de um posicionamento político revolucionário (Eagleton, 2005, p. 31-32)

Elaborando ainda mais sua crítica política a uma autonomia acrítica da cultura, Eagleton aponta para o problema do posicionamento moderado em nome da multiplicidade como valor em si, onde a busca por um posicionamento equilibrado abre espaço para a relativização de uma crítica antirracista, assim como um leve desagrado à prostituição infantil se torna mais adequado do que uma oposição veemente. (Eagleton, 2005, p. 32)

Vemos então como a cultura e o ser culto estão associados a uma forma que em nada se parece com a postura necessária a uma revolução. Aquele estado de elevação do ser humano agora se coloca antagônico às formas do ser capaz de transformações sociais severas. Ao contrário, agora propenso às reformulações moderadas, age muito mais nas aparências do

que em estruturas – por exemplo, as polidas notas de repúdio em “disparos em massa”¹⁶ no lugar dos berros das massas violentadas por outros tipos de disparos.

Assim, como inicialmente apontado, a referida frustração de Pasolini encontra eco na crítica de Eagleton quanto à romantização da cultura popular e numa crítica à cultura ainda pregressa, encontramos Benjamin apontando que todos os bens culturais têm uma origem sobre a qual não se pode refletir sem horror. Onde, apesar de reconhecer os esforços dos “grandes gênios”, ressalta a presença invisível do penoso Trabalho anônimo de seus contemporâneos, e os pisoteados pelo cortejo dos vencedores (Benjamin, 2011, p. 225).

Entretanto tomaremos também uma interpretação feita por Michael Lowy, apontando que, Benjamin estava “longe de rejeitar as obras de ‘alta cultura’, considerando-as reacionárias, ele estava convencido de que um bom número dentre elas são abertamente ou secretamente hostis à sociedade capitalista” (Lowy, 2011 p. 23), e que - tomando a expressão benjaminiana - “escovar a história a contrapelo” seria justo redescobrir os “os momentos utópicos escondidos na ‘herança cultural’” (Lowy, 2011 p. 23). Em contraponto ao pessimismo de Pasolini, tomaremos a imagem da sobrevivência dos vaga-lumes em sua aparição intermitente proposta por Didi-Huberman (2014, p. XX), se valendo da imagem trazida pelo próprio Pasolini¹⁷. Trazendo a perspectiva de sobrevivências no acompanhar dos vaga-lumes para onde os holofotes não ofusquem sua luz, percebendo a possibilidade de reaparições, de pequenas luzes que sobrevivem nas pequenas resistências. Nos afastando, assim, das imagens apocalípticas e redentoras, seguiremos em uma redobrada atenção aos alertas expressos por Benjamin e Eagleton, mas sem perder de vista as possibilidades percebidas por Lowy e Didi-Huberman para continuarmos a pensar sobre cultura.

1.2 Divisão Social da Cultura

Até aqui, demos um maior enfoque nas transformações de “cultura” com enfoque em sua tomada acepção? moderna. Falamos de sua relação com o estágio de desenvolvimento de uma civilização; de seu caráter descritivo e normativo; do cultivo de uma natureza estranha ao humano ao cultivo da natureza humana; assim como seu cultivo em sua condição social. Passamos também, ainda que brevemente, pelos apontamentos críticos ao relativismo pós-moderno. Agora retornaremos àquele momento anteriormente citado, quando das transformações da filosofia alemã, para compreender melhor sua dimensão histórico-social. Com relação a este momento, Netto descreve como, na primeira metade do século XIX, emergem os núcleos básicos daquilo que podemos chamar de razão moderna, com todas as suas diferenças e contradições, que consolidam um processo social em movimento desde a Idade Média. Ocorre, assim, a confluência de profundas transformações na maneira de explorar os recursos naturais e produzir os bens e no controle dos sistemas de poder, dando os contornos decisivos da sociedade burguesa, engendrando uma cultura e uma arte peculiar, e conferindo ao conhecimento científico da natureza a estreitamente ligada à produção. (Netto, 2017 p.6)

Ainda sobre este momento decisivo de encontro da cultura como conhecimento e projeção da sociedade e os representantes do Trabalho como agentes revolucionários, Netto nos lembra como os primeiros cinquenta anos do século XIX, com as insurreições proletárias de 1848 e sua repressão pela burguesia, liquidaram as “ilusões heróicas” da Revolução Francesa e puseram a nu seu caráter opressor. Assim, o movimento dos trabalhadores urbanos, embrionário no final do século XVIII, transita do protesto negativo à exploração capitalista há

¹⁶ Referência a expressão usada para envio de mensagens a um grande número de usuários em redes de comunicação na internet, como o WhatsApp.

¹⁷ Pasolini, P. P L'articolo delle lucciole, 1975

um projeto político positivo de classe: a revolução socialista. É neste momento que se desenvolve o pensamento que expõe as dinâmicas próprias da sociedade burguesa, de sua preparação ideológica do iluminismo à onda contrarrevolucionária que sucedeu à insurgência operária. Isso surge de um bloco cultural que procurava apanhar com objetividade a dinâmica da sociedade e da história a fim de conhecer a realidade sem ocultar suas contradições, divididas em duas vertentes: a economia política inglesa e a filosofia clássica alemã (Netto, 2017, p.7-8).

Neste percurso de rivalidades, também descritas por Eagleton, na oposição entre “cultura” alemã e a “civilização” francesa, aparece agora a oposição entre expressões da economia política inglesa e da filosofia clássica alemã. Nas condições histórico-sociais supracitadas, Eagleton vem a perceber como na medida que a sociedade civilizada se expande e fica cada vez menos possível ignorar o fato de que a civilização, no próprio ato de realizar alguns potenciais humanos, também suprime danosamente outros, surge entre alguns de seus teóricos uma nova forma de reflexão conhecida como dialética (Eagleton, 2005, p.38)

Neste ponto Eagleton se refere a um pensamento dialético específico, não a dialética de Platão, mas uma que busca lidar com as contradições da realidade como parte desta. O que nos remete aquela que Marx coloca como pensamento central para compreender a realidade, e suas tentativas de compreender filosoficamente as reviravoltas sociais de sua época (Lukács, 1978, p. 36). Vale lembrar como Marx reconhece a importância de Hegel à dialética e à filosofia, ao dedicar um capítulo em seus escritos¹⁸ em reconhecimento às contribuições dadas por este (Marx, 2008, p.20).

Desta busca por compreender as transformações sociais, encontramos a teoria social de Marx, que “tem como objeto a sociedade burguesa e como objetivo a sua ultrapassagem revolucionária: é uma teoria da sociedade burguesa sob a ótica do proletariado, buscando dar conta da dinâmica constitutiva do ser social que assenta na dominância do modo de produção capitalista” (Netto, 2017, p.10). Nesse sentido, Netto cita Marx:

[...] na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo em geral de vida social, político e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência. (Marx apud Netto, 2017, p. 15-16)

Trata-se de uma teoria que busca apanhar o movimento que constitui a realidade social, expressa sob formas econômicas, políticas e culturais (Netto, 2017 p. 19), e integrar a história, as relações sociais e econômicas, o direito e as relações com a natureza, com as ciências naturais. Como Marx reflete em seus manuscritos “A efetividade social da natureza e a ciência natural humana ou a ciência natural do homem são expressões idênticas” (Marx, 2008 p. 112). Györg Lukács também nos expõe deste caráter unificador das ciências:

¹⁸ Posteriormente publicados como os Manuscritos econômico-filosóficos, 1844

Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária, a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento etc., como um processo histórico único, procurando descobrir as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos) deste processo. (Lukács, 2010, p. 11-12)

Lukács segue explicitando que tal posicionamento do pensamento marxista rejeita a acentuada separação e isolamento dos ramos particulares da ciência:

Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto; e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado. (Lukács, 2010, p. 12)

Györg Lukács ainda esclarece que Marx e Engels jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana, como o direito, a ciência, a arte etc.):

jamais ignoraram, por exemplo, o fato de que um pensamento filosófico, singularmente considerado, liga-se a outro pensamento filosófico que o precedeu e do qual ele é um desenvolvimento, uma correção, uma refutação etc. Marx e Engels negam apenas que seja possível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente, ou mesmo principalmente, em suas conexões imanentes. Tais conexões imanentes existem, sem dúvida, na realidade objetiva, mas só como momentos do tecido histórico, como momentos do conjunto do desenvolvimento histórico, no interior do qual, através do intrincado complexo de interações, o fato econômico (ou seja, o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume o papel principal. (Lukács, 2010, p. 12)

Assim temos a cultura, enquanto produção humana, possuindo relativa autonomia interna, onde a essência e o valor de determinada produção, bem como a influência que esta exerce, constituem parte de um processo social geral e individual pelo qual o ser humano se apropria do mundo através de sua consciência. Percebido através do materialismo dialético, entretanto, a gênese e desenvolvimento de uma cultura faz parte de determinado processo histórico geral da sociedade, (Lukács, 2010 p. 12-13). Deste quadro geral entre processos histórico e social, Santos nos explica:

[...] cultura diz sempre respeito a processos globais dentro da sociedade [...] mais importante que localizar o significado da divindade única é entender o que significa a religião numa sociedade, estudar o conjunto de suas concepções, ver como ela se organiza, que conflitos carrega, que interesses expressa. [...] reduzindo a cultura ao estudo do simbolismo de seus elementos pode-se acabar entendendo cultura como uma dimensão mecânica da vida social, algo que sempre expressa apaticamente alguma outra coisa, e com isso obscurecer o caráter transformador do conhecimento. [...] ênfase simbolista pode induzir vocês a entender cultura como uma dimensão neutra, cujos elementos expressam, por exemplo, a desigualdade porque existe desigualdade na vida social. No entanto, é preciso considerar que a própria cultura é um motivo de conflito de interesses nas sociedades contemporâneas, um conflito pela sua definição, pelo seu controle, pelos benefícios que pode assegurar. [...] O estudo da cultura exige que consideremos a transformação constante por que passam as sociedades, uma transformação de suas características e das relações entre categorias, grupos e classes sociais no seu interior.

Assim, discutir sobre cultura implica sempre discutir o processo social concreto. É uma discussão que sempre ameaça extravasar para outras discussões e preocupações. Lendas ou crenças, festas ou jogos, costumes ou tradições - esses fenômenos não dizem nada por si mesmos, eles apenas o dizem enquanto parte de uma cultura, a qual não pode ser entendida sem referência à realidade social de que faz parte, à história de sua sociedade. (Santos, 1983, p. 36-39)

Assim, revelamos uma relação dos elementos de uma cultura com um todo a qual pertence que ultrapassa uma autonomia e independência, e estabelecemos a cultura como parte de um processo social e histórico, onde “do ponto de vista da sua conexão com o processo evolutivo do conjunto, as ideologias e, entre elas, a literatura e a arte aparecem unicamente como superestruturas, que só secundariamente determinam este processo (Lukács, 2010, p. 13).

Ao apontarmos para esta relação determinante das estruturas sobre a superestrutura nos deparamos com reducionismos mecanicistas, de um materialismo vulgar, que recaem sobre a concepção materialista da história - para qual a produção e a reprodução da vida real constituem, em última instância, o fator determinante no desenvolvimento histórico. São reducionismos que Lukács é enfático em recusar:

Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorcida e aberrante, de que entre base e superestrutura só existe um mero nexo causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. Para o marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialético não admite semelhante relação. A dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos. (Lukács, 2010, p. 13)

A orientação metodológica marxista atribui um papel extraordinariamente importante ao desenvolvimento histórico, à energia criadora e à atividade do sujeito:

A ideia central do marxismo, no que se refere à evolução histórica, é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio Trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu Trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. Este modo de conceber a evolução histórica está presente em toda a visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista. (Lukács, 2010, p14)

Isto quer dizer que a própria determinação econômica não é externa a realidade humana, mas fruto dos processos de transformação engendrados pelo ser humano em sua relação com a natureza. Ainda assim, mesmo com toda a preocupação para com a compreensão destes processos em uma relação dinâmica e dialética, buscando não cristalizar a realidade em categorias idealizadas, parece ser inescapável, mesmo hoje, a apresentação de distinções do materialismo histórico-dialético às acepções simplistas, dogmáticas e mecanicistas. Para esta defesa, Netto mostra como, para Marx e Engels, a produção e a reprodução da vida real apenas em última instância determinava a história (Netto, 2011 p. 14): “Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o único determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda. (Marx e Engels apud Netto, 2011, p. 14)

Juntamos também a esta posição contra às simplificações dogmáticas e mecanicistas, excertos de cartas escritas por Engels, o primeiro de uma carta dirigida a Joseph Bloch:

De acordo com a concepção materialista da história, a produção e a reprodução da vida real constituem, em última instância, o fator determinante na história. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais do que isso. Se alguém torce isso para afirmar que o fator econômico é o único fator determinante, esse alguém transforma a nossa afirmação em uma frase absurda, abstrata e sem significado. A situação econômica é a base, mas todos os fatores da superestrutura — as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as constituições adotadas pelas classes vitoriosas depois de vencerem na batalha, as formas legais, e ainda mais do que isso os reflexos dessas lutas reais na cabeça dos homens que são envolvidos nelas: as teorias políticas e filosóficas, as concepções religiosas, tanto em seus aspectos terrenos como em seus aspectos mais desenvolvidos e em suas formas dogmáticas — todos os fatores da superestrutura, repito, também influenciam o curso das lutas históricas e, em muitos casos, desempenham o papel dominante na determinação da forma dessas lutas. (Engels apud Fischer, 1981, p. 147)

O segundo excerto é de uma carta dirigida a Heinz Starkenburg:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, literário e artístico se baseia no desenvolvimento econômico. Mas todos esses desenvolvimentos particulares reagem igualmente uns sobre os outros, bem como sobre a base econômica. A situação econômica não é a única causa ativa, em face da qual tudo o mais seria mero efeito passivo. O que existe, na realidade, é a ação mútua à base da necessidade econômica; esta somente em última instância prova ser o fator determinante. (Engels apud Fischer, 1981 p. 147)

Nesta carta de Engels, encontramos ainda um outro trecho onde ele ressalta como a história não é restrita à casualidade de determinada economia:

Pelo contrário, são os próprios seres humanos que fazem a sua história. Fazem-na, porém, em um meio determinado que a condiciona, com base em relações reais preexistentes, entre as quais as relações econômicas, por mais que possam ser influenciadas também pelas demais relações políticas e ideológicas, são, porém, em última instância, as relações determinantes [...] Os próprios seres humanos fazem a sua história. Porém, até o presente, não a fizeram com uma vontade comum, em conformidade com um plano geral, [...] Suas aspirações entrecruzam-se e, em todas essas sociedades, reina, precisamente por isso, a necessidade cuja extensão e forma fenomênica é o acaso. A necessidade que aqui prevalece por meio de todo o acaso é, mais uma vez, no fim das contas, a necessidade econômica. É nesse contexto que devemos, então, tratar dos assim denominados grandes homens. Trata-se, evidentemente, de uma mera casualidade o fato de que um desses grandes homens e precisamente um desses surja, em um dado país. (Engels, 2007)

Engels ainda nos antecipa em como lidar com os grandes vultos da história, apontando como estes dizem respeito desde suas qualidades intrínsecas, mas também a todas as relações que conformam a realidade de seu tempo. Caminhando então para uma conclusão de nossa acepção de cultura, vemos a exposição de Eagleton sobre a relação dialética que se estabelece entre cultura e natureza, ou melhor, entre os significados produzidos por uma cultura e a natureza:

Alguém pode bater bem de leve numa criança por alguma infração cometida e ela chora, mas pode-se bater nela com bem mais força durante um jogo e isso só provoca uma risada alegre. Por sua vez, se você bater realmente com força numa criança, de brincadeira, é bem provável que ela chore mesmo assim. Os significados podem moldar respostas físicas, mas são limitadas por elas também. As glândulas supra-renais dos pobres são geralmente maiores do que as dos ricos, já que os pobres sofrem maior estresse, mas a pobreza não é capaz de criar glândulas supra-renais onde não existem tal é a dialética da natureza e da cultura. (Eagleton, 2005 p. 127)

De forma mais concreta, Eagleton nos apresenta a compreensão dos limites impostos pelo determinante material no materialismo dialético. Para reforçar o caráter dialético destas transformações podemos pensar nos processos de desenvolvimento da linguagem, que nos levam ao complexo desenvolvimento de nossa comunicação. No processo de transformação da natureza para a superação da barreira física do espaço e tempo de comunicação, desenvolvemos o computador e posteriormente a internet, ambos associados ao desenvolvimento tecnológico para suprir necessidades que aparecem no contexto histórico de conflitos internacionais estabelecidos por necessidades socioeconômicas. Entretanto, na medida que o ser humano transforma a natureza, transforma a si mesmo e suas necessidades. Hoje um pesquisador necessita de um computador, não por uma necessidade intrínseca à sua capacidade de comunicar, mas devido ao desenvolvimento social da comunicação humana. Ele necessita participar de certos protocolos, certos cadastros, como o envio de um Currículo Lattes ou inscrição em um edital de cultura, que só é acessível em acesso à internet via um computador pessoal ou telefone - que, outrora símbolo do avanço tecnológico da comunicação, hoje se amalgama ao computador na forma dos *smartphones*. Assim, precisamos perceber a importante relação econômica de determinação, quando a participação social efetiva de um pesquisador, artista ou produtor cultural - com qual iniciamos nossa reflexão¹⁹ - é mediada por uma necessidade outra, precisamente de ordem econômica socialmente estabelecida.

¹⁹ Seção 1.1 - Aparições Da Cultura

Como pudemos perceber até aqui, cultura é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade, que diz respeito a todos os aspectos da vida social, e é também uma construção histórica. Assim, a cultura não é algo natural, decorrente de leis físicas ou biológicas. Ao contrário²⁰, a cultura é um produto coletivo da vida humana, de sua produção, relevância, do valor que passa a ter referente ao conteúdo de cada cultura particular, produto da história de cada sociedade. Entretanto não podemos deixar de notar que as preocupações que hoje temos com “cultura” surgem e se desenvolvem no contexto histórico social da civilização ocidental, e daí se espalham. Assim, a discussão de cultura não terá a mesma relevância nas sociedades tribais que tem nas sociedades de classe. (Santos, 1983 p.38).

Santos insiste na ideia de processo, uma vez que é comum que cultura seja pensada como algo parado, estático. Ele explica que o fato de as tradições de uma cultura serem identificáveis, não quer dizer que não se transformem. Nada do que é cultural pode ser estanque, porque a cultura faz parte de uma realidade onde a mudança é um aspecto fundamental” (Santos, 1983, p.39).

Assim, a partir da segunda metade do século XX, essa concepção da cultura passa a ser incorporada pelos antropólogos europeus, inaugurando a antropologia social e a antropologia política, nas quais cada cultura exprime, de maneira histórica e materialmente determinada, a ordem humana simbólica com uma individualidade própria ou uma estrutura própria (Chauí, 2008, p.57). A cultura, então, passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem suas práticas e os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, a noção de justiça, a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido. É onde determinam o sentido da vida e da morte, das relações entre o sagrado e o profano, assim como desenvolvem suas formas de habitação, expressões de lazer, da música e da dança. (Chauí, 2008, p.57)

Entretanto, esta noção de cultura que envolve uma construção desses significados, na participação plena de todos os seus membros em todos os níveis da vida social, encontra um problema, como descreve Chauí. O modo de produção capitalista dá origem a uma sociedade, cuja marca primeira é a existência e indivíduos separados uns dos outros por seus interesses e desejos: trata-se de uma sociedade fragmentada, atomizada em seus membros, onde o pensamento moderno passa a indagar como os indivíduos isolados podem se relacionar, tornar-se sócios. A mesma ainda expõe como Maquiavel havia percebido como uma sociedade marcada por suas divisões internas, é dividida pelo desejo dos grandes de oprimir e comandar e o desejo do povo de não ser oprimido nem comandado, por sua vez Marx e Engels também percebem tal divisão interna apontado na abertura do *Manifesto Comunista*, que até então, a história tem sido a história da luta de classes. a autora conclui sua exposição sobre a distinção entre uma sociedade e comunidade estabelecida como marca primeira a divisão social, isto é, da divisão de classes. (Chauí, 2008, p57-58)

Desta forma, Chauí percebe a impossibilidade de tomar a cultura como expressão da comunidade indivisa, uma vez que a sociedade dividida em classes institui divisões culturais, que podemos reconhecer por vários nomes como: cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Diferentes termos evidenciam, assim, o corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal e cultura popular (Chauí, 2008, p.58).

Como não poderia deixar de ser, cultura popular também não é um conceito que possa ser usado sem que percebamos suas complexidades. Chauí nos recorda dos três principais tratamentos que ela percebeu:

²⁰ Recordando aqui que apesar de contraditório, “cultura” não se opõe à natureza, visto que em última instância ela é produto desta, enquanto produto da relação humano-natureza. Se estabelece como uma interrupção a uma adesão humana imediata à natureza, se distinguindo enquanto produção humana, mas dialeticamente parte da natureza

O primeiro, no Romantismo do século XIX, afirma que cultura popular é a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, ou aquela que exprime a alma da nação e o espírito do povo; o segundo, vindo da Ilustração Francesa do século XVIII, considera cultura popular o resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância a ser corrigido pela educação do povo; e o terceiro, vindo dos populismos do século XX, mistura a visão romântica e a iluminista; da visão romântica, mantém a idéia de que a cultura feita pelo povo só por isso é boa e verdadeira; da visão iluminista, mantém a idéia de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação ao seu tempo, precisando, para atualizar-se, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política. (Chauí, 2008, p.58-59)

Chauí ainda nos traz como estas concepções de cultura popular se estabelecem como instrumentos políticos para fins bem determinados, onde:

a romântica busca universalizar a cultura popular por meio do nacionalismo, ou seja, transformando-a em cultura nacional; a ilustrada ou iluminista propõe a desapareição da cultura popular por meio da educação formal, a ser realizada pelo Estado; e a populista pretende trazer a “consciência correta” ao povo para que a cultura popular se torne revolucionária (na perspectiva das vanguardas de esquerda) ou se torne sustentáculo do Estado (na perspectiva dos populismos de direita). (Chauí, 2008, p.58-59)

Aqui, é menos interessante culpar possíveis deformações do entendimento de cultura por um uso político, mas, tomando-o enquanto parte de um processo social, perceber que ele compreende também uma dimensão política

A preocupação com a definição de cultura popular nos remete a cultura como descrição das formas de conhecimento dominantes na formação dos Estados nacionais europeus. A partir das preocupações com a cultura voltada para o conhecimento erudito do qual estava limitado a setores das classes dominantes desses países, temos em contraposição o conhecimento da maior parte da população, um conhecimento que, distinto, é tomado como inferior, atrasado, superado. Sendo então entendido como uma forma de cultura, a cultura do povo, ou cultura popular. Ao longo da história, esta divisão vai sendo legitimada através do desenvolvimento filosófico e científico, assim como pelo controle do saber produzido pelas instituições como universidades, academias e ordens profissionais. E, dada a natureza da sociedade de classes, a classe dominada foi mantida de fora do controle e acesso destas instituições (Santos 1983 p. 44)

Ainda, é importante notar que é a própria elite cultural e suas instituições que acabam por definir o que é cultura popular, transferindo para a dimensão cultural a oposição de classe social. Se, por um lado, esta divisão serve aos interesses da classe dominante, tomá-la para compreender o potencial transformador da cultura popular tem suas complicações. Enquanto as denunciadas de desigualdades sociais e deixam evidente a necessidade de superá-las e anunciam um potencial transformador das classes dominadas, tomar a expansão do acesso aos elementos que historicamente estiveram sob o controle da classe dominante com a ampliação de escolas e atendimento médico pode ser vista como uma expansão colonizadora, como uma ampliação das formas de controle social, que mantêm as desigualdades básicas da sociedade em benefício da minoria da população (Santos, 1983 p.45). Logo, percebemos que o simples reconhecimento dos elementos culturais historicamente localizados em determinada classe não é o suficiente para defini-la de forma a instrumentalizá-las sem que caiamos em estranhas conclusões, como confundir conquistas dos dominados com expansão do dominante - sem aqui ignorar que tais conquistas podem e constantemente são ressignificadas como negação da existência de uma dominação.

Ainda assim, se “o poder transformador da luta dos oprimidos contra os opressores é um fundamento das ciências sociais contemporâneas, e como estamos entendendo a cultura como uma dimensão do processo social é para nós óbvio que a luta política tem manifestações culturais”(Santos, 1983, p. 46) Nosso interesse, então, está em localizar marcas políticas dentre esta polarização, buscando na cultura popular o que revela seu caráter de resistência à dominação ou seu caráter revolucionário (Santos, 1983, p. 45-46) Esta provavelmente foi o cerne da frustração de Pasolini com o povo italiano(Didi-Huberman, 2014, p. 29)²¹ quando este lhe pareceu incapaz de resistir, se tornando a expressão do fascismo, e quando ele marca a morte da cultura pela expressão “genocídio cultural”

Sobre a dificuldade de restringir uma produção cultural apenas a um pólo, Eagleton afirma:

Dante, Goethe, Shelley e Stendhal não podem ser arrastados à força para dentro da ala literária de uma aliança militar sem uma boa dose de reformulação. Aqueles radicais para quem a alta cultura é ipso facto reacionária esquecem que grande parte dela está bastante à esquerda do banco Mundial. Não é em geral do conteúdo dessa cultura que os radicais deviam reclamar, mas de sua função. O que é questionável é que ela tem sido usada como o emblema espiritual de um grupo privilegiado, [...] Muito da cultura popular é igualmente conservadora. Seria difícil demonstrar que os valores da literatura canônica como um todo dão sustentação ao establishment político. Homero não foi um humanista liberal, Virgílio não defendia valores burgueses, Shakespeare escreveu em favor do igualitarismo radical, Samuel Johnson aplaudiu a insurreição popular no Caribe, Flaubert menosprezava as classes médias e Tolstoi não perdia tempo com a propriedade privada.

O que importa não são as obras em si, mas a maneira como são coletivamente interpretadas, maneiras que as próprias obras dificilmente poderiam ter previsto. Tomadas em conjunto, elas são apresentadas como evidência da unidade atemporal do espírito humano. (Eagleton, 2005, p. 80-81)

Enquanto Eagleton insiste que muitas vezes o conteúdo de uma produção diverge de seu uso político, ainda assim poderíamos alegar que de boas intenções o inferno está cheio²². Se ao mesmo tempo percebemos as marcas de resistência a uma classe dominante, percebemos também que apesar do posicionamento dos autores, suas obras ainda são hoje expressão de uma “elevação cultural” ante as de outros - isto é, são fontes de distinção e expressas na forma de desigualdade, menos pelo que produziram e mais por quem as pode ler, ouvir e ver. Sobre isso, Santos nos aponta com clareza:

A cultura em nossa sociedade não é imune às relações de dominação que a caracterizam. Mas é ingênuo pensar que, se a cultura comum é usada para fortalecer os interesses das classes dominantes, ela deve ser por isso jogada fora. O que interessa é que a sociedade se democratize, e que a opressão política, econômica e cultural seja eliminada. A cultura é um aspecto de nossa realidade e sua transformação, ao mesmo tempo a expressa e a modifica. (Santos, 1983, p. 64)

Neste aspecto reiteramos a perspectiva de Michael Lowy com relação à leitura de Benjamin sobre a “alta cultura”, e ainda ressaltamos como o determinante econômico se expressa mais uma vez, talvez aqui limitando esta produção à resistência ante seu poder de revolução.

²¹ Referenciado anteriormente em [Uma ideia de cultura: Perspectivas apocalípticas, aspirações redentoras](#)

²² Ao menos o Inferno de Dante, com suas denúncias à corrupção italiana de sua época.

1.2.1 Cultura como mercadoria

Entremos, então, na relação com a economia na qual a cultura se insere enquanto parte da dimensão social, mais especificamente de uma sociedade capitalista, tomando aqui, aquilo que definimos como fonte primeira da cultura, o Trabalho. Tomemos como ponto de partida a defesa de Friedrich Engels que expõe o lugar do Trabalho na transformação da humanidade em oposição a uma dimensão mecanicista que reduz o Trabalho e a natureza a fonte de toda riqueza, entretanto ignora que muito além da riqueza o Trabalho é a condição básica e fundamental de toda a vida humana (Engels, 1999, p. 4).

Engels então aponta para a relação dialética do Trabalho humano e sua relação com a natureza, onde ao mesmo tempo que se distingue dela a transforma e se transforma. O mesmo segue problematizando a apropriação deste Trabalho nos intercursos das sociedade até o estabelecimento do modelo capitalista, onde os modos de produção até então não se preocuparam com as consequências mais remotas de suas produções, se limitando a sua relação e forma mais imediata e útil, ignorando assim que os efeitos de tais produções se manifestam adiante pelo processo de repetição e acumulação gradual (Engels, 1999, p. 26).

Engels expõe implementações tecnológicas em diversas áreas, do desmatamento para a agricultura, passando à monocultura de batatas ou à máquina a vapor. Engels evidencia o mesmo interesse de Marx em pensar uma ciência humana integrada às ciências naturais, e nesse aspecto percebemos a crítica moral ao projeto moderno de progresso, que atrelou a ideia de desenvolvimento científico a um natural desenvolvimento da humanidade para a humanidade. Engels afirma, por fim, que o desenvolvimento tecnológico não estava naturalmente dado a serviço da humanidade, mas da melhor efetivação da exploração do Trabalho, expressa pelo lucro:

A primitiva propriedade comunal da terra correspondia, por um lado, a um estágio de desenvolvimento dos homens no qual seu horizonte era limitado, em geral, às coisas mais imediatas, e pressupunha, por outro lado, certo excedente de terras livres, que oferecia determinada margem para neutralizar os possíveis resultados adversos dessa economia primitiva. Ao esgotar-se o excedente de terras livres, começou a decadência da propriedade comunal. Todas as formas mais elevadas de produção que vieram depois conduziram à divisão da população em classes diferentes e, portanto, no antagonismo entre as classes dominantes e as classes oprimidas. Em consequência, os Interesses das classes dominantes converteram-se no elemento propulsor da produção, enquanto esta não se limitava a manter, bem ou mal, a mísera existência dos oprimidos. Isso encontra sua expressão mais acabada no modo de produção capitalista, que prevalece hoje na Europa ocidental. Os capitalistas individuais, que dominam a produção e a troca, só podem ocupar-se da utilidade mais imediata de seus atos. Mais ainda: mesmo essa utilidade - porquanto se trata da utilidade da mercadoria produzida ou trocada - passa inteiramente ao segundo plano, aparecendo como único incentivo o lucro obtido na venda. (Engels, 1999, p. 26-27)

Engels evidencia a transformação da produção humana em mercadoria. Vale ressaltar que não é contra os avanços tecnológicos que, Engels, Marx ou outros teóricos dos quais nos valem, apontam em suas reflexões críticas ao capitalismo, mas sim da apropriação dos modos de produção, que impedem a autorrealização das potências humanas e sua compreensão de ser parte desta natureza que transformam:

[Marx] concebeu o homem como um ser prático e social, produzindo-se a si mesmo através das suas objetivações (a práxis, de que o processo do Trabalho é o momento privilegiado) e organizando as suas relações com os outros homens e com a natureza conforme o nível de desenvolvimento dos meios pelos quais se mantém e reproduz enquanto homem. (Netto 2017 p. 17)

Assim, relacionando nossas preocupações com a divisão da cultura, Eagleton aponta que a cultura pós-moderna pode ser antielitista, e, não obstante, endossar valores conservadores:

Nada, afinal, é mais inexoravelmente nivelador de valores do que a forma de mercadoria, uma forma que dificilmente deixa de ter aprovação em sociedades de mentalidade conservadora. De fato, quanto mais a cultura é comercializada, mais essa imposição da disciplina de mercado força seus produtores aos valores conservadores da prudência, anti inovação e um nervosismo quanto a ser causa de conflitos. O mercado é o melhor mecanismo para assegurar que a sociedade seja ao mesmo tempo altamente liberada e profundamente reacionária. (Eagleton, 2005 p. 105).

Raymond Williams se estende sobre a ação do mercado na produção cultural. Se, por um lado, ele teve um papel objetivamente libertador contra as antigas formas centralizadas de domínio cultural, ver apenas esse lado é uma simplificação e deturpação da história, uma noção enviesada que esconde as novas relações de controle e dominação exercidas agora pelo mercado:

Em primeiro lugar, há o fato de que quando a obra se tomou mercadoria, produzida para ser vendida com lucro, os cálculos internos de qualquer tipo de produção de mercado levam diretamente a novas formas de controle cultural e especialmente de seleção cultural. Tornamo-nos tão habituados às relações de mercado que pode parecer simplesmente banal observar que tipos de obras que dão prejuízo serão, na produção de mercado, reduzidos ou não terão continuidade, enquanto tipos que dão lucro se expandirão. Esses efeitos podem ser interpretados como os efeitos das escolhas das pessoas e, na verdade, frequentemente é assim. Mas o processo real é muito mais complicado, uma vez que produção lucrativa não é apenas uma questão de quantas pessoas vão comprar, mas também - e em algumas artes isso é essencial - é questão dos custos reais da produção, corretamente executada. Assim, além do processo generalizado pelo qual o mercado registra as escolhas das pessoas, que resultam em tipos de produção selecionados ou suspensos, há uma pressão evidente para reduzir os custos, no momento da produção ou antes dela: quer aprimorando os meios técnicos de reprodução, quer alterando a natureza da obra ou pressionando-a para que assuma outras formas. (Williams, 1992, p. 103-104)

Esta reflexão levantada por Williams nos será fundamental e expõe nossa preocupação mais específica: as transformações dos meios de produção artística, mais especificamente aquelas ligadas à pintura: das oficinas, lugares de produção, mas também de ensino e comercialização, das guildas às *factories*²³, das academias às escolas de arte e universidades, até chegarmos na consolidação das galerias comerciais de arte. Isso é talvez melhor enunciado por Williams no excerto a seguir:

²³ Em alusão a *The Factory* (A Fábrica), estúdio de arte fundado pelo artista americano Andy Warhol, ícone da pop art americana, que se propunha a operar uma crítica à massificação da cultura popular capitalista.

Nesse caso, em segundo lugar, é que as modalidades comerciais manifestas de controle e seleção se tomam, de fato, modalidades culturais. Isso é especialmente claro nos estágios mais recentes do mercado, quando as relações relativamente simples de produção especulativa foram acrescidas de operações mercadológicas planejadas, e em muitas áreas por elas substituídas, operações essas em que obras de determinados tipos são positivamente promovidas, naturalmente com o corolário de que obras de outros tipos são, quando muito, abandonadas à própria sorte. Por razões óbvias, esse efeito tem sido mais perceptível nas formas de produção mais altamente capitalizadas. Essa é a história real da imprensa diária moderna, do cinema comercial, da indústria de discos, da reprodução de arte e, cada vez mais, do livro. Em cada uma dessas áreas, os produtos são pré-selecionados para reprodução maciça e, embora isso muitas vezes ainda possa falhar, o efeito geral é um mercado relativamente organizado, no qual a escolha do comprador - base racional original do mercado - foi deslocada para operar, na maioria dos casos, dentro de uma gama de opções já selecionada. (Williams, 1992, p. 104)

Não a pintura: Williams envolve toda a produção cultural sobre a problemática lógica do mercado sob a lógica capitalista. Antes de nos aproximarmos mais do recorte temporal dado por nosso objeto de pesquisa, vejamos mais alguns elementos que engendram a dimensão política, social e econômica da cultura para gradualmente nos aproximarmos de suas especificidades dadas em sua relação com o Estado brasileiro e suas instâncias estaduais e municipais, quando nos demais capítulos submetemos tais abstrações a concretude local do atelier estudado. Por hora, voltemos à reflexão acerca da “alta cultura” e a cultura popular submetida à lógica do mercado capitalista:

Existe uma grande porção de cultura elevada no mundo que não é absolutamente ocidental. Belas-Artes e a vida refinada não são um monopólio do Ocidente nem pode a alta cultura ser hoje em dia limitada à arte burguesa tradicional, já que abrange um campo muito mais diverso, guiado pelo mercado. “Alta” certamente não significa não comercial, nem tão pouco “de massa” significa necessariamente não radical. A fronteira entre “alta” e “baixa” cultura também foi corroída por gêneros como o cinema, o qual conseguiu acumular uma impressionante coleção de obras-primas ao mesmo tempo que agradava praticamente a todos. (Eagleton, 2005, p. 80)

Se até aqui tínhamos como tarefa reconhecer o potencial transformador da cultura entre as produções socialmente divididas entre o popular e o erudito, entre a alta cultura e a do povo que se entrecruzam pelas dinâmicas sociais, agora estamos diante de outro fenômeno resultado do desenvolvimento industrial engendrando a produção cultural em novas dinâmicas e velocidades.

1.2.2 Cultura de massa e indústria cultural

Nas modernas sociedades industrializadas, onde as instituições dominantes têm de prover e até mesmo criar as necessidades de multidões, estas também desenvolvem mecanismos eficazes para controlar as massas humanas. (Santos, 1983, p. 54) Uma sociedade assim exige mecanismos culturais capazes de transmitir mensagens com rapidez para grandes quantidades de pessoas, fazê-las produzir e consumir, conformadas com seus destinos e através de uma cultura homogeneizadora da vida e dos diferentes valores das populações (Santos, 1983, p. 55.) Assim, inicialmente, o rádio, a televisão, a imprensa e o cinema se tornam seus principais instrumentos para o desenvolvimento dessa cultura homogeneizadora conhecida indústria cultural (Santos, 1983, p. 55). Com o desenvolvimento e acessibilidade tecnológica, podemos perceber o desdobramento destas ferramentas para os computadores e principalmente para *smartphones*, deslocando para a internet uma função fundamental, em

especial, para as redes sociais. Penetrando em todas as esferas da vida social (Santos, 1983, p. 55), em todas as instâncias do cotidiano. Desta forma as mensagens e informações circulam com velocidade compatível ao desenvolvimento material dessas sociedades, lembrando também que a indústria cultural é ela mesma uma esfera de atividade econômica, e da mesma forma que esses meios de comunicação são elementos fundamentais da própria organização social, estão sem dúvida associados ao exercício do poder e à ordenação da vida coletiva (Santos, 1983, p. 55).

Por isso, o avanço tecnológico e sua importância econômica não podem ser vistos sem a devida crítica política, uma vez que estes meios de comunicação não só transmitem informações: eles são também responsáveis pela, difusão e promoção de maneiras de se comportar, estilos de vida, modos de organizar a vida cotidiana de falar e de escrever, pautando sonhos, lutas e pensamentos (Santos, 1983, p. 55-56)

Considerando que o lugar da cultura dominante é bastante claro que se trata de um lugar a partir do qual se legitima o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social. Vemos também de forma mais nítida o lugar da cultura popular como aquilo que é elaborado pelas classes populares em oposição a sua dominação. Por isso, é preciso atentar para como o surgimento da cultura de massa ou da indústria cultural reforça ainda mais a tendência de ocultar a divisão cultural. (Chauí, 2008, p. 59)

Chauí descreve como opera a indústria cultural, onde em primeiro lugar, se separam os bens culturais pelos seus supostos valores de mercado, distintos em seu valor econômico, diferenciando aqueles que podem pagar por obras caras e às massas, obras baratas. Em uma segunda, operação, se cria a ilusão de livre escolha dentre a totalidade dos bens culturais, ainda que, com um pouco de atenção, percebamos com nitidez como os veículos de comunicação em massa divulgam de forma diferenciadas o que a classes e grupos sociais podem e devem ouvir, ver ou ler. Assim, um mesmo mundo se transforma em diferentes mundos, até mesmo opostos; um mesmo acontecimento recebe tratamentos diversos, em função do interesse econômico e político da empresa para com seu consumidor. Seguindo com as operações da indústria cultural, esta inventa a ideia de um “consumidor médio”, de gostos, capacidade e conhecimentos médios e na medida que a indústria cultural vende cultura ela precisa agradar a esse consumidor. A forma que a indústria cultural encontra é através deste produto “médio” que corresponde a tudo aquilo que já se fez, viu e se sabe, um produto agradável na medida que não espanta, não choca, não traz experiências novas sobre as quais precisa refletir. Assim, a indústria cultural entrega aquilo que já foi consumido, do qual se conhece a resposta do consumidor, mas sempre através de uma aparência nova. Por fim, a indústria cultural define a cultura como lazer e entretenimento (Chauí, 2008, p. 59-60). Em uma importante crítica, que coloca o Trabalho e tempo de vida em destaque, Chauí aponta:

Hannah Arendt apontou a transmutação da cultura sob os imperativos da comunicação de massa, isto é, a transformação do Trabalho cultural, das obras de pensamento e das obras de arte, dos atos cívicos e religiosos e das festas em entretenimento. Evidentemente, escreve ela, os seres humanos necessitam vitalmente do lazer e do entretenimento. Seja, como mostrou Marx, para que a força de Trabalho aumente sua produtividade, graças ao descanso, seja, como mostram estudiosos marxistas, para que o controle social e a dominação se perpetuem por meio da alienação, seja, como assinala Arendt, por que o lazer e o entretenimento são exigências vitais do metabolismo humano. [...] Seja qual for nossa concepção do entretenimento, é certo que sua característica principal não é apenas o repouso, mas também o passatempo. É um deixar passar o tempo como tempo livre e desobrigado, como tempo nosso [...]. O passatempo ou o entretenimento dizem respeito ao tempo biológico e ao ciclo vital de reposição de forças corporais e psíquicas. (Chauí, 2008, p. 60-61)

Aqui, Chaui faz uma importante distinção, da cultura em seu sentido amplo e antropológico - onde entretenimento corresponde a maneira como uma sociedade inventa seus momentos de distração, diversão, lazer e repouso - da cultura entendida por seu Trabalho criador e expressivo das obras de pensamento e de arte. Reconhecendo nesta acepção de cultura, três importantes traços a distinguem de entretenimento:

[...]em primeiro lugar, é Trabalho, ou seja, movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e de pensamento capturam a experiência do mundo dado para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transformá-la – é a experimentação do novo; em segundo, é a ação para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e a sentir o que se esconde sob as experiências vividas ou cotidianas, transformando-as em obras que as modificam por que se tornam conhecidas (nas obras de pensamento), densas, novas e profundas (nas obras de arte); em terceiro, numa sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural.

Ora, a indústria cultural nega esses traços da cultura. Como cultura de massa, as obras de pensamento e de arte tendem: de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; de Trabalho da criação, tornarem-se eventos para consumo; de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo; [...]. Justamente porque o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento, os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento (guerras, genocídios, greves, festas, cerimônias religiosas, tragédias, políticas, catástrofes naturais e das cidades, obras de arte, obras de pensamento). É isto o mercado cultural. (Chaui, 2008, p. 61)

Percebemos então que não apenas a massificação da cultura pela indústria cultural - como indústria do entretenimento - nega os traços da cultura, esvaziando-a enquanto produção humana, na forma da mercadoria, mas também o seu evidenciando seu esvaziamento enquanto potencial transformador da sociedade. Assim, “massificar é o contrário de democratizar a cultura. Ou melhor, é a negação da democratização da cultura.” (Chaui, 2008, p. 63)

1.3 Arte, Cultura e Democracia

Como expomos anteriormente, a crescente preocupação com cultura nas sociedades modernas está intimamente ligada à formação e consolidação dos Estados-nação, ganhando força a partir do Séc XVIII, na medida que busca através da cultura, um princípio de unidade social enquanto língua comum, tradição, sistema educativo e valores partilhados e similares. (Eagleton, 2005, p. 41) Aqui nos interessa mais especificamente o período do final do séc. XIX ao final do séc. XX na formação do Estado Republicano Brasileiro, onde os usos da cultura como forma de atribuir coesão à nação se tornam patentes. É o momento onde veremos florescer o já citado²⁴ populismo do século XX, que mistura a visão romântica e a iluminista; onde a “verdadeira cultura” é aquela feita pelo povo e que, entretanto, deve ser

²⁴ Referente aos tratamentos dado pela cultura ao que é popular. Chaui, 2008, p. 58-59

mediada pelo Estado ou por uma vanguarda política a fim de conduzi-la a uma consciência correta.

1.3.1 O estado brasileiro e a cultura

Na assertiva de Eagleton, “a cultura é vital para o nacionalismo de maneira que, digamos, a luta de classes, os direitos civis ou o combate à fome não chegam a sê-lo”. (Eagleton, 2005, p. 42) Para deixarmos mais claro, uma vez que os Estados quase nunca limitam-se a contornos étnicos, e a cultura é mais o produto da política, do que esta uma serva obediente da cultura, e é possibilitado ao Estado representar uma unidade cultural somente reprimindo suas contradições internas. (Eagleton, 2005 p. 91)

Esta perspectiva nos esclarece algumas posturas tomadas pelo Estado Brasileiro, apontadas por Chauí.

Se examinarmos o modo como tradicionalmente o Estado opera no Brasil, podemos dizer que, no tratamento da cultura, sua tendência foi antidemocrática. Não por ser o Estado ocupado por este ou aquele grupo dirigente, mas pelo modo mesmo como o Estado visou a cultura. Tradicionalmente, sempre procurou capturar toda a criação social da cultura sob o pretexto de ampliar o campo cultural público, transformando a criação social em cultura oficial, para fazê-la operar como doutrina e irradiá-la para toda a sociedade. Assim, o Estado se apresentava como produtor de cultura, conferindo a ela generalidade nacional ao retirar das classes sociais antagônicas o lugar onde a cultura efetivamente se realiza. (Chauí, 2008, p. 63)

A essa incursão do Estado sob a cultura podemos remeter à criação da Escola Real de Ciências Arte e Ofícios,²⁵ em 1816, como parte do processo civilizatório, como bem propõe o caput de seu decreto:

Atendendo ao bem commum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer na Brazil uma Escola Real de Sciencias, Artes e Officios, em que se promova e diffunda a instrucção e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilisação dos povos. (Brasil, 1816)

Caminhando para dentro de um Estado independente Brasileiro, onde podemos fazer referência a criação do Conservatório de Música²⁶ em 1847, que, em seu artigo primeiro, determina que “o Conservatório de Música, [...] terá por fim não só instruir na Arte de Música as pessoas de ambos os sexos, que a ella quizerem dedicar-se, mas também formar Artistas, que possam satisfazer às exigências do Culto, e do Theatro.” (Brasil, 1847). Esse Conservatório é que mais tarde é anexado²⁷ à Academia das Bellas Artes (antiga Escola Real e Academia Imperial de Belas Artes, suas nomenclaturas anteriores), em 1854. Encontramos nesse percurso um sistemático avanço do interesse do Estado junto ao “progresso das artes no Brasil”, como vemos no decreto nº 1.603, de 14 de Maio de 1855, ao instituir novos estatutos a Academia de Bellas Artes:

²⁵ Criada pelo decreto de 12 de agosto de 1816

²⁶ Criada pelo decreto n. 496, de 21 de janeiro de 1847.

²⁷ Pelo decreto n. 805, de 23 de setembro. 1854

[Dos trabalhos Acadêmicos] Art. 10. A Academia das Bellas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefactos da indústria nacional a conveniente perfeição, e em fim no de auxiliar o Governo em tão importante objecto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios: 1º O ensino theorico e pratico das matérias declaradas no art. 4º; 2º Concursos publicos e particulares; 3º Exposições publicas; 4º Premios aos melhores trabalhos artisticos; 5º Viagens de seus alumnos mais distinctos a Europa a fim de se aperfeiçoarem; [...] (Brasil, 1855)

Aqui podemos também notar que cultura e arte erudita se igualam, e o progresso do Brasil se vincula ao desenvolvimento da arte junto também ao desenvolvimento da indústria nacional. Este desenvolvimento se dá particularmente através das medidas para tal, das quais vemos não apenas o ensino “para aqueles que quizerem se dedicar mas este,” mas também para “satisfazer às exigências do Culto”²⁸, que nos mostra que, ainda aqui, a ideia de progresso da sociedade está ligada a seu cultivo através da erudição, do formar os sentidos²⁹ de sua população através das exposições artísticas. Ainda que o novo estatuto exponha buscar corrigir erros introduzidos por gostos, esta formação caminhava numa direção única de cultura, do Estado para sua população, e claramente se estabelecia como norma. Sendo os melhores trabalhos premiados, os artistas mais distintos contemplados com uma viagem a Europa - quase exclusivamente a França³⁰ -, a fim de se aperfeiçoar, estabelecendo uma régua de valor onde na Europa se encontrariam os valores mais altos. Por fim, tomando como referências esses valores mais altos para avaliar os melhores trabalhos e artistas distintos.

Entretanto notamos que é a partir de seu período republicano que podemos notar a maior parte da atuação do Estado junto à cultura, ao menos quando olhamos para seus instrumentos legais, o que pode parecer óbvio por sua designação ao interesse público - entretanto como nos expôs Chaui, não necessariamente de forma democrática.

Sem nos estendermos no interior da Escola Nacional de Belas Artes³¹ ou algumas outras instituições que surgirão no curso da República, mas apontando brevemente alguns dos interesses dos Estado que se manifestam sobre esta instituição para também percebermos uma dinâmica que se estabelece entre (1) os mecanismos legais do estado; (2) os ditos anseios públicos, ora restritos a pequenos grupos da sociedade, ora ampliados; (3) a produção desta sociedade.

Por ocasião da Proclamação da República, o Estado precisa reorganizar suas instituições e em 1891, na reorganização dos serviços da administração Federal entre seus ministérios. estabelece:

Art. 4º São da competência do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores:[...] d) tudo que for concernente ao desenvolvimento das sciencias, letras e artes, á instrucção e á educação e seus respectivos institutos nos limites da competência do Governo Federal, e inclusive a catechese dos indios. (Brasil, 1891)

Em 1901, entre a regulamentações de contratações, ensino, e exposições vemos a introdução do dispositivo “Polícia Escolar”³² contendo de um código de conduta interna da ENBA: dentre os 23 artigos, quase a totalidade diz respeito a perturbar o silêncio, causar

²⁸ Referência ao caput do decreto decreto n. 496, de 21 de janeiro de 1847.

²⁹ Em referência à formação dos sentidos para Marx (Marx, 2008, p. 110-111)

³⁰ **Buscar o artigo que aponta para o primeiro artista a não ir para a França**

³¹ A Academia de Bellas Artes tem sua denominação alterada pelo decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890

³² Decreto nº 3.987, de 13 de Abril de 1901 Aprova o regulamento para a Escola Nacional de Bellas Artes

desordem e à preservação dos “instrumentos, aparelhos, modelos, livros ou móveis”, e suas possíveis sanções. Podemos destacar também o surgimento da instrumentalização das preocupações com bens materiais da instituição, visto com mais nitidez em 1911 quando o novo regulamento³³ da ENBA traz em seu texto as determinações do cargo de “restauradores-conservadores”, ainda que não aponte valores outros para tais bens. Em 1925, o ensino artístico superior passa a ser oficialmente ministrado, pelas: Pela Escola Nacional de Belas Artes e Instituto Nacional de Música, sendo que o Conselho Superior de Belas Artes é dissolvido, ficando os diretores destas instituições subordinados diretamente ao Departamento Nacional do Ensino³⁴, a cargo do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Em 1931, por decreto do Governo Provisório de Getúlio Vargas,³⁵ a Escola Nacional de Belas Artes é incorporada³⁶ pela Universidade do Rio de Janeiro. Em 1933, encontramos uma mudança substancial não apenas na diretriz curricular dos cursos da ENBA: encontramos novas atribuições “atendendo à conveniência de uma intervenção mais direta do Governo na conservação do patrimônio artístico do país, nos meios de difusão do seu conhecimento e no apoio e incentivo ao progresso das artes plásticas em nosso meio” (Brasil, 1933). Tomaremos em especial alguns trechos:

referente à organização do ensino artístico ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes[...] Art. 39. Fica instituído o Conselho Nacional de Belas Artes, que terá as seguintes atribuições: I, opinar sobre as altas questões de Belas Artes, sua difusão e seu aperfeiçoamento no país; II, zelar pelo patrimônio artístico da Nação, sugerindo aos governos da União e dos Estados medidas relativas à sua conservação ,e manutenção;[...] IV, emitir parecer sobre assuntos de arte e de construções de interesse público, quando consultado pelos governos da União ou dos Estados;[...] VI, organizar museus, escolas ou cursos de Belas Artes dos Estados da República, quando receber essa incumbência dos respectivos governos;[...] XIII, propor ao Governo a aquisição de obras de arte de artistas nacionais que mereçam figurar nas coleções da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes.[...] (Brasil, 1933)

Assim, percebemos cada vez mais uma centralização ao Estado das instituições voltadas às artes, mais especificamente aquelas tomadas como de valores mais altos à sociedade. Como percebemos anteriormente aqui o artístico e o culto se igualam, assim o patrimônio artístico é também o patrimônio do qual faz do povo, um povo culto. Assim como também já vimos, a cultura passa a ter um valor fundamental enquanto argumento para uma coesão da nação e precisa ser promovida para que os entes que partilham das terras deste Estado partilhem também do sentimento de pertencimento à nação. Sendo a cultura visto como este bem de valor, este patrimônio, é compreendido também a necessidade de preservá-lo a fim de garantir a preservação do Estado-Nação. Vale notar que ainda, no decreto que institui o Conselho Nacional de Belas Artes e suas responsabilidades em preservar e promover a arte, percebemos a reprodução de uma estrutura normativa encontrada ainda no Império, quando vemos que a constituição deste conselho está limitada a:

Art. 40. O Conselho Nacional de Belas Artes terá como presidente o Ministro da Educação e Saúde Pública, e será constituído pelos seguintes membros: I, pelo Reitor da Universidade do Rio de Janeiro e pelo Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, como membros natos, aos quais competirá exercer as funções do 1º e 2º

³³ Decreto nº 8.964, de 14 de Setembro de 1911 quanto ao regulamento para a Escola Nacional de Bellas Artes

³⁴ Estabelecido pelo decreto n. 16.782-A, de 13 de janeiro de 1925

³⁵ A apesar do Governo provisório corresponder aos anos de 1930 e 1934 o governo de Getúlio Vargas se estendeu ainda até o ano de 1945

³⁶ Decreto n. 19.852, de 11 de abril de 1931

Vice-presidentes; II, por cinco representantes do Governo, escolhidos livremente entre arquitetos, engenheiros-arquitetos e artistas nacionais eminentes ou personalidades de notória autoridade em assuntos da arte, designados por portaria do Ministro; III, por cinco arquitetos e engenheiros-arquitetos, cinco pintores e cinco escultores e gravadores, eleitos na forma dos artigos seguintes.

Art. 41. Só poderão ser eleitos membros do Conselho Nacional de Belas Artes, arquitetos, engenheiros-arquitetos e artistas, brasileiros ou naturalizados, que possuam qualquer das seguintes recompensas: a) medalha de honra ou de ouro do Salão Oficial; b) prêmio de viagem, conferido pela Escola de Belas Artes ou pelo Salão Oficial. (Brasil, 1933)

Assim, não é de se estranhar que só se enxergue enquanto patrimônio aqueles bens dos quais, ao elevarem o valor de seus produtores, são elevados à condição de bens a serem preservados. Isso é, na medida que o critério de seleção dos Arquitetos, Escultores, Pintores e Gravadores é seu mérito e - como vimos anteriormente - está vinculado a certas expressões artísticas de outra certa sociedade, que notoriamente se assemelha à parisiense.

Como buscamos expor anteriormente, no século XIX as teorias evolucionistas da cultura tomaram sociedades do Ocidente Europeu Capitalista como ápice do desenvolvimento, enaltecendo e preservando seus marcos e entes fundantes, símbolos desta Cultura elevada. Voltando-se à preservação de sua história, enquanto narrativa edificante, e seus vultos célebres, em monumentos e construções arquitetônicas fruto do desenvolvimento tomados por estas, assim como os princípios estéticos partilhados pelo desenvolvimento moderno Europeu. No início do século XX, ainda vemos tais marcas no Estado brasileiro buscando se inserir no rol destas sociedades elevadas e desenvolvidas.

Entretanto, aqui estivemos preocupados em perceber os interesses do Estado para com a cultura, que de certo, também representa os interesses de uma parcela da sociedade, ainda que conhecidamente pequena. Mas não pretendemos identificar os entes da sociedade como meros reprodutores dos instrumentos jurídicos, tão pouco a produção da Escola Nacional de Belas Artes, sabendo que no interior da sociedade, onde seus entes efetivamente produzem a cultura encontraremos as contradições que enunciam as diferenças dentro desta sociedade. E assim o veremos quando olharmos para a historiografia mais recente desta instituição. Ainda assim vale lembrar que através destes instrumentos disputas e contradições são constantemente apagadas, e processos de exclusão naturalizados.

1.3.2 Democracia de mercado

Retomando nosso contato com o mercado, David Harvey expõe como o modelo econômico neoliberal em que vivemos vem transformando intensamente nossas experiências do tempo e espaço, no que chama de “compressão do tempo-espaço”. Diretamente ligada à dimensão da economia social e cultural, com o aumento da produção e consequente aumento da velocidade de troca e consumo, não apenas de bens mas também no estilo de vida, atividades de recreação, mudanças de consumo de bens para serviços, cada vez mais efêmeros. Entre uma complexa rede de elementos como a sobrecarga sensorial, hiper produção e exposição de imagens efêmeras à fragmentação da vida social, as comunicações instantâneas no espaço, ainda a mobilização da moda no mercado de massas, e o deslocamento da preocupação com a produção de mercadorias para a produção de signos e imagens, onde cultura se torna uma mercadoria a despeito de seu produto, e onde, por fim, a própria produção cultural acaba por reproduzir esta experiência de compreensão (Harvey, 2006, p. 257-261) Esta aceleração do tempo de giro na produção, troca e consumo, produzem uma perda de sentido do futuro, reduzindo a experiência a uma série de presentes puros não relacionados no tempo (Harvey, 2006 p. 263). Assim o produtor cultural justapõe fragmentos

da realidade, colagens (sejam na pintura, literatura ou arquitetura) que nos estimulam enquanto receptores, a participar da produção de significações e sentidos. Essa minimização de uma autoridade do produtor cultural ao mesmo que cria uma maior participação popular e de determinações democráticas dos valores culturais, expõe esta produção também a uma certa vulnerabilidade à manipulação do mercado de massas. O produtor cultural passa a criar apenas matérias-primas, os fragmentos justapostos, abertos aos consumidores para sua recombinação, desconstruindo o poder do autor de oferecer uma narrativa contínua (Harvey, 2006, p. 55)

Sobre esta experiência da condição pós-moderna, Chaui descreve:

A profundidade do tempo e seu poder diferenciador desaparecem sob o poder do instantâneo. [...] hoje nossa experiência desconhece qualquer sentido de continuidade e se esgota num presente sentido como instante fugaz. Ao perdermos a diferenciação temporal, não só rumamos para o que Virilio chama de “memória imediata”, ou ausência da profundidade do passado, mas também perdemos a profundidade do futuro como possibilidade inscrita na ação humana enquanto poder para determinar o indeterminado e para ultrapassar situações dadas, compreendendo e transformando o sentido delas. Em outras palavras, perdemos o sentido da cultura como ação histórica. (Chaui, 2008, p. 62)

Posto alguns dos elementos problemáticos, identificados na produção cultural, sobre a experiência do tempo imposta pela economia neoliberal, voltemos à questão da cultura no Estado brasileiro. Ainda dentro das ações do Estado, Chaui nos apresenta uma modalidade de ação deste nos anos 1990, quando então o Estado percebe inadequado se apresentar como produtor oficial da cultura, e propõe um novo tratamento para esta:

os governantes entendem os critérios e a lógica da indústria cultural, cujos padrões o Estado busca repetir, por meio das instituições governamentais de cultura. Dessa maneira, o Estado passa a operar no interior da cultura com os padrões de mercado. Se, no primeiro caso, oferecia-se como produtor e irradiador de uma cultura oficial, no segundo, oferece-se como um balcão para atendimento de demandas; e adota os padrões do consumo e dos mass media, particularmente, o padrão da consagração do consagrado. (Chaui, 2008, p.63,64)

Assim, como tomamos anteriormente, a cultura em seu sentido mais específico, como campo de criação, da imaginação, da sensibilidade e da inteligência que se exprime em obras de arte e obras de pensamento, quando buscam ultrapassar criticamente o estabelecido, não pode ser satisfeita é definida pelo prisma do mercado. Reiterando esta lógica, seja tomada pelo povo, seja disseminada pelo Estado, opera-se com o consumo, a moda e a consagração o consagrado, não da transformação e superação, reduzindo também esta à condição de entretenimento e passatempo, avesso ao significado criador e crítico das obras culturais. (Chaui, 2008, p. 64)

Não esqueçamos que esta lógica da cultura como mercadoria estabelece seu valor em sua relação de número de espectadores e venda, por sua capacidade de agradar e em uma última análise ela encerra o valor do produto cultural, no momento de sua exposição, como espetáculo, deixando na sombra o essencial, o processo de criação (Chaui, 2008, p. 64), tornando assim a produção cultural aquele produto efêmero que dinamiza as relações de produção, troca e consumo. Para concluirmos sobre o Estado enquanto produtor da cultura, voltemos a uma concepção filosófica e antropológica da cultura, esta enquanto atividade social que institui os signos, valores, modos e sentidos de vida e práticas. Nesta acepção

acompanhemos o raciocínio de Chaui sobre a impossibilidade do Estado enquanto produtor cultural:

Para compreendermos porque o Estado não pode ser produtor de cultura precisamos retomar a concepção filosófica e antropológica abrangente [...], acrescentando, porém, que há campos culturais diferenciados no interior da sociedade, em decorrência da divisão social das classes e da pluralidade de grupos e movimentos sociais. Nessa visão múltipla da cultura, nesse campo ainda da sua definição filosófico-antropológica, torna-se evidente a impossibilidade, de fato e de direito, de que o Estado produza cultura. O Estado passa, então, a ser visto, ele próprio, como um dos elementos integrantes da cultura, isto é, como uma das maneiras pelas quais, em condições históricas determinadas e sob os imperativos da divisão social das classes, uma sociedade cria para si própria os símbolos, os signos e as imagens do poder. O Estado é produto da cultura e não produtor de cultura. É um produto que exprime a divisão e a multiplicidade sociais. (Chaui, 2008, p. 64)

Pensando acerca da democratização da cultura ao mesmo tempo em que nos aproximamos da cultura e do Estado brasileiro, encontramos três eixos levantados por Chaui para refletir sobre a cultura em sua relação com a democracia. “Em primeiro lugar, o problema da relação entre cultura e Estado; em segundo, a relação entre cultura e mercado; em terceiro, a relação entre cultura e criadores.” (Chaui, 2008, p. 63) Identificando a inconformidade do Estado enquanto produtor oficial ou mercador da cultura, assim como a mudança e a consequente interrupção dos valores de cultura enquanto processo de desenvolvimento humano em sua relação com o mercado cultural, ainda assim nos sobra pensar sobre sua relação entre cultura e criadores, o que nos leva a ter próximo tanto o Estado quanto o mercado, uma vez seus produtores estão inseridos num certo Estado e em certo sistema de mercado. Talvez seja melhor darmos os nomes as formas e pensarmos relação entre cultura e criadores numa democracia neoliberal

1.3.3 Democracia neoliberal e direitos

Democracia: talvez esta seja uma seara ainda tão complexa quanto percorremos as ideias de cultura e patrimônio, mas busquemos ao menos estabelecer alguns contrastes com a cultura:

[...] estamos acostumados a aceitar a definição liberal da democracia como regime da lei e da ordem para a garantia das liberdades individuais. Visto que o pensamento e a prática liberais identificam liberdade e competição, essa definição da democracia significa, em primeiro lugar, que a liberdade se reduz à competição econômica da chamada “livre iniciativa” (Chaui, 2008, p. 66-67)

A democracia é reduzida a um regime político eficaz, onde a cidadania é expressa na organização de partidos políticos, e manifesta no processo eleitoral de escolha dos representantes, e abrangência nas soluções técnicas para os problemas econômicos e sociais, dada pela rotatividade dos governantes. (Chaui, 2008, p. 67)

Nesta concepção o papel do Estado democrático ante a cultura é a democratização da cultura enquanto o alargamento do acesso do bem a ser consumido, ou ampliação do mercado produtor, ainda que com a esperada menor interferência econômica garantindo a “livre concorrência”. Onde a oferta desses serviços culturais, gratuitos ou não, colocaria os indivíduos numa situação de aceitação tácita dos valores e objetivos dos que os organizam e mantêm, uma vez que não detém o acesso à produção cultural por ela em si. (Coelho, 1997 p.

144) Desta perspectiva, o Estado democrático se parece mais um agenciador de nichos de mercado consumidor, como descrito anteriormente.

Tomemos então uma breve exposição de Chauí, sobre uma caracterização de democracia, ultrapassando a simples ideia de um regime político identificado à forma do governo, mas tomando-a como forma geral de uma sociedade:

uma sociedade – e não um simples regime de governo – é democrática quando, além de eleições, partidos políticos, divisão dos três poderes da república, respeito à vontade da maioria e das minorias, institui algo mais profundo, que é condição do próprio regime político, ou seja, quando institui direitos e que essa instituição é uma criação social, de tal maneira que a atividade democrática social realiza-se como uma contra-poder social que determina, dirige, controla modifica a ação estatal e o poder dos governantes. A sociedade democrática institui direitos pela abertura do campo social à criação de direitos reais, à ampliação de direitos existentes e à criação de novos direitos. Eis porque podemos afirmar que a democracia é a sociedade verdadeiramente histórica, isto é, aberta ao tempo, ao possível, às transformações e ao novo. Com efeito, pela criação de novos direitos e pela existência dos contra-poderes sociais, a sociedade democrática não está fixada numa forma para sempre determinada, ou seja, não cessa de trabalhar suas divisões e diferenças internas, de orientar-se pela possibilidade objetiva (a liberdade) e de alterar-se pela própria práxis (Chauí, 2008, p. 69)

Neste sentido poderíamos julgar que a escrita do artigo 215 da Constituição Federal de 1988 percebe a necessidade cultural pelo seu valor aos grupos sociais que integram o país, desde suas manifestações culturais onde o “Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988). Assim vemos que se trata menos de enxergar estes valores, mas como estes valores têm sido apropriados por uma lógica de mercado. É perceber que o Estado Democrático está longe de ser substancialmente uma sociedade democrática diante da democracia neoliberal. Assim, a efetividade que nos permite instituir direitos pela abertura do campo social à criação de direitos reais e aberta a transformações, afirmando a cultura como um direito se dá pela oposição à política neoliberal, que subverte a garantia dos direitos em “serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe. (Chauí, 2008, p. 66)

1.3.4 Direito à cultura como Trabalho humano

Já compreendemos que o Estado não é produtor de cultura tão pouco pode ser instrumento para seu consumo. Vimos que o Estado, estabelecido a partir de sua Constituição Federal, já possui diretrizes que percebem a cultura como direito do cidadão, onde encontramos a preocupação com o direito de acesso às obras culturais produzidas, assim como o direito de fruí-las e produzi-las, e o direito de participar³⁷ das decisões sobre políticas culturais; igualmente, afastamos a possibilidade de efetiva concretização desses direitos de forma democrática a partir do modelo neoliberal, restando ao Estado o dever de trabalhar para a efetivação de uma sociedade democrática. Buscaremos então refletir o que significa este direito de produzir obras culturais em uma sociedade democrática:

³⁷ Este, melhor instrumentalizada a partir da Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012

Se considerar-se a cultura como o conjunto das belas-artes, então se poderia supor que esse direito significaria, por exemplo, que está aberto a todos o direito de ser pintor. Afinal, cada um de nós, um dia ou outro, tem vontade de fazer uma aquarela, um guache, um desenho, e poder-se-ia estabelecer uma política cultural que espalhasse pelas cidades ateliês de pintura, aulas e grupos de pintura. Essa política não garantiria o direito de produzir obras de pintura e sim um hobby, um passatempo e, no melhor dos casos, uma ludoterapia. (Chaui, 2008, p. 65)

Chaui busca ainda ilustrar, de forma mais concreta, uma realidade específica, tomando as belas artes como referência. Percebe então que existe uma distinção entre apreciar uma pintura e pintar. O pintor é especificamente aquele que através da pintura busca satisfazer determinadas necessidades, e o mesmo acontece com aquele que esculpe, dança ou canta. E o papel do Estado está antes no garantir aos pintores o direito efetivo de pintar - não apenas na escrita da lei - e aos não pintores o direito também efetivo de fruir, do que no de garantir que todas as pessoas dancem, pintem e cantem, ou um direito abstrato de que todos podem se o quiserem, sem olhar para a realidade econômica social que lhes impede a efetivação. (Chaui, 2008, p. 65-65) Ampliando o conceito de cultura em sua acepção antropológica, Chaui ainda aponta:

Ora, essas mesmas pessoas, que não são pintoras nem escultoras nem dançarinas, também são produtoras de cultura, no sentido antropológico da palavra: são, por exemplo, sujeitos, agentes, autores da sua própria memória. Por que não oferecer condições para que possam criar formas de registro e preservação da sua memória, da qual são os sujeitos? Por que não oferecer condições teóricas e técnicas para que, conhecendo as várias modalidades de suportes da memória (documentos, escritos, fotografias, filmes, objetos, etc.), possam preservar sua própria criação como memória social? (Chaui, 2008, p. 65-66)

Ao que vemos, não se trata de excluir as pessoas da produção cultural, e sim alargar o conceito de cultura, garantir a elas que, naquilo em que são sujeitos da sua obra, tenham o direito de produzi-la da melhor forma possível. Principalmente, pensando o direito não por sua escrita mas por sua efetivação prática, pelo direito à “participação nas decisões de política cultural, de intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos, a fim de garantir tanto o acesso quanto à produção de cultura pelos cidadãos” (Chaui, 2008, p. 66)

Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela idéia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural. (Chaui, 2008, p. 65-66)

Desta forma encontramos aqui uma semelhança com o que Raymond Williams vai chamar de “cultura comum”:

Para Williams, uma cultura nunca pode ser trazida completamente para a consciência porque ela nunca é completamente realizada. Aquilo que é constitutivamente ilimitado e aberto não pode ser nunca completamente totalizado. A cultura é uma rede de significados e atividades compartilhados jamais autoconscientes como um todo, mas crescendo em direção ao “avanço em consciência”, e assim, em humanidade plena, de toda uma sociedade. Uma cultura comum envolve a construção colaborativa desses significados, com a participação plena de toda uma sociedade. Uma cultura comum envolve a construção colaborativa desses significados, com a participação plena de todos os seus membros; [...] é aquela que é continuamente refeita e redefinida pela prática coletiva de seus membros e não aquela na qual valores criados pelos poucos são depois assumidos e vividos passivamente pelos muitos. Para essa, ele prefere a expressão “cultura em comum” (Eagleton, 2005 p. 168-169).

Assim vemos como a noção para a efetivação plena da cultura em toda sua dimensão social, bisto que Williams chama de “cultura comum” é inseparável de uma “mudança radical socialista. Ela exige uma ética de responsabilidade comum, plena participação democrática em todos os níveis da vida social, incluindo a produção material, e o acesso igualitário ao processo de criação da cultura” (Eagleton, 2005 p. 169). Eagleton recorda que Williams ainda nos aponta:

Temos que planejar o que pode ser planejado, segundo a nossa decisão comum. Mas a ênfase da ideia de cultura está certa quando nos lembra que uma cultura, essencialmente, não é planejável. Temos que garantir os meios de vida e os meios da comunidade. Mas o que depois será vivido através desses meios não podemos saber ou dizer. A ideia de cultura está baseada numa metáfora: o cultivo do que cresce naturalmente. E com efeito, é no crescimento, como metáfora e como fato, que a ênfase final deve ser colocada³⁸ (WILLIAMS, apud Eagleton, 2005 p. 169).

Eagleton adverte para a capacidade do capitalismo em engendrar uma reação defensiva na forma de uma multidão de culturas fechadas com a qual a ideologia pluralista neoliberal poderá celebrar a rica diversidade de formas de vida. Onde também, apesar de reconhecer a importância dos engendros da cultura na política, se reafirma a importância das limitações impostas pelas determinações econômicas. (Eagleton, 2005 p. 183-184). De forma mais concreta e tomando um elemento até agora pouco explorado nominalmente, para se produzir cultura é preciso ter tempo, e reconhecer esse tempo.³⁹ É preciso estar vivo e capaz de viver. Como bem nos expõe Marx:

O sentido constrangido à carência prática rude também tem apenas um sentido tacinho. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade animal de alimentar-se. (Marx, 2008, p. 110)

Ainda sobre a importância da reflexão sobre cultura, sobre a produção humana, que engendra e efetiva o ser humano enquanto humano e o “ter tempo” para a cultura, enquanto ter tempo para viver, o ex-presidente do Uruguai, José Mujica nos expõe com clareza e simplicidade:

³⁸ N.A. Williams, *R Culture and Society, 1780-1950*, p. 334

³⁹ Em referência à falta de perspectiva de passado e futura engendrada pela condição pós-moderna descrita por Harvey, 2006 p. 257

Inventamos uma montanha de consumo supérfluo, e é preciso jogar fora e viver comprando e jogando fora. E o que estamos gastando é tempo de vida. Porque quando eu compro algo, ou você, não compramos com dinheiro, compramos com o tempo de vida que tivemos de gastar para ter esse dinheiro. Mas com esta diferença: a única coisa que não se pode comprar é a vida. A vida se gasta. E é miserável gastar a vida para perder liberdade. (MUJICA, 2015)

Partindo então da lúcida exposição de Mujica, retomaremos a diferença entre o Trabalho para a satisfação de uma mediação de segunda ordem, e o Trabalho criador, Trabalho que efetiva a natureza humana. Buscando então concluir a reflexão acerca dos três eixos⁴⁰ propostos por Chauí (Chauí, 2008, p. 63), mais especificamente quanto à cultura e seus criadores, tomaremos aqui uma oportuna síntese de Emir Sader em sua apresentação⁴¹ da trajetória dos escritos de Marx e Engels evidencia nossa preocupação para com esta dimensão da cultura:

Destacar esse papel de pressuposto incontornável da produção da vida material significa, ao mesmo tempo, colocar o Trabalho no centro das condições de vida e consciência humana. O homem se diferencia dos outros animais por muitas características, mas a primeira, determinante, é a capacidade de Trabalho. Enquanto os outros animais apenas recolhem o que encontram na natureza, o homem, ao produzir as condições da sua sobrevivência, a transforma. A capacidade de Trabalho faz com que o homem seja um ser histórico; isto porque cada geração recebe condições de vida e as transmite a gerações futuras, sempre modificadas – para pior ou para melhor. Embora tenha o potencial transformador da realidade, o que o homem mais recusa é trabalhar. Foge do que o tornaria humano porque não se reconhece no que faz, no que produz, no mundo que transforma. Porque trata-se de Trabalho alienado. (SADER, 2007, p. 14)

Deste excerto, depreendemos não apenas o caráter humanista de Marx, mas também seu sentido de história e a interrupção de seu sentido humano, daquilo que engendra o sentido à humanidade. Reiterando aquilo que Chauí descreve como a ausência da profundidade do passado e do futuro como possibilidade inscrita na ação humana; ou por Harvey descrita com a perda de sentido do futuro, que reduz a experiência a uma série de presentes puros não relacionados no tempo; Apontando para a perda de sentido do Trabalho, como ação histórica.

1.4 Patrimônio Cultural e a Pintura

Vimos até aqui uma ideia de patrimônios que se constrói pela acumulação de bens de valor; mais especificamente ao que nos interessa, os bens de valor de uma cultura. Ainda que, na Europa, esta acumulação de bens data de tempo anteriores ao séc. XVIII, é a partir deste que o valor cultural ganha as dimensões e formas que repercutem até hoje. Inicialmente tratando de uma acumulação de bens que demonstrariam a superioridade de uma nação, expropriando os bens das nações subjugadas. Passando pelo reconhecimento de “cultura” ligada a um processo evolutivo das civilizações, Até as transformações sociais movidas pelo discurso de progresso tecnológico como atividade fim da humanidade, impulsionados pelo poder de destruição e transformação, proporcionados por este mesmo desenvolvimento tecnológico, transformou paisagens inteiras, alterando toda a dinâmica da vida cotidiana.

⁴⁰ Referenciado anteriormente em [Arte Cultura e Democracia: Democracia de mercado](#).

⁴¹ Referente a apresentação do livro *A ideologia alemã ...* de Marx-Engels, 2007

Seja pelo desenvolvimento das cidades e seu reordenamento, ou em consequência dos conflitos bélicos de grande poder de destruição humana, tanto no sentido da vida humana quanto daquilo que faz do indivíduo humano, parte da humanidade: É nesse cenário que o patrimônio - aquela coisa de valor a ser preservada -, ganha seu lugar de urgência. Assim, vemos as reflexões sobre as muitas faces do patrimônio, objetivadas principalmente no conjunto de documentos chamamos de Cartas Patrimoniais, Onde sua tessitura, que se inicia com preocupações locais até ganhar dimensões globais, anuncia uma preocupação com um patrimônio Cultural da Humanidade.

Ainda, é dessa urgência de preservar a produção humana que passamos a perceber de forma mais ampla estes bens, dos monumentos às obras das belas artes, passando pelos registros de um passado humano distante até percebermos sua vívida dinâmica de produção no interior das sociedades. Compreendemos assim as diferenças regionais e locais como parte do que constitui a natureza da produção humana, passando do artístico e histórico ou arqueológico, ao étnico, ao paisagístico, ao natural e imaterial.

Entretanto, esta é uma apresentação que, apesar de verdadeira, esconde a miséria do pensamento humano e toda barbárie daqueles ávidos por superá-la. Esta narrativa também deixa transparecer um Ocidente Europeu capaz de reconhecer a produção de toda a humanidade. Eagleton nos lembra que ao refletirmos o processo civilizatório Europeu, temos que ter claro que este é tanto a história que produziu a narrativa de Dante, Goethe e Chateaubriand, assim como a história de escravidão, genocídio e fanatismo - esse subtexto sombrio não é inteiramente separável de seus esplendores culturais (Eagleton, 2005 p. 102). Eagleton ainda nos lembra que para Marx a cultura só pode ter origem no Trabalho e a afirmação de Benjamin de que todo documento de civilização é também um registro de barbárie nos lembra que é sob o Trabalho que incide a exploração do homem sobre o homem (Eagleton, 2005, p. 153)

Dando seguimento a fundamentação epistemológica sob a qual orientamos nossa abordagem, tratamos agora do campo do Patrimônio Cultural, aproximando este das reflexões acerca do Trabalho enquanto categoria central à ontologia humana, e sua teleologia (Lukács, 2013, 2018a; Marx, 2010). Através do Trabalho, o homem se constitui como sujeito ativo, capaz de agir sobre o mundo e de se transformar no processo. O Trabalho é, portanto, a base da formação da consciência e da subjetividade humana (Lukács 2013, p. 107).

Tomamos “cultura” enquanto objetivação do Trabalho para a satisfação das necessidades humanas, assumindo assim, seu papel fundamental à ontologia Humana. Aproximamos as reflexões acerca do Patrimônio Cultural Humano em sua busca pelos bens de valor humano - universal ou particular, de grupos ou de comunidades - do Trabalho em seu caráter humanizante. Isso é, tomamos por Patrimônio Cultural Humano, os bens de caráter cultural pelo Trabalho de autorrealização humana objetivados nestes, bem de direito e necessidade da humanidade do qual se pretende proteger.

1.4.1 Patrimônio cultural e a ontologia humana

Insistindo num ponto já exposto anteriormente, buscaremos aqui elucidar melhor a importância da noção de cultura a partir da efetivação do Trabalho para a compreensão do Patrimônio Cultural. Mais uma vez, nas palavras de Chauí, a cultura é o campo no qual os humanos elaboram seus símbolos e signos, instituem suas práticas e os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, suas relações entre o sagrado e o profano, assim como onde desenvolvem suas formas de habitação, expressões de lazer, da música e da dança. (Chauí, 2008, p.57).

Vimos também como estas participam do processo histórico onde a ideia central do marxismo para com o desenvolvimento histórico, é a de que o ser humano se diferencia dos demais animais através do seu próprio Trabalho. A partir de suas criações, ser humano cria a

si mesmo, se transforma ele mesmo enquanto ser humano. Por intermédio do seu Trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento são, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais (Lukács, 2010 p.14). Sendo assim, a produção e a reprodução da vida real são, em última instância, o fator determinante na história.(Engels apud Fischer, 1981, p.147). Percebemos então como estas são material e historicamente determinados, num processo dinâmico de transformação contínua e dialética (Netto, 2011, p.14; Lukács, 2010, p.13-14)

Ao assinalarmos a cultura a partir da efetivação do Trabalho humano, podemos tomar a reflexão de Lukács do Trabalho humano em seu caráter teleológico, onde podemos distinguir a causalidade sem teleologia como a dinâmica do ser natural; complementarmente a isso, a vinculação da causalidade com a teleologia aparece como característica ontológica primordial do ser social, ou seja, orientado por objetivos e finalidades (Lukács 2013, p. 390).

Isso significa que o trabalhador não apenas executa ações mecânicas, mas coloca teleologicamente um fim, uma meta a ser atingida. Ainda, a teleologia no Trabalho não se limita apenas ao estabelecimento do objetivo final: ela também se estende à cadeia causal que realiza esse objetivo. Assim, tanto o meio de Trabalho quanto o objeto de Trabalho são submetidos a uma causalidade posta, transformando a causalidade natural em uma causalidade socialmente determinada (Lukács 2013, p.72)

Precisamos ressaltar que para Lukács, a representação subjetiva ou a intenção de um pôr teleológico permanece algo meramente ideal, se se através dela não forem postas em movimento cadeias causais na natureza inorgânica ou orgânica. O mesmo deixa explícito que todos os fatos e eventos que caracterizam a ontologia do ser social são resultados de cadeias causais postas teleologicamente em movimento. (Lukács 2013, p. 390)

O Trabalho é não apenas uma atividade mecânica, mas um processo dinâmico-complexo que envolve escolhas, alternativas e uma constante elaboração na consciência. A teleologia permeia cada aspecto do Trabalho humano, estando presente em cada fase do processo, desde a escolha de instrumentos até a realização de movimentos individuais, da transformação de objetos naturais aos mais avançados estágios da atividade humana (Lukács 2013, p. 85). Como aponta Lukács, a autorrealização humana está intrinsecamente ligada à capacidade do ser humano de pôr teleologicamente no processo de Trabalho, transcender a simples necessidade biológica, contribuindo para a criação de formas de objetividade radicalmente novas (Lukács 2013, p. 269, 270).

Sobre o caráter biológico e sua superação, podemos voltar ao jovem Marx expondo sobre a formação dos sentidos humanos, como os sentidos que superam a ordem das carências biológicas para a sobrevivência do ser natural. Marx ainda segue distinguindo os sentidos humanos de seu caráter natural: os sentidos do homem social são sentidos outros que não os do não social, e apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana se subjetiva, que as fruições humanas todas se tomam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Marx ainda conclui que a formação dos cinco sentidos é um Trabalho de toda a história do mundo até aqui (Marx, 2008, p.110). Lukács por sua vez nos expõe como o Trabalho, em seu sentido originário é restrito, envolve a atividade humana em relação à natureza entretanto nas formas mais desenvolvidas da práxis social, a ação sobre outros seres humanos ganha maior destaque. O mesmo ainda enfatiza que o fundamento ontológico-estrutural ainda é constituído pelos pores teleológicos e pelas cadeias causais originadas no Trabalho. O Trabalho se torna social quando depende da cooperação de várias pessoas. Isso introduz uma segunda forma de pôr teleológico, em que o fim posto imediatamente envolve outros seres humanos realizando pores teleológicos concretos (Lukács 2013, 85,86).

Ressaltamos que não se trata de excluir as determinações materiais sob a ação humana, tão pouco excluí-lo como parte integrante da natureza, mas para o ser humano o produto de seu Trabalho possui uma natureza humana.

Naturalmente, eventos causais não postos teleologicamente (terremoto, vendaval, clima etc.) podem muitas vezes ter consequências de grande alcance para o respectivo ser social concreto, não só no sentido destrutivo mas também no positivo (boa colheita, vento favorável etc.). Diante de certos fenômenos naturais dessa espécie, até mesmo a mais evoluída das sociedades ainda está indefesa. Porém, isso não exclui que, no desenvolvimento econômico do ser social, justamente o domínio sobre todas as espécies de forças da natureza desempenhe um papel decisivo. Até mesmo esses acontecimentos naturais totalmente incontrolláveis desencadeiam pores teleológicos e, por essa via, são integrados ulteriormente no ser social.

Antes de traçarmos a noção de Patrimônio Cultural com a qual abordaremos o Trabalho de Pintura, lembremos mais uma vez da crítica benjaminiana sobre os bens culturais como a herança dos vencedores, esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também da corvéia anônima dos seus contemporâneos. Para Benjamin, nunca houve “um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (Benjamin, 2011, p.225). Escrito na primeira metade do século XX, atentemos para o contexto histórico que delimitam estes Bens; como já apontado anteriormente, não se trata de rejeitar tais bens, mas escovar a história a contrapelo e redescobrir os momentos onde - escondidos na herança cultural - estes são utopicamente hostis à sociedade capitalista (Lowy, 2011 p.23). A partir disto, referendamos a crítica materialista histórica-dialética sobre o Patrimônio Cultural como forma de olhar para a produção destes Bens Culturais, sem afastar as contradições de suas relações de produção.

Não obstante subscrevermos nossa breve reflexão ao materialismo histórico-dialético, estabeleceremos um recorte histórico a fim de evitarmos uma universalização atemporal e idealista do tema. Evitaremos buscar por uma origem das noções de Patrimônio, a fim de não nos estendermos por demais sob o risco de uma abordagem enviesada por nossa compreensão moderna do tema. Sem muita dificuldade, pudéssemos chegar a Marcus Vitruvius Pollio⁴² e suas considerações sobre a continuidade do conhecimento arquitetônico, o aprender a partir das obras do passado e o respeito pela tradição como uma herança cultural. Como percebe Brolezzi (2007, p. 26 e 27), essas considerações foram tomadas como elo de ligação com o patrimônio antigo, desde a descoberta da primeira cópia manuscrita conhecida em 1414 - único tratado da Antiguidade em seu gênero que sobreviveu - sendo elevado à condição de autoridade suprema entre arquitetos, pintores, escultores e, igualmente, músicos. O mesmo ainda nos aponta para Alberti e seu tratado *De pictura*, em 1435, a Michelangelo, alcançando em diferentes escalas e contextos, os séculos XVIII e XIX.

Precisamos também ter em mente que, assim como o significado de cultura e suas formas, Patrimônio é conceito estreitamente ligado ao desenvolvimento do pensamento Ocidental eurocêntrico. Por isso, José Reginaldo Santos Gonçalves propõe pensarmos o patrimônio “como categoria de pensamento, a fim de verificar em que medida ela está também presente em sistemas de pensamento não modernos ou tradicionais e quais os contornos semânticos que ela pode assumir em contextos históricos e culturais distintos” (Gonçalves, 2003 p,25). Entretanto, mesmo que possamos perceber como o conceito de Patrimônio não é uma invenção moderna, estando presente no mundo clássico e na Idade Média; ainda que o tomemos enquanto uma Categoria do Pensamento, aproximando não apenas da categoria “colecionamento” mas também de outros processos de formação de

⁴² Arquiteto e engenheiro Romano do Século I a.C. Conhecido por seu Trabalho *De Architectura*, também chamado de “Os Dez Livros de Arquitetura”.

patrimônios, transitando analiticamente com essa categoria entre diversos mundos sociais e culturais (Gonçalves, 2003, p.26); ainda assim, temos que ter em mente que é a partir da modernidade, no desenvolvimento social capitalista, que novas dinâmicas são impostas sobre Patrimônio, assumindo um lugar distinto no metabolismo social, e é no contexto destas dinâmicas que buscamos compreendê-lo.

Assim, nos ateremos, aos marcos estabelecidos na formação da noção moderna de Patrimônio a partir do final do século XVIII, juntamente com os processos de formação dos Estados nacionais (Fonseca, 2005, p.37; Gonçalves, 2003, p.26), progressivamente intensificados a partir do início do século XX e seus processos de sistematização da compreensão acerca do que são os Bens Culturais, como reconhecê-los e preservá-los. Ainda que não deixemos de notar a relação de crescente importância dos bens culturais desde a base para as relações capitalistas de produção: das Explorações dos Séculos XV a XVII e seus saques no contato com novas culturas e terras, levando à Europa uma variedade de objetos exóticos, alimentando o interesse por coleções que refletiam a diversidade do mundo; passando pelo colecionismo dos séculos XVI e XVII e seus "Gabinetes de Curiosidades"; e o Iluminismo do século XVIII e o movimento em direção à criação de museus públicos, quando os bens culturais vão progressivamente sendo reconhecidos por seu Valor Nacional. Foi então que “na formação das nações modernas, a noção de patrimônio associou-se à ideia de bem coletivo e público” (Abreu, 2015, p.67). É esta tomada da Cultura e seus Bens pelos Estados Nacionais que nos permite, ou mesmo nos obriga, a olharmos os documentos patrimoniais, Nacionais e Internacionais e seu lugar jurídico.

1.4.2 Construção do Patrimônio Cultural Brasileiro

Poderíamos tratar das definições do Patrimônio Cultural estritamente em âmbito Nacional, nos valendo de seu marco jurídico com o Decreto-Lei nº 25 de 1937, que organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁴³, assim como através da Constituição Federal de 1988, quando esta estabelece o dever do Estado para com os direitos culturais, e suas definições de patrimônio cultural brasileiro de natureza material e imaterial. Entretanto, dada a natureza internacional das relações econômicas levantadas aqui, nos parece acertado traçar seus contornos a partir de suas relações entre as definições em âmbito internacional e seus reflexos jurídicos nacionais. Estabelecendo uma relação com sua base econômica e a legalidade do Patrimônio

Partiremos, então, de algumas das principais Convenções, marcos internacionais nas definições do Patrimônio Material e Imaterial, produzidas em conferências da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)⁴⁴. Partimos das resoluções de conflitos armados como a Segunda Conferência de Paz, de Haia 1907⁴⁵, e a I Conferência Internacional para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, de Haia de 1954⁴⁶, assim como as 17ª e 32ª Conferências Gerais UNESCO, e seus reflexos nacionais. buscaremos aproxima essas resoluções da teoria Materialista Histórica-dialética, apontando também onde estas se mostram problemáticas e mesmo contraditórias a seus esforços. Ressaltamos que a escolha se dá, não por uma primazia desta teoria sob o tema, mas por seu valor sintético da busca por reconhecer aquilo que produzimos enquanto humanos de

⁴³ Criando também o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que por sua vez, dá lugar ao atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instância do Estado Federal de extrema importância no desenvolvimento da compreensão sobre o Patrimônio Cultural Brasileiro e as políticas produzidas sobre este.

⁴⁴ Fundada em 16 de novembro de 1945 a UNESCO foi criada com o objetivo de promover a colaboração internacional nas áreas de educação, ciência e cultura, buscando contribuir para a construção da paz e a erradicação da pobreza por meio do desenvolvimento desses setores.

⁴⁵ Sancionada no Brasil pelo Decreto n. 2.395/1910 e promulgada pelo Decreto nº 10.719/1914.

⁴⁶ Promulgada pelo Decreto n 44.851/1958

Valor Humano, reconhecendo-as também, enquanto objetivações do Trabalho, determinadas pelas relações sociais de produção. Assim, ainda que postas em termos de autodeterminação das Nações, não podem escapar das determinações das relações econômicas internacionais, reproduzidas pelas ferramentas de controle do Estado. Ademais, ainda que saibamos de diversos outros documentos produzidos antes e depois destes, explorando particularidades do Patrimônio Cultural, estes documentos permanecem essenciais e capazes de nos guiar de forma consistente por esta trajetória.

Começemos pelo início do século XIX, quando, a ideia de cultura distanciava-se da aceção que a punha como sinônimo de civilização, em sua oposição à barbárie, sob a crença evolutiva dos estágios lineares do desenvolvimento social (Eagleton, 2005, p. 22-23), assumindo seu significado antropológico, como modo de vida singular (Eagleton, 2005, p.43), ou ainda, como: “o conhecimento, crença, arte, moral, lei, o costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (Tylor apud Eagleton, 2005 p.54). Ainda que encontremos uma reflexão acerca da cultura, esta não se convertia em práticas coletivas de proteção à mesma. A exemplo, sequer havia um consenso resultante de acordos internacionais que protegessem Bens culturais de pilhagem, sendo o Congresso de Viena de 1815 o primeiro conclave diplomático que tratou do tema de forma aprofundada, inaugurando alguns princípios como o da cooperação internacional para a proteção de bens. (Guedes, 2018 p. 3-4)

Se, na segunda metade do século XIX, já encontramos as Expressão Bens Culturais com alguma regularidade nos debates, ainda não havia resoluções de proteção ratificadas de forma ampla entre países; porém, as ideias sobre pilhagem são deslocadas de um direito à ato negativo a ser evitado. (Guedes, 2018, p. 3-4). Um exemplo da tentativa de proteção do Patrimônio Humano, ainda que pontual, está no Código de Lieber⁴⁷ de 1863: ao mesmo tempo que, em seu Art. 31, regulamentava a apropriação - por parte exército do vitorioso - de todo dinheiro público, propriedade móvel e todas as receitas de propriedade pertencente ao governo ou à nação hostil, seus Arts. 34 e 35 resguardavam, igrejas, hospitais e outras instituições de ordem exclusivamente caritativa, educativa ou fundações dedicadas à promoção do conhecimento, e determinava obras de arte clássicas, bibliotecas, coleções científicas ou instrumentos precisos, assim como hospitais deviam ser protegidos contra todos os danos possíveis (Lieber apud Guedes, 2018, p. 5- 6).

Já na virada do século XX, percebemos estas ações locais serem incorporadas a tratados internacionais como podemos ver na Segunda Conferência de Paz de Haia, em 1907 - no Art. 27 de sua IV Convenção - o apontamento da necessidade de resguardar o máximo possível, edifícios dedicados à religião, arte, ciência, ou propósitos de caridade, monumentos históricos, hospitais e lugares onde os doentes e feridos são abrigados. Também vemos a proibição da pilhagem de uma cidade ou lugar, mesmo quando tomada por meio de ataque em seu Art. 28.

Por sua vez, em seu Art. 46 vemos em uma mesma relação, o respeito a honra e os direitos das famílias, as vidas das pessoas e as propriedades privadas, bem como convicções e práticas religiosas; o mesmo ainda ratifica que a propriedade privada não poderia ser confiscada. Em seu Art. 56, estabelece que as instituições ligadas à religião, caridade ou educação, artes ou ciência, deveriam ser tratadas como propriedade privada, onde toda apreensão e destruição de instituições desse perfil, monumentos históricos, peças de arte e ciência, se torna proibida e alvo de processos legais (International Committee of the Red Cross, apud Guedes, 2018, p. 16 e 17).

⁴⁷ Elaborado durante a guerra civil Norte Americana por Francis Lieber a pedido de Abraham Lincoln, propunha regras para a uniformização e racionalização das condutas do exército americano. O Código Lieber – Instruções para o governo do exército dos Estados Unidos em campo.

Assim, vemos como a partir do conceito de propriedade privada encontram-se os termos em que tais Bens de Valor Humano se subordinam ao Valor da propriedade privada enquanto Valor comum às partes do Conflito. Se relacionando ao Patrimônio como Valor mediador, ocultando sua origem relacional entre seres humanos, e posteriormente orientando instrumentos legais.

Quando nos voltamos para a Constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais reconhecemos uma prática característica dos Estados modernos. Através de instrumentos jurídicos específicos, delimita-se um conjunto de bens no espaço público, por seu valor que lhes é atribuído, enquanto manifestações culturais de interesse nacional. Esses bens passam a ser merecedores de proteção, visando a sua transmissão para as gerações futuras, com o objetivo de reforçar uma identidade coletiva através da educação e formação de cidadãos. (Fonseca, 2005, p.21).

Assim, vemos que em nosso âmbito nacional, para além da adesão à Segunda Conferência Internacional da Paz na Haia de 1907, podemos encontrar, desde 1934, noções do patrimônio histórico e artístico nacional expressas na Constituição Federal como obrigação do poder público a proteção das belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, assim como a preocupação de evitar a evasão de obras de arte (Fonseca, 2005 p.37-38).

Adiante, através da lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937, vemos a integração da Universidade do Rio de Janeiro - da qual faz parte a Escola Nacional de Belas Artes - a Universidade do Brasil (UB), em mais um ato centralizador da educação no Brasil. Nesta mesma lei é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. Vemos também a criação do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao Patrimônio Federal, Assim como se instituiu o Serviço de Radiodifusão Educativa, destinado a promover, permanentemente, a irradiação de programas de carácter educativo” (Brasil, 1937a, art 46, 48 e.50).

No mesmo ano, o decreto-lei n 25 de 30 de novembro de 1937, se estabelece como marco do pensamento patrimonial, regulamentando as ações do Estado para com a proteção de seu patrimônio, ampliando os valores que justificam sua proteção quando ainda em seu artigo primeiro define como patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis cuja conservação seja de interesse público, por seu valor na história do Brasil, assim como por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (Brasil, 1937, Art. 1º). Estabelece-se, como forma de proteção, a inscrição em um dos quatro Livros de Tombo, divididos pela qualidade de seus valores: Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; Belas Artes; Artes Aplicadas. o reconhecimento destes valores ficou sob a tutela do Estado, pela autoridade estatal competente, no caso, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), através de seu Conselho Consultivo⁴⁸.

Atentemos que tais valores em última instância ainda são mediados pelo Valor Nacional, isso é, na capacidade deles estabelecerem algum sentimento de pertencimento à Nação (Fonseca, 2005, p.36) Percebemos então, desde cedo o interesse do Estado Brasileiro no que diz respeito ao Patrimônio Nacional. Ressaltamos, ainda, que neste decreto o termo “cultura” aparece apenas uma vez, de forma vernacular para se referir a possibilidade de um intercâmbio cultural, delegando a importância do bem a sua relação direta com os valores acima descritos.

Em 1945, com a fundação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) - agência especializada das Nações Unidas (ONU), com sede em Paris - que estabelece seu o objetivo de garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as nações, acompanhando o desenvolvimento mundial e auxiliando os

⁴⁸ Substituindo o Conselho Nacional de Belas Artes

Estados-Membros. tendo como prioridades a defesa de uma educação de qualidade para todos, e a promoção do desenvolvimento humano e social. Assim, desde sua primeira Conferência Geral, a UNESCO passa a encampar as principais resoluções sobre Patrimônio Cultural em âmbito internacional.

Em 1954 vemos, não apenas a IV Convenção supracitada, mas o resultado de outras conferências serem incorporadas na I Convenção da Haia para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, UNESCO⁴⁹, assim como uma adesão ainda maior por países de todo o mundo, se tornando um dos principais documentos de acordos entre países em escala global para a Proteção dos Bens Culturais. Ainda que a Segunda Conferência Internacional da Paz na Haia de 1907 tenha tido um grande número de signatários, é a partir da I Convenção da Haia para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado que encontramos uma maior adesão internacional, assim como suas definições do patrimônio passam a assumir nominalmente seu caráter cultural.

Esta mudança demonstra um ganho de autonomia da categoria Cultura e sua relação com o Patrimônio Nacional. Já em seu Artigo 1º encontramos, de forma indissociável, os Bens Culturais em relação ao conceito de Patrimônio Cultural, enunciando assim sua qualidade hereditária, ao considerar como Bens Culturais os Bens de grande importância para o Patrimônio Cultural dos povos. Definidos na forma de bens, móveis ou imóveis, tais como os: monumentos, sítios e conjuntos de construções; assim como as obras de arte, os manuscritos, livros e outros objetos. Todos percebidos em sua importância arquitetônica, artística, histórica e arqueológica. Ainda, as coleções científicas e as importantes coleções de livros, de arquivos ou de reprodução dos bens acima definidos (UNESCO, 1954, p.2).

Assim, Cultura passa a mediar um conjunto de Valores passíveis de patrimonialização. Valores esses no qual identificamos a ação do Trabalho humano em contraposição ao Natural. Contraposição melhor observada a partir de 1972, através da I Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural⁵⁰. Nesta vemos a ratificação do conceito de Cultura como mediador dos Valores Histórico, Artístico, Científico, Estético, Etnológico ou Antropológico. Encontramos, nesta convenção, a percepção de seu valor, não apenas à totalidade humana, mas também, à particularidade humana - em seus grupos e comunidades. Vemos também a ampliação nas definições das formas e valores do Patrimônio, estabelecendo a contraposição entre Cultural e Natural. Observando também as interrelações entre o Trabalho humano e a natureza, qualificando bens culturais enquanto obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza. (UNESCO, 2004 p. 2 e 3)

Apesar de uma comoção ainda nas décadas de 1920 e 1930 para uma compreensão mais ampla e democrática de cultura., uma versão dessas preocupações foi contemplada através do decreto-lei nº25 de 1937, enunciando as contradições dentro e fora deste campo - por sua escrita e ainda mais pelo uso decorrente desta. Quando, nas décadas que se seguiram, um numeroso repertório de bens materiais foi reconhecido como patrimônio e tombado; igrejas, monumentos, praças, jardins e conjuntos arquitetônicos. Neste processo histórico acompanhamos em território Nacional o interesse do Estado pela Cultura mostrar sua face dura, culminando no controle e repressão das atividades culturais que se opusessem ao então regime ditatorial.

As preocupações com os valores e a multiplicidade cultural no interior do país só vem a começar a tomar forma no final da década de 1970. Neste momento, vemos a assinatura do intitulado Compromisso de Brasília⁵¹ reconhecendo a “inadiável necessidade de ação

⁴⁹ Promulgado no Brasil pelo Decreto nº 44.851 de 11 de novembro de 1958

⁵⁰ Promulgado pelo Decreto nº 80.978, de 12 de dezembro de 1977.

⁵¹ Compromisso de Brasília, a carta compromisso realizada a partir do encontro entre Ministro da Educação e Cultura, Governadores de Estados, Secretários, Prefeitos, Presidentes de Entidades Culturais,

supletiva dos Estados e dos Municípios à atuação federal no que se refere a proteção dos bens culturais de valor nacional” (Brasil, 1970). Reconhecendo assim, algo que Mário de Andrade já havia antecipado, na ocasião da escrita do anteprojeto que veio dar origem ao SPHAN⁵² : o papel da educação para a compreensão, preservação e verdadeiro uso dos bens culturais.

O documento aponta para o culto do passado como elemento básico da formação da consciência nacional, e para a necessidade de incluir no ensino, matérias que versem sobre o conhecimento e a preservação do acervo histórico e artístico, das jazidas arqueológicas e pré-históricas, das riquezas naturais e de cultura popular em todos os níveis escolares. Recomendações que parecem ecoar aquelas promulgadas pela Recomendação da 15ª Sessão da Conferência Geral de Paris, em 1968⁵³, apontando para uma maior atuação local em auxílio às demandas nacionais, e permitindo o reconhecimento e valoração de bens de interesse local, de grupamentos particulares.

Já no processo de redemocratização do Estado Brasileiro, vemos estas antigas preocupações com a pluralidade de expressões culturais do país tomando forma com a Constituinte de 1988. (Abreu e Chagas, 2003, p.13). Olhando para a Constituição de 1988, vemos estas preocupações postas como comprometimento do Estado em garantir o pleno exercício dos direitos culturais ⁵⁴ e acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais (Brasil, 2016, Art. 215), estabelecendo assim uma relação entre a efetivação da democracia e a efetivação dos direitos culturais. Ratificando sua pluralidade de formas e origens em seu Art. 216. com a descrição do patrimônio cultural brasileiro como, bens de natureza material e imaterial portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Assim vemos a expressão legal de duas importantes transformações do Patrimônio Cultural. Primeiro, a reflexão sobre seu caráter Material e Imaterial, seguido da dissolução da ideia de uma Cultura Nacional e a ratificação de uma Nação de múltiplas matrizes culturais. Nesta, as definições de suas formas extrapolam os Bens móveis e imóveis, passando a considerar também: as formas de expressão; e os modos de criar, fazer e viver.

Entretanto, entre a escrita da lei e sua efetivação na realidade existe uma grande distância. Mesmo com as inovações e mudanças de perspectivas sobre o patrimônio cultural, durante décadas predominou o tombamento dos chamados bens de “pedra e cal” - igrejas, fortes, pontes, chafarizes, prédios e conjuntos urbanos representativos de estilos arquitetônicos específicos (Abreu e Chagas, 2003, p. 13). Uma análise crítica dos Livros do Tombo do Iphan revela que, para além da exclusão de “tipos” de bens culturais, esta seleção demonstra a escolha pela proteção de uma cultura trazida pelos colonizadores europeus, reproduzindo a estrutura social por eles aqui implantada, e reduzindo o patrimônio cultural às expressões de origem europeia, predominantemente a portuguesa. (Fonseca, 2003, p.67)

Contudo, não podemos ignorar que estas transformações são consequência de um longo processo de reflexões. um Trabalho contínuo, contando com a colaboração de outras organizações que vão surgindo a fim de dar conta das particularidades dos Patrimônios, seja por sua dimensão estética, seja por sua relação com particularidades nacionais, regionais e locais. Esforços estes, que por sua vez, comumente antecedem as resoluções da UNESCO, justo por estarem mais próximas do cotidiano destas culturas. É o caso dos esforços do IPHAN, em reconhecer a multiplicidade de matrizes culturais, assim como sua dimensão

Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para estudar medidas complementares de proteção e revalorização do acervo cultural do Brasil, em 1970

⁵² Ainda que grande parte de suas concepções, não tenha sido implementada

⁵³ Conferência geral da UNESCO - sobre a preservação de bens culturais ameaçados por obras públicas ou privadas

⁵⁴ Reconhecidos pela Unesco, desde 1948, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos

imaterial, objetivados nos artigos 215 e 216 da constituição de 1988, e posteriormente a criação de condições de efetivação desta proteção, na forma do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial⁵⁵, antecedendo a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003⁵⁶ - uma das principais convenções sobre o tema. Isso abriu espaço para transformações concretas nas práticas Patrimoniais, e no trato com a cultura como atividade humana para além da materialidade de seus objetos.

1.4.3 Objetivações e Reificação no Patrimônio Cultural

Olhemos brevemente para os processos de objetivação das noções de Patrimônio Cultural na forma de suas convenções e recomendações e, posteriormente, em suas leis, e como encontramos os processos de reificação que ocultam as relações sociais de produção que originam o Patrimônio, estabelecendo como leis naturais, estruturas e ideologias de uma classe dominante. Não existindo um olhar de fora da estrutura social em que se insere esta pesquisa, a produção do saber Patrimonial, assim como a própria objetivação da cultura, não podemos esquecer as implicações destas produções no contexto de uma sociedade dividida em classes, refletindo assim, não apenas sobre o que guardamos, mas também para quem guardamos. Sem perder de vista os problemas relacionados a reificação das relações sociais (Lukács, 2018b, p.194) percebida também nos processos de patrimonialização (Abreu, 2015, p. 67 e 68) assim como a fetichização dos Bens culturais, quando “o valor cultural que se atribui a esses bens tende a ser naturalizado, sendo considerada sua propriedade intrínseca” (Fonseca, 2005, p.36).

Até aqui nos estendemos neste preâmbulo do desenvolvimento histórico das noções do Patrimônio Cultural para ratificar a perspectiva de construção social do Valor, que se origina no fazer, no saber fazer, no Trabalho Cotidiano daqueles que se apreendem na produção e reprodução da cultura - muitas vezes em posições diametralmente opostas ao sistema em que se inserem. Por sua vez, o processo de mediação sobre a produção cultural assim como da preservação destas formas de apreensão humana - na medida que se afastam de seus produtores - contraditoriamente, estão sempre na iminência da reificação destas, onde o Patrimônio Cultural passa assumir um valor em si, e não subjacente aos processos sociais. Como brevemente observamos, a Propriedade Privada e o Nacional mediando o Valor Humano dos Bens Culturais, Bens fruto do Trabalho Humano em suas relações.

Como bem aponta Lukács, a objetivação da mercadoria não se limita aos objetos materiais, mas se estende à consciência humana, onde a relação do homem com os objetos mediada pela forma mercadoria, intensifica-se à medida que as relações sociais são mediadas pelo processo de produção capitalista. (Lukács, 2018a, p. 208-210). Assim, ainda que as forças mediadoras na forma de instituições e ideologias possam emergir na sociedade de modo historicamente necessário, estas acabam por adquirir uma autonomia interna tanto maior quanto mais desenvolvida for esta sociedade e essa autonomia passa a operar ininterruptamente na prática (Lukács, 2018b p. 361-362).

Ao lidarmos com as mediações ao Trabalho humano através da noção de Patrimônio Cultural, buscamos não perder de vista as contradições que se formam a partir destas. Quando na letra de suas convenções e sua objetivação em leis, decretos e normas, - produzidas em suas organizações, instituições, ministérios e secretarias, em âmbito internacional, nacional, regional ou outras divisões geopolíticas administrativas - ao mesmo tempo que mobilizam a consciência para a importância destes bens, tendem a nos distanciar do Trabalho efetivo e suas relações sociais de produção. Mediações que em suas ramificações e especializações, nos induzem a mediações ulteriores. Isto é, tendem a produzir uma estrutura reificada da

⁵⁵ Instituída pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, criando também o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

⁵⁶ Promulgada pelo Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006

consciência, marcada por uma visão "coisificada" da realidade, onde as relações entre as coisas assumem a aparência de "leis naturais" imutáveis, obscurecendo as relações sociais subjacentes (Lukács 2018a 104,105/ 148,149 / 154**); onde a legalidade é, em parte, uma expressão da ideologia da classe dominante, objetivada nas leis, de acordo com seus interesses e valores, contribuindo para a reprodução das relações de classe existentes. (Lukács 2018a 66** 136-139 174,175). Por isso, assumimos com cautela os processos de mediação da produção cultural - em termos de passado, presente e futuro - e insistimos em manter as reflexões do Patrimônio próximas às relações concretas do Trabalho e a teoria do Valor Humano do Trabalho

Outros dois conceitos subsumidos nos documentos patrimoniais da cultura e centrais no pensar a Universidade pública e a produção artística, são a liberdade e democracia. São conceitos esses que, como exposto anteriormente, se entrelaçam em forma e objetivo, sendo a democracia a forma de garantir a liberdade e apenas através da liberdade individual de escolhas pode haver democracia. Uma democracia substancial é idealisticamente presumida por uma democracia formal, e a liberdade resumida a uma forma abstrata incapaz de reconhecer a liberdade enquanto efetiva realização das potências humanas na relação dialética entre o ser humano individual e o gênero humano. A democratização da cultura se apresenta como alargamento do acesso do bem a ser consumido, e ampliação do mercado produtor sob a garantia da "livre concorrência". (Chauí, 2008, p. 66-67; Coelho, 1997 p. 144).

Quando pensamos sobre o patrimônio Cultural e toda sua aspiração histórica com os valores humanos, impressos em seus tratados, cartas patrimoniais, entre outros documentos, facilmente podemos perder de vistas as estruturas perpetradas por estes documentos e instituições, ocultas sob a égide de valores idílicos. Insistimos mais uma vez que não se trata de um questionar as aspirações contidas nestes documentos, uma vez que, sem dúvida estas representam em vários aspectos a busca pela plena autorrealização humana, que também almejamos. Buscamos, na verdade, os motores de transformações sociais contidas nas contradições, ocultas por seus valores idílicos em mediações ulteriores. Visto que as leis e políticas estabelecidas a partir dos documentos Patrimoniais, assim como da Declaração dos Direitos Universais Humanos acabam por exercer uma função mediadora em uma estrutura reificada que ocultam relações de disputas sociais.

Considerando a importância de reconhecer os processos de reificação na produção e usos das recomendações e leis voltadas ao Patrimônio Cultural, incorreremos no risco de nos repetirmos, mas apresentaremos um breve desenvolvimento destes documentos, ressaltando o lugar que a propriedade privada, liberdade e a democracia ocupam em meio as noções patrimoniais da cultura e sua relação com a educação pública.

Começamos pelos Art. 46 e 56 da IV convenção de Haia de 1907, e da já citada equiparação do respeito a honra, dos direitos das famílias e das vidas das pessoas à propriedade privada, Valendo-se do respeito ao conceito de propriedade privada para a devida proteção do Patrimônio Cultural Humano, podemos também encontrar nas diretrizes da Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1998) o viés ideológico subsumido aos documentos em sua forma reificada desaparecem sob a égide das mais altas aspirações humanas.

Vemos, na Declaração dos Direitos Universais Humanos, o reconhecimento da dignidade inerente a todos os humanos e na igualdade e inalienabilidade de seus direitos o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo. Estabelece-se também que somente através da observância aos direitos humanos, protegidos pelo império da lei, poderemos alcançar mundo onde todos gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade, proclamando esta como a mais alta aspiração do homem comum. A mesma, ainda aponta para a importância de uma compreensão comum desses direitos e liberdades para o pleno cumprimento desse compromisso (ONU, 1998).

Vemos ainda, em suas considerações sobre a instrução no desenvolvimento humano, o apontamento de que todo ser humano tem direito à instrução gratuita - pelo menos nos graus elementares e fundamentais - esta instrução que será orientada no sentido do pleno desenvolvimento da personalidade humana e do fortalecimento do respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais. (ONU, 1998, Art. 26).

Ao tomarmos este documento de forma vernacular, recortada de seus lugares na sociedade, pouco poderíamos questioná-lo em suas aspirações. Mas justo porque este se inscreve na história e assume uma posição na sociedade, não podemos deixá-las enquanto formulações abstratas. Para avaliarmos sua efetivação social precisamos passar pelo escrutínio da realidade e desvelar suas posições, incluindo suas ausências, que se fazem presentes na manutenção do sistema estabelecido.

Para começar, percebemos como desde a Assembleia Nacional Constituinte que instituiu o Estado Democrático, determinando como valores supremos de uma sociedade, a garantia do exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade, tendo como objetivos fundamentais a construção de uma sociedade livre, justa e solidária. Para além de assumir em seus objetivos as formas estabelecidas na Declaração dos Direitos Humanos, ainda subscreve nominalmente as relações internacionais à regência de seus princípios (Brasil, 1988, Preâmbulo, Art. 3 e 4). Assim, percebemos no uso do conceito de liberdade que, sem maiores definições, se mantém abstrato, ainda que o documento aponte para a necessidade de uma compreensão comum desta.

Outro ponto encontrado em seu Art. 17 explicita que todo ser humano tem direito à propriedade, só ou em sociedade com outros, deixando em aberto um endosso ao direito da propriedade privada enquanto direito da humanidade, que em uma análise materialista histórico-dialético se coloca em contradição substancial à efetivação da autorrealização humana, logo em contradição ao próprio documento.

Buscando nos instrumentos do Patrimônio a construção de seus valores e como alguns se estabelecem numa contradição substancial ao desenvolvimento Humano, como expostas acima, encontraremos uma série de documentos da UNESCO, assim como os próprios instrumentos brasileiros legais de âmbito Nacional que, por sua vez, subscrevem as convenções internacionais. Tais documentos em sua observância aos seus documentos pregressos, produzem uma trajetória do desenvolvimento do pensamento acerca do Patrimônio Cultural como caminho para efetivação dos direitos humanos.

Exemplo de um destes percursos podemos observar na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005) que se estabelece a partir da celebração da importância da diversidade cultural para a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais proclamados na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2002). Então, reafirma a diversidade cultural como uma característica essencial da humanidade, assumindo formas diversas através do tempo e do espaço, manifestadas na originalidade e pluralidade de identidades, sendo esta diversidade, patrimônio comum da humanidade. Reconhece a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial, ressaltando a importância dos conhecimentos das populações indígenas.

Podemos observar como os conceitos de originalidade e pluralidade cultural para qualificar a essência humana assim como a qualidade material e imaterial do patrimônio podem ser encontrado em desenvolvimento em documentos anteriores, como o produzido na Conferência de Nara, sobre a Autenticidade do Patrimônio Cultural (UNESCO, ICCROM e ICOMOS, 1994)⁵⁷ Esta apontam para a diversidade das culturas e do patrimônio cultural como uma riqueza espiritual e intelectual insubstituível para toda a Humanidade. Estas

⁵⁷ Documento produzido no âmbito da Convenção do Patrimônio Mundial, em Nara, Japão

considerações que começam a se consolidar desde a Carta de Veneza⁵⁸ em 1964, ainda tratando da restauração de Sítios e Monumentos, onde já se percebia uma essência humana presente nos bens, que trazia a consciência uma unidade de valores humanos, considerados um patrimônio comum a serem transmitidos para o futuro.

Como podemos notar, foram necessários mais de setenta anos desde a Carta de Atenas(1931) - carta que fundamenta a Carta de Veneza - para ampliarmos o que consideramos como estes Bens, assim como a busca por reconhecer as formas de atribuição de valor e autenticidade expressa no Documento de Nara, que já enuncia a diversidade cultural, melhor reconhecida pela Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Por sua vez, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da qual amplia de forma categórica a percepção sobre a forma dos Bens de Valor Humano.

Entretanto, neste mesmo percurso podemos ver o reconhecimento da diversidade cultural como fator essencial ao desenvolvimento, descrito no Documento de Nara de 1994, tomando forma na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005) ao destacarem a necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais. Neste ponto, podemos ver com certa clareza a multiplicidade de Valores e formas da cultura, tomadas como coisa, enquanto elemento estratégico: é nesse ponto que cultura corriqueiramente assume seu lugar de Valor em si e se distancia do Valor humano, por um valor genérico da mercadoria

Olhemos um pouco mais para a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005) que, em seu preâmbulo, ressalta uma dupla natureza dos bens e serviços culturais enquanto econômicas e culturais que não devem ser tratados meramente por seu Valor comercial. O preâmbulo ainda nota que apesar dos processos de globalização proporcionarem condições para a intensificação da interação entre culturas, “constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres”(UNESCO, 2005).

Adentrando a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais em seu Art. 2, vemos os direitos humanos e às liberdades fundamentais enquanto princípios diretores e condição primeira para proteção e promoção da diversidade cultural, ressaltando a liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como a possibilidade dos indivíduos de escolherem expressões culturais.(UNESCO, 2005).

Mais uma vez encontramos um documento com aspirações que - ao menos em sua leitura vernacular - poderíamos tomar por mais elevada aspiração humana. Entretanto, enquanto tomarmos a liberdade em termos abstratos, como um Valor em si, perdemos a capacidade de análise crítica deste, que por sua vez assume um caráter idealista, de uma liberdade humana que pode ser encontrada fora da própria efetivação humana. Tomamos liberdade por possibilidade de escolha, sem questionarmos tanto as condições materiais concretas de efetivação destas escolhas. Ainda, sem buscarmos reconhecer se toda ação humana realmente carrega consigo o pôr teleológico do Trabalho de Valor efetivamente humano, cairemos rapidamente na liberdade de trabalhar para, através do Valor do Dinheiro, termos acesso a uma ideia de liberdade e garantir a liberdade seria garantir acesso ao dinheiro.

Vejamos como ainda neste documento podemos perceber em seu Art. 6, nas definições de direitos e obrigações das partes signatárias no âmbito nacional. No que tange a adoção de medidas destinadas a proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seu território, tais medidas podem ser “destinadas a fornecer às indústrias culturais nacionais independentes e às atividades no setor informal acesso efetivo aos meios de produção, difusão e distribuição das atividades, bens e serviços culturais” (UNESCO, 2005). O que aparece como uma aspiração elevada, e talvez historicamente necessária, oculta a perpetuação

⁵⁸ II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos monumentos Históricos - ICOMOS, 1964

de um sistema econômico que se põe em pólo oposto as aspirações humanistas descritas nesse documento. O acesso efetivo aos meios de produção não confronta, em nenhuma instância, a propriedade privada dos meios de produção, e sim perpetua esta estrutura onde a forma de acesso é a de “medidas voltadas para a concessão de apoio financeiro público” (UNESCO, 2005), a setores privados.

Mais uma vez reiteramos que não se trata de deslegitimar os esforços pela compreensão de um Direito Universal Humano, assim como a valorização do Trabalho humano; muito pelo contrário, nossas preocupações vão na mesma direção, o que nos leva de encontro às formas estabelecidas e sua efetividade. Assim se endossamos o direito à cultura, esta não pode se limitar ou mesmo subsistir dentro da lógica capitalista, onde a valorização de algo é medida por seu desempenho financeiro. Tão pouco, incentivar a produção cultural é inseri-la na lógica de mercado, transformando o produto do Trabalho humano em mercadoria e garantia de direitos sejam pensados na forma de Salários que garantam a compra de acesso aos Direitos Humanos. Sim, o salário é uma forma historicamente estabelecida e a luta por melhoria desta é necessária, luta que podemos enxergar de perto nas manifestações de estudantes e professores Universitários. Entretanto não se pode perder de vista que a forma salário é sempre uma expressão da exploração do Trabalho. Como Marx percebe, o salário é uma consequência imediata do Trabalho estranhado, e o Trabalho estranhado é a causa imediata da propriedade privada. Onde o não-trabalhador estabelece uma relação de propriedade com o Trabalhador e o Trabalho. Por isso, nem mesmo uma violenta elevação do salário nada seria além de um melhor assalariamento do escravo e não teria conquistado nem ao trabalhador nem ao Trabalho a sua dignidade e determinação humanas (Marx, 2008, p. 88)

Como nos recorda Eagleton, a cultura não nasce dos significados a ela dados, mas antes, de uma necessidade humana, expressa através do Trabalho sobre a natureza. Compreendemos aqui, o Trabalho de toda a história da humanidade sobre a natureza e posteriormente sobre o produto de seu Trabalho, porque mesmo este mantém sua ligação com a natureza como um todo, em sua relação origem e limite. Somente depois a cultura ganha sua relativa autonomia da vida prática (Eagleton, 2005 p. 154); contudo, sob as condições em que se dá, essa cultura é internamente fragmentada em violência e contradição (Eagleton, 2005 p. 156).

Assim, como herdeiros do Trabalho efetivo no processo de desenvolvimento humano, um patrimônio é marcado pela exploração, seja pela distinção e dominação social a partir de seu Valor, seja pelo Trabalho humano historicamente explorado. Por isso, é com cuidado que precisamos atentar para o valor da cultura e, principalmente, sua origem e fins, não tomando esta como um Valor em si, mas confrontando a formação de seu Valor.

1.5 O Atelier de Pintura na Universidade Pública e os Limites do Patrimônio

Vimos até aqui apontando para o Trabalho como peça central da compreensão do desenvolvimento histórico e o Trabalho de Pintura refletindo a história desta técnica. Entretanto, compreendemos que falar da pintura, enquanto uma forma de refletir a realidade à consciência, ultrapassa em muito os limites desta pesquisa, uma vez que a história da pintura nos remete aos primeiros estágios da humanidade. Onde o Trabalho aparece em seu sentido primeiro e mais restrito, como processos entre atividade humana e natureza, orientados para a transformação de objetos naturais em valores de uso (Lukács 2018b, p.85). Numa produção profundamente enraizada na vida coletiva e nas práticas rituais, a Pintura aparece entre as primeiras manifestações da relação entre o ser humano e seu meio. Manifestações que refletem, não apenas a necessidade de compreender e interpretar o mundo ao redor, mas também a necessidade de transformá-lo. Dessa forma procuramos aqui dois recortes que se entrecortam. A sistematização do conhecimento da pintura e a produção de atelier.

A origem do atelier de pintura enquanto Lugar de produção, exposição e socialização (Buren 2005 p. 48,49) está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento das forças produtivas e às transformações sociais e econômicas ao longo da história. Ao passo que, não nos interessa nesse momento esmiuçar sua trajetória, mas localiza-la como parte deste processo, no qual tais transformações, em determinado momento da história, deslocaram uma parte da produção de pinturas para este espaço do qual vem a ser chamado de Atelier. Esse por sua vez seguirá participando do processo de desenvolvimento histórico, e se transformando.

Antes mesmo dos ateliês enquanto um espaço de produção artística tal qual conhecemos hoje, poderíamos remeter também às guildas que além de espaço de produção exerciam a função de sistematização do conhecimento. Sistematização essa que em determinado momento é assumida e ampliada pelas Escolas de Arte, e posteriormente introduzida nos sistemas de Ensino Superior. No Brasil, por algum tempo a Escola de Belas Artes ainda funcionou num modelo de ensino por Mestres, onde o estudantes seguia toda sua formação sob a tutela de um mestre aprendendo o ofício ao seu modo. Entretanto em seu período republicano este modelo foi substituído por um sistema amplo de ensino e hoje participa do sistema de Ensino Superior.

Iniciamos esta etapa de nossa reflexão por este preâmbulo, para localizar um duplo posicionamento do Trabalho de Pintura. Em primeiro lugar sua condição humanizante quanto ao trabalho não alienado, realizado para a satisfação de uma necessidade humana. Em segundo lugar, sob a condição da profissionalização do trabalho e o discurso da competência. Onde de forma resumida podemos dizer que “não é qualquer um que tem o direito de dizer alguma coisa a qualquer outro em qualquer lugar em qualquer circunstância” (Chauí, 2022 p.57) O discurso competente primeiramente despoja os sujeitos de sua condição de agentes sociais, políticos e históricos, e então organiza e hierarquiza, sujeitos com competência para falar e ensinar. Dessa forma privatiza a própria relação do sujeito com o mundo e com os outros. Onde o ensino é feito por especialistas, que nos ensinam como apreender cada instância da vida. Onde passamos a nos relacionar com alimentação a partir do discurso do especialista competente, o nutricionista, a nos relacionar com as crianças a partir do pediatra ou do pedagogo (Chauí, 2022, p 57), da mesma forma a nos relacionar com a arte a partir do Artista competente, com formação.

A essa profissionalização do artista, Andrade (2016, p.157) reconhece a partir da década de 1980 um crescimento da formação universitária por parte dos artistas no ambiente do Rio de Janeiro. Entretanto, este crescimento também é percebido em outras áreas do conhecimento, onde a graduação aos poucos na medida que amplia-se a entrada nas graduações a Pós-Graduação passa a exercer o papel de hierarquização recuperando a verticalidade do ensino universitário e repondo assim o sistema de discriminação a partir do discurso competente. (Chauí 2022, p. 58, 67)

Assim, o Trabalho, que inicialmente era voltado para a transformação de objetos naturais em valores de uso, serve como a base ontológica-estrutural para formas mais desenvolvidas da práxis social, que agem não mais diretamente na transformação de objetos naturais, mas na ação sobre outros seres humanos, na tentativa de induzir outra pessoa (ou grupo de pessoas) a realizar, por sua parte, pores teleológicos concretos (Lukács 2018b, p.85, 86). Em outras palavras depositamos sobre o artista formado a incubência da reflexão artística. Ou mesmo, num sistema onde o Artista é um especialista de si, depositamos também sobre outros especialistas a compreensão destes artistas, deslocando também ao curador ou crítico de arte.

Deste ponto talvez já esteja claro a contradição entre a Pintura enquanto prática humanizante e contraditoriamente a sistematização do conhecimento sobre a pintura e arte exercendo a função de alienação de uma capacidade humana, a de conhecer sua realidade a partir do reflexo artístico.

Vale ressaltar que certo nível de alienação no Trabalho Social faz parte do que se espera do desenvolvimento humano. Não é viável pensar que cada indivíduo deva ser responsável por produzir sua comida, seu calçado, agasalho, instrumentos e toda a sorte de produtos. Entretanto, nos integramos ao Trabalho alienado na medida que temos nossas necessidades satisfeitas a partir do produto do Trabalho alheio, uma vez que o Trabalho efetivado pelo outro é sempre potência de todo humano genérico. Por outro lado quando privamos o outro desta potência é que encontramos a alienação promovida pelo sistema que expropria o ser humano de suas potências em busca de lucro.

Não obstante a profissionalização do artista e a requerida formação universitária instituindo sua competência, vemos a própria universidade pública absorvendo a ideologia neoliberal da competência. Onde se outrora o ensino superior se distinguia como bem cultural das elites dirigentes, hoje a educação é encarada com adestramento de mão de obra para o mercado (Chauí, 2022, p. 67). Percebida como investimento, a educação deve gerar lucro social, evidenciando as determinações econômicas sobre ela.

Se a origem da Pintura nos remete a uma prática ligada à coletividade, no atual momento histórico onde os processos sociais apontam para o desenvolvimento individual, para um exacerbado individualismo vemos o fascínio da singularidade artística. Tomando o atelier do artista como um espaço sagrado da criação artística (Florido, 2007, p. 17). O que vemos é um esvaziamento dos pressupostos materiais do fazer artístico, o descrédito da técnica e do domínio de um saber ante o culto ao artista, a narrativa artística.

Enquanto atelier particulares, poderíamos alegar que poderiam ser o que bem entendessem, entretanto a inserção do atelier no ensino público, evidencia a necessidade de pensar sua função social, seu lugar na coletividade. Se por um lado podemos apontar para inúmeros problemas na efetivação do ensino público e consequentemente também a democracia. E ainda questionar a profissionalização da reflexão artística e sua inserção no discurso competente. Entretanto tal avaliação crítica não pode ser estabelecida pelos critérios do mercado e sua ideologia neo liberal, mas com propõe Chauí (2022, p. 100) é dispensável orientar a política universitária a partir do conhecimento sobre a própria universidade e seu modo de inserção na sociedade, reorientando de programas e projetos, análises técnica dos problemas operacionais e financeiros, e com isso suprir carências e atender as reais demandas extinguindo os bolsões de privilégios e de inoperância. A mesa ainda salienta a devida prestação de contas aos cidadãos, quando no momento a universidade vem falhando em realiza-la, sendo incapaz de colocar-se a si mesma como objeto de saber.

Chauí ainda expõe que esta avaliação deveria passar pela indispensável reflexão sobre

o sentido e os efeitos universidade de resultados ou de serviços terceirização da economia (que produz a universidade de resultados ou de serviços), sobre a ciência e a tecnologia como forças produtivas (que amarram a pesquisa ao mercado), sobre a velocidade das informações e de suas mudanças (que desqualifica rapidamente o conhecimento e impõe à educação um ritmo contrário à ideia de formação), o desemprego estrutural (que destrói direitos ao lançar parcelas crescentes da sociedade no estado de pura carência) e a inflação estrutural (que corrói salários e lança os universitários na batalha perdida da luta salarial), Do ponto de vista político, uma reflexão sobre as consequências da ideologia neoliberal, isto é, do encolhimento do espaço público e alargamento do espaço privado, com a supressão dos direitos por privilégios (do lado da "elite") e por carências (do lado popular), aniquilando a cidadania. Do ponto de vista teórico, uma reflexão sobre a chamada "crise da razão", que leva à recusa das categorias que fundaram e organizaram o saber científico e filosófico modernos (objetividade, racionalidade, necessidade, causalidade, contingência, universalidade, finalidade, liberdade, etc.), lançando o saber seja no irracionalismo pós-moderno, seja no imediatismo quantitativo da produtividade, seja no fetichismo da circulação veloz de informações efêmeras. (2022, p. 101)

O pós-modernismo, subproduto da ideologia neoliberal, ao afirmar que as antigas ideias de razão, universalidade, consciência, liberdade, sentido da história, luta de classes, justiça, responsabilidade e as distinções entre natureza e cultura, público e privado, ciência e técnica, subjetividade e objetividade perderam a validade, passa a afirmar como realidades únicas e últimas a superfície veloz do aparecer social, a intimidade e a privacidade narcísicas, expostas publicamente sob a forma da propaganda e da publicidade, a competição e a vitória individual a qualquer preço. 2022 p108

Assim é a partir da conquista do ensino público da pintura enquanto forma de reflexão artística que temos abertura para reivindicar melhorias e adequações nesse ensino, e mesmo da relação do ensino com a reflexão artística, intrínseca a todo ser humano. Mas para tal é preciso incorporar à crítica sobre a arte seu lugar na universidade, e a defesa epistêmica de um conhecimento posto em risco por uma epistemologia neo liberal.

1.6 Limites do Patrimônio e as Referências Cultural

Percebendo a amplitude do Conceito de Cultura como um grande guarda chuva e os riscos de nada delimitar enuncia a necessidade de valoração do conceito, e a positivação do conceito com o qual trabalharemos. Vimos até aqui como “cultura” não possui um valor em si e os problemas desta como valor. A “cultura” vem sendo um espaço de disputas de valores e suas objetivações, disputas que não se limitam às suas práticas mas se estendem a suas conceituações, hoje demarcadas pelas dimensões antropológica e sociológica. Como nos alerta Botelho(2001, p. 74), embora as duas dimensões sejam importantes, quando pensamos a ação do Estado, cada uma exige estratégias diferentes e a distinção entre as duas dimensões é fundamental, uma vez que vem determinando as formas de investimento governamental em diversos países. A mesma ainda aponta para como a dimensão sociológica concentra mais facilmente o foco nas políticas públicas por sua exequibilidade.

Enquanto a dimensão social aponta para um conjunto, diversificado mas especializado, de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, dependendo de fatores específicos que propiciem ao indivíduo, condições de desenvolvimento de capacidades específicas, assim como canais que permitam expressá-los, enquanto a dimensão antropológica aponta para plano cotidiano do indivíduo, onde elaboram seus modos de pensar

e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas, e consequentemente de maior dificuldade de ação por parte do Estado, não sem haver uma reorganização das estruturas sociais e econômicas num processo de mudanças radicais. (Botelho 2001, p. 74)

Por isso, ainda que a dimensão sociológica da cultura nos aponte de forma inequívoca para o lugar da arte na cultura, buscamos estabelecer uma relação entre o conceito antropológico e sociológico e por as claras que o valor de cada cultura é determinado por seus entes produtores em relação com as demais sociedades numa relação com as sociedades humanas como um todo. Tomando o cuidado para então não tratarmos “cultura” como valor, mas encontrar sempre o valor humano das culturas. Assim podemos abordar a “cultura” em sua construção cotidiana, onde o pintar como forma do fazer Arte, participa desta instância cotidiana.

Desta abordagem cotidiana do fazer artístico enquanto parte da cultura precisamos ter em mente que os indivíduos em suas relações não estão desligados das relações sociais, econômicas e históricas na qual se inserem, onde os modos de produção e desenvolvimento material determinam as possibilidades de seus fazer e pensar. Onde não é consciência do indivíduo que determinará a vida, mas as condições objetivas da vida que determinam a consciência deste (Marx 2007 p. 94)

Assim, tomamos a “cultura” como práticas humanas sujeitadas à consciência humana - material e historicamente determinadas.- sobre a realidade. Ainda, a fim nos mantermos à teleologia humanista de autorrealização das potências humanas, através da consciência da realidade concreta dos processos de produção humana, nos afastamos de qualquer relativismo cultural que permita tomar todo tipo de atrocidades contra o outro desumanizado (Eagleton, 2005). Relativismo produzido por perspectivas idealistas do ser humano ou da abstrata ideia de liberdade através da realização individual. Subvertendo e negando a possibilidade do reconhecimento de si no outro, onde todo Trabalho singular é antes fruto de todo Trabalho humano-genérico (Lukacs, 2018b). Negando o conhecimento histórico e a continuidade do trabalho humano e noção de futuro(Wood, 1996 p. 120, 121). Negando por fim teleológica do Trabalho, onde a alienação do Trabalho humano, transforma não apenas o produto de seu Trabalho em mercadoria mas ao próprio ser humano como mercadoria (Marx, 2008, Lukács 2018b).

Assim para a abordagem do Cotidiano e a compreensão de um Lugar de fazer e saber artístico enquanto um patrimônio, temos que ter em conta que a realidade em sua instância fenomênica coincidissem com a totalidade da realidade concreta de nada seria necessário qualquer investigação sobre a realidade, por isso é preciso trazer a consciência as contradições de cada tempo e seus determinantes materiais, sem deixar se levar pela ingênua idealização de que o movimento de trazer à consciência as contradições que conformam a realidade - ainda que condição sine qua non - irá mobilizar as forças necessárias à sua superação. E pensar em Patrimônio Humano se torna pensar em primeiro lugar na efetividade da autorrealização humana a partir de seu Trabalho, da plena realização das potências humanas a partir da consciência enquanto humano-genérico, onde toda realização do outro é a realização do gênero humano. E ainda que sob a égide do Humanismo, “ser humano” não pode esconder sua parcela de contradição da realidade social da produção humana. E devemos compreender quem produz e para quem produz.

Isso significa compreender estes Bens Culturais desde a universidade como um bem assim como o que se produz em seu interior. Posto em nosso caso não apenas as pinturas produzidas no Atelier, mas enxergando esta produção de forma mais ampla, nos modos que se estabelecem neste Atelier. Para tal é preciso se colocar ao lado das lutas de seus professores e estudantes. Compreendendo as conformidades estéticas, não apenas pelos caminhos tomados por seus representantes, mas enxergando que muitos caminhos não foram tomados pela

ausência daqueles a que não é facultado o direito ao atelier. Não obstante, Fonseca(2001, p. 112) ainda aponta o problema quanto a perspectiva do Bens Culturais que “em geral se impõem por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu “peso” material e simbólico”. De forma que ao pensarmos no atelier de Pintura da Escola de Belas Artes, que é inserida na Cidade Universitária, projeto monumental das ideias modernistas, mais especificamente no Ed. Jorge Moreira Machado, projeto premiado e mais tarde Tombado e que tem como principal característica suas a monumentalidade de uma sala de aula de 1500m² que recebe o nome do ilustre pintor modernista e ex aluno Portinari.

Desta forma temos que recuar brevemente e desconfiar de tudo aquilo que lhe impõe a condição de um Bem Cultural. Para tal partimos da proposição de Fonseca (2001, p. 112) com conceito de Referências Culturais, onde este suscita a pergunta: referência para quem? e seu ponto de partida enuncia a pressuposição de sujeitos para os quais essas referências façam sentido, deslocando o foco dos Bens, para sua dinâmica de atribuição de valores, para o fato de que os bens culturais não possuem um Valor por si mesmos, o valor lhes é sempre atribuído. Ainda para Fonseca, embora essas informações só possam ser apreendidas a partir de manifestações materiais, ou “suportes” só se constituem como referências culturais quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos. Dessa forma Fonseca explicita que falar de Referências culturais significa dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e objetos, aos fazeres e saberes, às crenças, hábitos, etc.

Com isso, aproximamos nossas abordagens a teoria Lukacsiana dos reflexos da realidade, onde a Arte, Cotidiano e a Ciência, aparecem como formas de refletir a realidade à consciência, formas de acessar a realidade. A partir deste, podemos pensar a arte para além dos grandes feitos e nomes, como uma necessidade humana e não apenas em sua forma especializada, profissional, reconhecendo também suas particularidades históricas.

Adiante nos dedicaremos a elucidar o uso da teoria dos reflexos, mas por hora guardemos a noção da Arte enquanto forma de apreender a realidade, tal qual o cotidiano, cada uma com suas particularidades. Onde o Reflexo Artístico e Científico nos momentos de suspensão deste cotidiano, numa superação do pensamento na direção dos reflexos artístico e científico, retornando sempre de imediato a cotidianidade, ainda que transformando este cotidiano a partir da efetivação desta nova consciência da realidade (Heller, 2016, p.35,38)

2 MÉTODO E PROCEDIMENTOS: ENTRE MEMÓRIAS E A MATERIALIDADE HISTÓRICA DO ATELIER

Temos em vista que o Atelier Portinari é parte integrante dos ateliês e oficinas da EBA/UFRJ e, conseqüentemente, ele está intrinsecamente ligado à História da Arte no Brasil. Esta foi atravessada por narrativas que buscaram reduzir a realidade complexa e contraditória deste lugar a imagens cristalizadas e homogêneas (Pereira, 2016a, p. 13), e que repercutem até hoje no assentamento de suas experiências deste, pintadas sobre o manto de uma história de duzentos anos. Retomando o que adiantamos na SEÇÃO 1, começaremos pela adesão ao método materialista histórico-dialético, que nos permitirá analisar o atelier e seus sujeitos, compreendendo as contradições como parte integrante de sua realidade, em suas disputas e processos de transformação; além disso, concebemos o ser humano como um ser prático e social, que produz-se a si mesmo através do processo do Trabalho, organizando as suas relações com outros humanos e com a natureza (Netto, 2017, p. 31).

Para nossa abordagem, tomaremos nosso objeto em sua dimensão cultural, o campo onde os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, e instituem suas práticas e valores, como o belo e o feio. Precisamos ter em conta que cada cultura se exprime de maneira histórica e materialmente determinada em uma sociedade marcada pela existência de indivíduos, separados uns dos outros por seus interesses e desejos, que é dividida em classes - o que por si só institui uma divisão cultural (Chauí, 2008, p. 58). Principalmente, ao olharmos para este objeto que historicamente produziu distinções que se estabelecem por aqueles que têm acesso à educação formal, atentaremos a complexidade do atelier enquanto um Lugar de produção cultural no interior de uma instituição de ensino superior federal - logo, em diversas instâncias mediada pelo Estado, e atravessada pelo empobrecimento do valor do Trabalho e do trabalhador no processo de mercantilização da educação.

Assumimos o Trabalho de Pintura em sua condição fundamental à objetivação do gênero humano, assim como a Cultura como um fato histórico, que tem a necessidade humana como origem (Eagleton, 2005 p.154). Nesse sentido, a realidade objetiva humana é também o mundo produzido pelo trabalho de objetivação de sua subjetividade, de transformar o abstrato em concreto. Assim, pela capacidade de transformação exercida pelo trabalho humano, podemos perceber a realidade histórica construída coletivamente pela humanidade. Entretanto precisamos ter em mente que uma parcela da humanidade, historicamente teve seu trabalho invisibilizado e conseqüentemente não reconhecido (FEDERICI, 2019, p. 204), o que excluiu esta parcela da efetivação de seu trabalho enquanto trabalho humano, tornando de várias formas problemáticas as definições do Patrimônio Cultural Humano.

Para refletirmos sobre a produção, tanto material quanto subjetiva, deste e neste Lugar de criação artística, enquanto um Bem Cultural, tomaremos o conceito de Referência Cultural (Fonseca, 2006 p. 112). Isso nos permite trabalhar este Bem tendo em vista a multiplicidade de sujeitos produtores, em um espaço pertencente a uma instituição de ensino público. Procuramos perceber como o Atelier Portinari se configura para além de uma simples sala de aula ou um laboratório tecnicamente adequado ao exercício prático das disciplinas, mas também como um Lugar de produção e formação do artista pintor. Buscamos estabelecer contornos mais claros das possibilidades e limites deste Lugar, tornando visível para quem este atelier se conforma como uma Referência Cultural, assim como quem vem sendo excluído deste Lugar de: produção e formação do artista pintor; construção e disputas de saberes e modos de fazer; e inscrição num determinado processo histórico da produção artística, através da pintura.

Em meados de 2021, demos início a nossa pesquisa básica, qualitativa e exploratória partindo da nossa experiência empírica enquanto aluno do curso de Pintura, entre os anos de 2007 e 2014, comparada a experiências de outros sujeitos que participaram na produção do espaço do Atelier Portinari. Em nossa empreitada, trabalhamos com os problemas suscitados ao considerarmos o atelier enquanto um Lugar de trocas de saberes e de memória viva, de construção de conhecimento artístico através da pintura, e de Referência Cultural. Onde, Ao mesmo tempo que investigamos essas premissas, precisamos também enxergá-las e inscrevê-las em sua própria realidade contraditória, sem que caiamos nas armadilhas da escrita de uma história idílica, que exclui as contradições como forma de traçar supostamente superá-las. Assim, buscamos trazer à consciência essas contradições como parte intrínseca da realidade e como única forma de superação destas para além das aparências.

Dessa forma, levantamos algumas frentes de Trabalho, inicialmente numa abordagem ampla e irrestrita, que aos poucos foram sendo melhor delimitadas, seja pelas determinações externas à pesquisa - como falta ou dificuldade de encontrar algumas documentações; o não retorno significativo dos esforços empreendidos; ou como uma melhor adequação do recorte, reconhecendo períodos particulares do atelier, grupamentos de seus habitantes e as limitações temporais para o desenvolvimento da pesquisa.

Inicialmente, tomamos como recorte inicial toda a trajetória histórica do atelier - isso é, desde 1990 a 2023. Entretanto, reconhecemos que neste período houve uma série de mudanças significativas, como as reformulações de grades curriculares, renovação do corpo docente e alterações estruturais do atelier. Decidimos então restringir nossas investidas às experiências que pudessem estabelecer uma relação direta com as nossas enquanto estudante de Pintura entre 2007 e 2014. Assim, limitamos o foco de nossa investigação aos anos de 2005 a 2014, tendo como referência a grade curricular vigente durante esse intervalo, e que foi um determinante importante na divisão do tempo no atelier e, conseqüentemente, para a efetivação do trabalho de pintura em seu interior.

Sem dúvida gostaríamos de trazer todas as respostas às perguntas inicialmente levantadas em nossas reflexões, assim como àquelas que se evidenciaram através de nossos levantamentos. Entretanto, o tempo estabelece seus limites não apenas para o Trabalho no atelier, mas também para nosso Trabalho investigativo e reflexivo. Desta forma, precisamos ressaltar o caráter primeiro da pesquisa, enquanto uma pesquisa exploratória, com o fim de reconhecer no Cotidiano do Atelier Portinari, as narrativas que atravessam e aderem como relevantes aos sujeitos em seu interior, assim como a relação destes com os processos de produção em que se inserem.

Nossos esforços se voltaram a estabelecer uma metodologia capaz de encontrar o que essencialmente conformava o Atelier, abarcando suas contradições. Buscando positivar as características do Atelier Portinari, para além de uma descrição negativa do atelier. Isso é, sem defini-lo pelo que ele já não é mais, pelo que foi negado do Atelier da ENBA. Uma investigação que nos permita compreender, ou ao menos contribuir com subsídios concretos à sua história, e à busca pelo Valor do Atelier para a pintura, assim como o Valor do Atelier Portinari para seus pintores e para a pintura. Uma pesquisa que nos permita refletir sobre o Atelier Portinari enquanto um Patrimônio, enquanto uma referência no ensino e produção artística para determinados grupos.

Ainda que em alguns momentos tenhamos extrapolado as paredes do Atelier, buscado pela presença de seus estudantes no mercado de arte, ressaltamos que não nos enveredamos numa busca por resposta à pergunta de como a produção de pinturas no atelier se vincula às relações sociais de produção de sua época - pergunta que provavelmente não nos levaria a uma resposta inequívoca. Seguimos então a proposta de Walter Benjamin (2011, p.122) de deslocar tal pergunta a uma busca por algo mais imediato, que em sua opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Desta forma, nos guiamos pela pergunta de como a

pintura no atelier - em sua dupla condição de espaço de ensino e produção artística, - se situa no interior das relações de produção. Isso é, qual a função exercida pelo Atelier Portinari nas relações de produção pictórica e nas relações para com a pintura e seus pintores. Ainda que sem nos evadirmos de localizá-lo nos processos de produção social, buscaremos reconstruir? seu Cotidiano, esperando estabelecer condições de compreender as relações de produção e reprodução que o conformam.

Esperamos que neste ponto, a adoção das reflexões advindas de Benjamin, Chaui, Eagleton, Lukács, Marx, Mészáros e Netto já tenham situado nosso leitor em nossa abordagem epistemológica, mas compreendendo que o materialista histórico-dialético propõe não apenas uma forma de compreensão da realidade social, mas sua transformação. Ao adotarmos essa perspectiva, buscamos analisar as contradições e dinâmicas que permeiam diferentes contextos, e que são essenciais na compreensão das nuances presentes no Atelier Portinari. Sob a perspectiva do materialismo histórico-dialético, entendemos o Trabalho como categoria central da ontologia humana a partir de seu pôr teleológico e elemento constituinte das relações sociais e mediação do processo criativo. Onde no processo de autorrealização humana através da efetivação do Trabalho, permeada por necessidades e anseios, encontra sua efetivação no ambiente laboral do atelier.

A escolha pela etnografia visa a não apenas tornar visíveis os diversos sujeitos que participam ativamente na produção artística deste local, mas também estabelecer contornos que evidenciam a ausência de alguns sujeitos, revelando assim as dinâmicas de poder e exclusão que podem imperar em contextos como esse. Isso nos permite não apenas registrar as práticas cotidianas, mas também compreender as relações sociais e as diferentes dimensões que compõem o Atelier Portinari. A visibilidade proporcionada por essa abordagem, alinha-se à perspectiva benjaminiana do historiador de “ler a história a contra pelo” e ao lado dos explorados, revelando vozes silenciadas e contribuindo para uma compreensão mais ampla da realidade contraditória do Atelier. Situando as práticas no interior do atelier no contexto das relações sociais, políticas e econômicas. Com a combinação dos procedimentos etnográficos e a análise materialista histórica-dialética, almejamos reconstruir de maneira mais complexa o Cotidiano do Atelier Portinari, evidenciando seus atores sociais, suas interações e suas estruturas subjacentes. Buscamos, assim, contribuir para uma compreensão mais profunda dos desafios e potencialidades desse espaço artístico.

Ao tomarmos o materialismo histórico-dialético como abordagem epistemológica, endossamos que a realidade objetiva, as condições materiais de produção e as relações socioeconômicas desempenham um papel fundamental no desenvolvimento social. Partimos do princípio de que a realidade social é uma totalidade complexa, na qual as diferentes partes estão interconectadas e interdependentes. Isso significa que para compreender adequadamente um fenômeno social é necessário considerar suas relações com o contexto mais amplo em que está inserido. Um de seus fundamentos se estabelece nas contradições como inerentes às estruturas sociais e não um problema a ser resolvida com a eliminação do contraditório, mas momentos a serem superados na síntese do conflito. Onde o desenvolvimento histórico é impulsionado pela contradição entre forças produtivas e relações de produção.

Importante ressaltar a abordagem dialética a fim de não cairmos numa concepção ingênua do Materialismo. Percebemos a dialética como ferramenta conceitual que nos permite abordar a dinâmica das contradições: ela envolve a compreensão de que as contradições não são estáticas, estando em constante movimento e transformação. Elementos opostos coexistem e se transformam mutuamente em movimentos de superação que acarretam no desenvolvimento social⁵⁹.

A dialética marxista distingue-se, como instrumento analítico, pela sua abordagem dinâmica e inclusiva das contradições sociais, fornecendo ferramentas conceituais para

⁵⁹ Busquemos aqui afastar a ideia de desenvolvimento como algo intrinsecamente benéfico.

identificar, entender, criticar e transformar as complexas relações sociais. Em vez da busca de sínteses que eliminem as contradições, essa perspectiva integra a contradição como componente essencial do processo histórico de transformação. Compreender as contradições na totalidade social é crucial para identificar possibilidades de transformação. O materialismo histórico-dialético propõe uma análise crítica que busca não apenas descrever a realidade, mas também compreender como superar as contradições sem perder de vista o caráter Humano do desenvolvimento. Portanto, sua importância reside na capacidade de oferecer uma visão integrada desta realidade, destacando as contradições como elementos dinâmicos e essenciais para a compreensão do desenvolvimento social. Essa abordagem nos fornece ferramentas conceituais para analisar criticamente as estruturas sociais que incidem sobre o atelier e seus pintores, e a buscar transformações que superem as contradições existentes.

Para esta abordagem, trazemos às reflexões iniciadas por Marx e posteriormente desenvolvidas por Lukács, reconhecendo no Trabalho seu papel central para a compreensão da natureza humana e da sociedade. Ambos os autores enfatizam a importância do Trabalho como atividade fundamental que define a essência do ser humano e sua relação com o mundo (Marx, 2008; Lukacs, 2018b). Através do Trabalho os seres humanos se relacionam com a natureza e entre si, e pelo Trabalho de transformação da natureza, transformam ao mesmo tempo o próprio ser humano como sujeito ativo, capaz de agir sobre o mundo e de se transformar no processo, e estabelecendo as bases materiais da vida em sociedade, da formação da consciência e da subjetividade humana (Lukacs, 2018b).

Assim, quando dizemos investigar a efetivação do Trabalho, endereçamos este estudo à compreensão deste sob o pôr teleológico do Trabalho de Pintura no Atelier Portinari, um estudo das condições de produção e a efetivação deste pôr teleológico, mais especificamente, buscando conhecê-lo através da análise do Cotidiano do Atelier.

Tomando o Cotidiano como lugar privilegiado para desvelar os processos de efetivação do Trabalho assim como das concepções ideológicas da realidade (Netto, 2012; Heller, 2016, p. 59,61), circunscrevemos nossa investigação na teoria dos reflexos Lukacsiana (Lukacs, 2023) e sua busca por uma ontologia do ser social (Lukacs, 2018b). Teoria que nos permite tratar das muitas formas de tomarmos consciência de nossa realidade. Onde em meio aos reflexos da vida Cotidiana do atelier, buscaremos também observar os Reflexos Artísticos e Científicos, esperados num atelier de pintura inserida numa Universidade. Buscamos localizar as transformações do Trabalho dentro deste atelier, como ele é determinado por seu Cotidiano e como seus Reflexos transformam este último.

Como percebe Lukács (2018b), é no cotidiano que as relações sociais se manifestam de maneira mais palpável e imediata. As interações diárias, as práticas culturais e as atividades cotidianas refletem as estruturas sociais subjacentes: as relações de poder, as desigualdades e as lutas sociais se expressam nas atividades diárias das pessoas. Analisar o cotidiano permite capturar essas contradições e compreender como elas se perpetuam ou são contestadas no nível mais básico da vida social. É também no dia a dia da vida que as ideias e valores dominantes são reproduzidos através das práticas cotidianas, onde as ideologias são subjetivadas e podemos perceber a base da reprodução das estruturas sociais.

Uma vez que o reflexo artístico da realidade encontra seu ponto de partida nas mesmas contradições da onde parte qualquer outro reflexo da realidade (Lukacs, 2023,), investigaremos o reflexo cotidiano, buscando pelas práticas diárias, as interações sociais informais e as rotinas do atelier. Aspectos do cotidiano não apenas refletem as dinâmicas internas do espaço, mas também podem revelar as contradições e reproduções de estruturas sociais mais amplas, especialmente quando consideramos a vocação do atelier para a produção artística e científica. Buscamos desse modo reconhecer as especificidades que conformam os diferentes caminhos tomados nas resoluções de cada reflexo (Lukacs, 2023,).

Assim, a teoria dos reflexos artístico, científico e cotidiano proporciona uma lente analítica abrangente para compreender a complexidade do cotidiano em um atelier de pintura dentro do contexto universitário. Para acessarmos o Cotidiano deste atelier, para além de um levantamento documental, nos valem os procedimentos da etnografia e autoetnográfica.

O relato etnográfico, ao mergulhar nas práticas cotidianas do atelier, torna visíveis os trabalhadores e suas interações. Alinhada à abordagem Materialista Histórica Dialética, nos permite ir além da superfície fenomênica, destacando as relações sociais, a produção material e as contradições. Trata-se de uma exploração que busca revelar não apenas a aparência, mas a essência das dinâmicas presentes no atelier, contribuindo para uma compreensão mais rica e contextualizada, fundamental para uma abordagem crítica da realidade deste Lugar.

Neste ponto, como já revelado de algumas formas, encontraremos nosso maior desafio: o de, através das ferramentas etnográficas, remontar este Cotidiano sem que deixemos reproduzir perspectivas ideológicas de seus sujeitos, ou mesmo do pesquisador. Apesar das intenções e compreensões parciais e individuais da realidade, a história humana é sempre feita por seus indivíduos, mas não como estes desejam (Marx, 2000, p.6). Ainda que na condição relacional sujeito/objeto de uma pesquisa social o pesquisador seja sempre parte implicada em seu objeto, uma vez que é sujeito desta sociedade, não devemos confundir isso com falta de objetividade. Como nos lembra Netto (2011, p. 23), o conhecimento teórico tem uma instância de verificação de sua verdade, instância que é a prática social e histórica. Assim, mais uma vez ressaltamos que longe da pretensão de neutralidade enquanto pesquisador, esta pretende servir à um projeto de transformação social. Lembrando que se a simples consciência da realidade não nos leva a revolução social, é somente através da plena consciência da realidade que se pode fazê-lo (Meszaros, 2020,).

Adiante descreveremos os procedimentos realizados neste percurso exploratório, os caminhos que tomamos, assim como alguns almejados mas descontinuados. Julgamos importante expor esses caminhos interrompidos, a fim de explicar as dificuldades do pesquisador na realização desta exploração e possibilitar a elaboração de novas estratégias para futuras investigações. Como forma de tornar mais fluida a leitura, traremos os procedimentos de forma sumária, expondo a maior parte dos resultados nos anexos e abordando esses resultados diretamente junto às análises na SEÇÃO 3, nos limitando aqui, aos problemas identificados e aos procedimentos utilizados.

2.1 História do Atelier e Outras Narrativas

Como parte fundamental de nossa abordagem para a compreensão da realidade - complexa e contraditória - do Atelier e seus pintores, buscamos em sua historiografia e outras narrativas atreladas a mesma, algumas das transformações materiais na história da instituição que abriga o curso de Pintura da atual EBA/UFRJ, a fim de encontrar nas dinâmicas de suas transformações, as contradições que movimentaram a história da instituição até a criação do Atelier Portinari. Partiremos, então da, experiência empírica, que neste caso antevê qualquer conhecimento histórico acerca dos ateliês da Escola em qualquer momento da história.

Nosso primeiro ponto situa nossa percepção de um curso de pintura que sente as consequências de sua transferência do centro da cidade do Rio de Janeiro para a Ilha do Fundão. Ali, a todo tempo, podemos ouvir as narrativas que justificam esta transferência durante a ditadura militar como forma de desarticular os cursos de humanas, resultando no afastamento da Escola dos demais cursos e da sociedade como um todo; de modo semelhante, as condições precárias em que se encontravam o atelier eram frutos desta mudança. As críticas à inadequação técnica para a prática de pintura, apontando a falta de ventilação, pias com o escoamento entupido, falta de armários para a guarda de materiais, só eram relativizadas

quando comparadas ao período anterior da criação do atelier, neste momento chamado de Pamplonão.

Ainda da experiência empírica enquanto estudante, encontramos os apontamentos de como o estado vinha sucateando a Universidade Pública, motivo pelo qual a escola encontrava-se sem verbas para as devidas adequações de seus espaços, compartilhando desde 1975 os espaços cedidos pela Faculdade de Arquitetura. Ainda sobre esta narrativas, encontramos as escusas que devolvem parte da responsabilidade à própria Escola, por uma não adequação do ensino ao seu tempo, levando os alunos a uma formação inadequada ao mercado. São narrativas como a de Waltercio Caldas (2012, p. 331) em entrevista publicada no periódico *Artes & Ensaios*, que conta de uma Belas Artes que era inadequada aos seus anseios, com uma postura estética tão antiga que desestimulava quem não quisesse copiar a natureza. Por mais que tal narrativa pudesse estar fundamentada na experiência individual de Caldas enquanto estudante, ela resulta numa aderência à histórica da Escola. Este anacronismo vinha levando a Escola um descrédito tanto junto ao Estado, que não veria utilidade em seus cursos, como junto à sociedade, que perceberia como mais proveitoso ao Artista outro tipo de formação mais ligada ao seu tempo e a um projeto individualista de desenvolvimento humano.

Por um lado, essas narrativas apontam para uma ineficiência da Escola em formar seus estudantes, seja por uma relação política de seus professores e direções para com os caminhos da instituição, seja por sua precarização por parte do Estado e mesmo descrédito social. Por outro lado, não podemos ignorar as inúmeras narrativas idílicas sobre o Atelier, algumas mais facilmente verificáveis no cotidiano do que outras. Sem dúvida, elencam-se as dimensões do atelier como uma particularidade do Atelier Portinari, tomando-o como único. Ainda que de imediato não possamos verificar a existência? de ateliês com configurações semelhantes, o fato de seu espaço não ter sido inicialmente planejado para ser um atelier, mas um ginásio esportivo, depunha como crível que tal conjuntura não deveria se repetir com frequência.

Ainda que o conhecimento do trabalho de pintura, que percorre a história carregando consigo o trabalho da humanidade, seja para nossa pesquisa um ponto crucial, a simples evocação do nome de grandes mestres da pintura ou de um passado glorioso da Escola, que tinha entre seus estudantes pintores que compunham as paredes do Museu Nacional de Belas Artes, dizia pouco sobre a realidade pungente do Atelier e, conseqüentemente, um menor poder de aderência à realidade imediata dos estudantes. O desemprego, a distância social e a precariedade são verificáveis no cotidiano, e conseqüentemente mais facilmente percebidos como verdade. Ainda que saibamos que a instância fenomênica nunca diz respeito à totalidade da realidade, a justaposição de narrativas verdadeiras não conduz a uma conclusão verdadeira sem que se estabeleçam suas relações de causalidade.

Ainda assim, a nossa experiência empírica individual parecia ecoar junto a outros estudantes e professores. O Atelier parecia proporcionar uma interação *sui generis*, sentida e expressada como benéfica por vários Pintores. Contraditoriamente não se pode esquecer que entrar e sair da Ilha do Fundão pode tomar muito tempo, assim como as condições materiais que garantem a permanência no atelier são muito díspares entre seus entes, a começar pela relação docentes e discentes, chegando às distinções entre os próprios discentes.

Buscando estabelecer contornos mais nítidos sobre o Cotidiano deste atelier apesar da parcialidade das experiências individuais, mas buscando além da experiência do pesquisador enquanto aluno do curso, encontramos uma entrevista com o prof. Vladimir Machado. A entrevista foi realizada por seus colegas de Trabalho - os prof. Licius Bossolan e Martha Werneck, docentes do curso de Pintura - e explorava a experiência de Vladimir como professor-pintor, em sua trajetória profissional. Por sua vez, usamos parcialmente essa entrevista como principal referência para as entrevistas semiestruturadas com alunos, ex-alunos e professores.

De forma geral, nossos esforços iniciais se voltaram em levantar o máximo possível da memória deste atelier partindo da experiência dos estudantes e professores do curso de Pintura da EBA-UFRJ, em sua instância fenomênica. Buscamos então, nos depoimentos e entrevistas de outros professores e estudantes, transitar da singularidade de suas experiências e descobrir onde estas apontam para as particularidades desta experiência.

Sabendo que nossa empreitada não podia ficar resumida a expor de forma totalizante uma experiência singular a respeito deste lugar, buscamos aqui revelar aquilo que foge às narrativas oficiais e permanecem ocultas na imediatividade dos acontecimentos cotidianos. Percebemos como por vezes as diferentes formas de acesso ao atelier eram separadas da compreensão deste, produzindo uma experiência ideal do atelier que existiria a despeito dos diferentes sujeitos, e entendendo que as potências de um lugar não podem se confundir com a realidade deste. Principalmente quando procuramos pelas relações do Trabalho em sua perspectiva ontológica de satisfação das necessidades humanas em um espaço de produção artística e cultural dentro de uma Universidade Pública, que conserva suas relações com a história da arte e uma sociedade dividida em classes. Essa divisão nos explicita múltiplos interesses sobre a instituição, somados a multiplicidade de formas assumidas pela Arte, que tornam as múltiplas determinações no interior do atelier, ofuscadas pela superexposição da camada fenomênica, muitas vezes pouco coesa com a própria realidade.

Assim, buscamos reconhecer os processos históricos que conformam sua produção do Atelier, através da recente historiografia sobre a EBA. Como principais referência apontamos: Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História (Cavalcanti, Malta & Pereira, 2016), e uma série de publicações no periódico eletrônico independente 19&20, dedicado ao estudo do patrimônio histórico, artístico e cultural no Brasil do século XIX e primeiras décadas do século XX. Citamos, em particular: “Projeto Montenegro”: A reforma do Ensino das Artes Plásticas em 1890 (Dazzi, 2007); A “Reforma da Academia” no Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli, ao Ministro da Instrução Pública (1891) (Dazzi, 2010); Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes (Valle, 2013); A Escola Nacional de Belas Artes - Arte e técnica na construção de um espaço simbólico (Ricci, 2011).

Reconhecemos entre o levantamento etnográfico e a historiografia sobre a EBA alguns pontos percebidos como de grande pertinência para nossa exploração, assim como os elementos que não possuem aderência à realidade de nosso objeto, fazendo das contradições objeto do conhecimento teórico. Inserimos a pesquisa em sua dimensão histórica tendo os contraditórios como parte da realidade concreta que conforma o Atelier em sua relação dialética, dinâmica e contínua, a fim conhecermos as possibilidades efetivas de transformações conscientes.

Partimos então para um Atelier Portinari enquanto produto da busca por satisfação das necessidades dos professores e estudantes da Pintura, não apenas em sua condição de entes da universidade, mas como pintores e artistas. Marcado pelas disputas narrativas da historiografia da Escola e as transformações materiais concretas que o conformam, o Atelier Portinari é um produto determinado pelo desenvolvimento das forças produtivas da arte em seu processo histórico e suas relações de produção para com estudantes, professores, artistas, instituição, Estado e, de forma mais ampla, toda a sociedade. Assim, objetivando neste as contradições entre as forças produtivas e as relações de produção.

2.1.1 Revisão bibliográfica sobre o Atelier Portinari

Na tessitura inicial do projeto desta pesquisa, foram procurados de forma não sistemática publicações que abordassem o Atelier Portinari, não esquecendo que este é mais conhecido como Pamplonão. Não limitado a seus nomes, a busca se estendeu a atelier de

Pintura da Escola de Belas Artes. Nesse momento inicial, a busca foi expandida a publicações que tratassem de outros ateliês coletivos de Pintura, ou mesmo o papel do atelier para o artista. A partir de alguns artigos retornados, foi elaborado o projeto e para seu desenvolvimento foi planejada a realização de uma revisão sistemática da bibliografia acerca do Atelier de Pintura EBA/UFRJ. Entretanto, na ausência de descritores com vocabulário controlado e de coesão no uso de palavras-chaves, as buscas se tornaram ineficientes para uma revisão sistemática da bibliografia. Ainda assim, buscamos realizar uma revisão narrativa da bibliografia; mas como exposto, os resultados de busca se mostraram inconsistentes, tornando a revisão, se não inviável, ao menos incompatível com nosso tempo.

Descreveremos a seguir as estratégias de busca para o levantamento de publicações sobre o Atelier de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especificamente envolvendo o trabalho de pintura no espaço que hoje recebe o nome Atelier Portinari, estabelecemos algumas estratégias de busca, ainda que sem descritores controlados. Para isso levamos em consideração seu nome de referência mais conhecido, Pamplonão, e a acessibilidade das publicações, tomando apenas aquelas escritas em língua portuguesa. Estabelecemos como termos de pesquisa: “escola de belas artes”, “atelie”, “atelie de pintura”, “atelier portinari”, “pamplonão”. O termo “atelie”, foi escolhido a fim de contemplar a dupla grafia do termo “atelier” (Ateliê e Atelier) uma vez que a busca ignora a acentuação e permite o retorno não exato, com trechos do termo. No caso do termo “atelier portinari”, manteve-se a grafia uma vez que se trata da forma como foi registrado.

Como forma de reconhecer dentre as publicações que versam sobre o Atelier de Pintura da Escola de Belas Artes, quais abordavam a questão do Patrimônio Cultural - ou mais especificamente nos termos que utilizamos em nossa pesquisa - sobre Referências Culturais, assim como identificar abordagens sobre seu Cotidiano e sua relação com o Mercado, elencamos os seguintes termos para o refinamento da busca: “patrimônio”, “patrimônio cultural”, “referência cultural”, “mercado” e “cotidiano”

Não definimos um recorte temporal para que pudéssemos recuperar nas buscas outras formas do Atelier de Pintura da EBA anteriores ao Atelier Portinari. Para efeitos de melhor compreensão, chamaremos de Atelier Portinari, tanto as abordagens do atelier entre 1990 e 2007, quanto aquelas posteriores à sua reinauguração, quando foi efetivamente chamado de Atelier Portinari, distinguindo de outras objetivações dos atelier de pintura da Escola.

Iniciamos então nossa busca junto a Base de Dados do Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)⁶⁰, não havendo retorno para qualquer tipo de material aos termos “pamplonão” e “atelier portinari”, em buscas individuais, com o escopo da busca incluindo bases, periódicos e artigos, tendo como filtro de busca: Qualquer campo e Termos exatos. Seguindo o mesmo procedimento anterior, decidimos por termos iniciais mais genéricos como “escola de belas artes” o que retornou 79 artigos/livros sendo 70 em português. Como nosso interesse era o atelier de pintura da EBA/UFRJ, refizemos a busca agora com o operador booleano “e” para os termos exatos “escola de belas artes” e “UFRJ” recuperando 18 publicações.

Como estas buscas não apontaram para nenhuma pesquisa orientada ao atelier, refizemos mais uma vez a busca, trocando os termos por “escola de belas artes” e “atelie”. Assim, foram recuperadas 9 publicações, sendo apenas 7 publicações não redundantes; destas, apenas 5 tratavam do assunto atelier, sendo que, apenas três abordavam ateliês de artes visuais. Destas três publicações, apenas uma tratava do Atelier de Pintura da Escola de Belas Artes/UFRJ e de autoria dos professores do curso de pintura EBA/UFRJ, Martha Werneck e Licius Bossolan.

⁶⁰ <https://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/>

- WERNECK, Martha; BOSSOLAN, Lício. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. Revista Apotheke, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. Disponível em: <https://is.gd/xL2Tt2>. Acesso em: 21 dez. 2023.

O trabalho em questão busca expor o percurso destes professores no desenvolvimento de uma metodologia tanto de ensino quanto de produção para a documentação do processo de “reflexão poética” no Atelier de Pintura EBA/UFRJ, e aponta para a implementação dos diários de pesquisa (também chamados *sketchbooks*), pelos professores em questão e pelos seus alunos.

A estratégia de busca acima descrita foi replicada também na biblioteca virtual Scientific Electronic Library Online⁶¹ e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)⁶², sendo a publicação acima referida a única a tratar do Atelier Portinari.

Buscamos também junto às publicações da Escola de Belas Artes, em especial, *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História* (Cavalcanti, Malta & Pereira, 2016) e o periódico *Arquivos da Escola de Belas Artes* entre os números 15 a 36, correspondentes aos anos de 1999 a 2023. O recorte do periódico partindo da 15 edição se dá porque esta foi a primeira edição posterior a criação do Atelier em 1990.

Uma vez que a busca realizada nas publicações de *Arquivos da Escola de Belas Artes*⁶³ foram feitas sobre os arquivos digitais, sem intermédio de plataformas de busca, realizamos a busca individualmente através da ferramenta de busca por palavras em todo corpo de texto. Nesta busca, optamos pelos termos: “Atelier de Pintura”, “Ateliê de Pintura”, “Atelier do Curso de Pintura”, “Ateliê do Curso de Pintura”, “Atelier Portinari”, “Atelier Cândido Portinari”, “Ateliê Portinari”, “Ateliê Cândido Portinari” e “Pamplonão”.

Esta busca retornou 11 artigos relacionados ao Atelier Pamplonão, entre informativos de realizações da direção e relatos biográficos. Foram estes:

- 1) Luz, Angela Ancora da. A Escola de Belas Artes - uma história da arte. in CUNHA, Almir Paredes (Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº15 EBA/UFRJ, 1999
- 2) TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Realizações 2004-2006 Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº17 EBA/UFRJ, 2006
- 3) GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Ampliação do Parque de Informática da Escola de Belas Artes – fevereiro a outubro de 2010 in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº18 EBA/UFRJ, 2010
- 4) GUIMARÃES, Helenise Monteiro A Diretoria Adjunta de Administração: Atendendo a Antigas Necessidades e Construindo Novos Espaços. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº18 EBA/UFRJ, 2010.
- 5) GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Ampliação do Parque de Informática da Escola de Belas Artes – novembro de 2010 a outubro de 2011. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº19 EBA/UFRJ, 2011
- 6) SILVA, Lício; Vasconcellos, Martha Werneck. O Ensino da Pintura na Contemporaneidade: o papel e a trajetória do professor como artista pesquisador - entrevista com o Prof. Dr. Vladimir Machado. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº19 EBA/UFRJ, 2011

⁶¹ <https://www.scielo.br/>

⁶² <https://bdtd.ibict.br/>

⁶³ <https://eba.ufrj.br/arquivos/>

- 7) GUIMARÃES, Helenise Monteiro. O Parque de Informática da Escola de Belas Artes – novembro de 2011 a outubro de 2012.. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. nº20 Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2012
- 8) GUIMARÃES, Helenise Monteiro. O Parque de Informática da Escola de Belas Artes – janeiro de 2013 a dezembro de 2013.. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. nº22 Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013
- 9) PEREIRA, Ricardo A. B. 200 Anos da EBA/UFRJ – memórias de um professor do curso de pintura. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. nº27 Rio de Janeiro, EBA/UFRJ 2016
- 10) BOSSOLAN, Lícus. Projeto pedagógico do curso de Pintura, in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. nº32 Rio de Janeiro, Rio Books, 2021
- 11) PEREIRA, Ricardo Antonio Barbosa. O ateliê Portinari (“Pamplonão”) e a galeria Macunaíma – breve memória destas conquistas do curso de pintura. TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. nº35 Rio de Janeiro, EBA/UFRJ Rio Books, 2022.

Destas 11 publicações, 1 trata da transferência da Escola para o Fundão até a criação do Atelier Portinari, na época chamado de Pamplonão; 4 tratam do projeto Parque de Informática da Escola de Belas Artes, que previa a instalação de 13 terminais de consulta individual pública e gratuita para a comunidade acadêmica no Atelier, e que nunca foi efetivado; outras 2 abordam as reformas de adequação do atelier, sendo uma sobre as infiltrações e segurança estrutural do espaço em 2005 e 2006, e outra sobre as adequações do espaço para receber disciplinas até então ministradas no 7º andar, incluindo reforma e aquisição de cavaletes e pranchetas de desenho e pintura. Duas publicações tratam do depoimento autobiográfico da experiência de um professor em sua trajetória no atelier, assim como uma entrevista estruturada com outro professor da instituição e sua trajetória como artista e docente; por fim, 1 fala sobre a reforma curricular do curso de pintura.

2.2 Memória dos Trabalhadores

Refletindo sobre a crítica que expõe uma Escola de Belas Artes com um ensino defasado, desconectado de seu tempo, recordamos como para Mészáros (2016, p. 50-51), ao compreendemos a educação como um processo mais amplo, mesmo o projeto de educação formal mais hegemônico não nos permite simplesmente descartar que cada indivíduo influi de alguma forma para a manutenção ou transformação deste - por vezes de ambos, e simultaneamente. Assim, não podemos ignorar a agência dos estudantes e professores enquanto pintores capazes, entre seus reflexos cotidianos e artísticos, afetar seu cotidiano e os dos demais. Nos é claro que nenhum indivíduo é ou deveria ser capaz de transformar a realidade senão enquanto parte daquilo que lhe insere e devolve à humanidade. Ainda, temos de reconhecer a impossibilidade de analisar individualmente a totalidade dos sujeitos no interior deste Atelier; buscamos então por aquilo que particularmente transforma a relação destes com seu cotidiano, consequentemente com a efetivação do Trabalho e as possibilidades de experiências neste.

Como exposto anteriormente, tomamos da etnografia a possibilidade de alcançar a história daqueles que estão à margem de um pertencimento à escrita da história, buscando reconhecer a singularidade das experiências individuais que através do trabalho produzem o Atelier Portinari. Assim, buscamos reconhecer onde essas relações entre seus trabalhadores e destes com a instituição, se particularizam no cotidiano do Atelier Portinari, da mesma forma

que buscamos, na reconstrução deste cotidiano, compreender as narrativas que não encontram aderência na realidade.

Considerando o recorte temporal inicial abarcando o Atelier Portinari desde sua criação em 1990, encontramos as primeiras dificuldades de nossa abordagem devido sua amplitude temporal. A ativa presença do pesquisador enquanto aluno do curso de Pintura entre os anos de 2007 e 2014 garantiu uma proximidade com vários professores e alunos destes períodos, mas pouco se tinha dos anos anteriores. Sabemos que, nos primeiros anos de atelier, este se encontrava relativamente vazio, sem a presença de muitos estudantes veteranos.

Entre o segundo semestre de 2007 e o primeiro de 2008, o atelier esteve interditado e as condições precárias dos ateliês improvisados foi determinante para o afastamento dos poucos estudantes com inscrição anterior a 2005, que ainda o frequentavam no primeiro semestre de 2007, por isso estabelecemos, um parco contato com estes. Ainda mais difícil foi o contato com estudantes dos primeiros anos de Atelier na década de 1990. Com efeito, esse foi um dos motivos pelo qual optamos por limitar o foco de nossa investigação entre os anos de 2005 a 2014. Neste sentido, trabalhamos inicialmente com nossa própria experiência, que diz respeito aos anos de 2007 a 2014, e que tentamos deixar sempre explícito ao longo de nossa escrita.

Sobre a particularidade nas experiências dos artistas pintores no interior deste espaço de produção, podemos partir da primeira dedução que divide estas experiências entre dois grupos distintos pelas determinações que incidem sobre eles enquanto professores e estudantes. Ainda, dentre os sujeitos deste atelier, há outra divisão muito importante, que reflete não apenas as determinações dentro das instâncias universitárias, mas todo o metabolismo social: a divisão sexual desses trabalhadores. Para este segundo atentaremos ao recorte das estudantes do sexo feminino, como forma de encontrar subsídios para comparar nossas análises a uma história de apagamentos.

Considerando então o grupo de professores, incluímos inicialmente o depoimento dos professores da Escola Ângela Ancora da Luz e Vladimir Machado. A Prof. Angela, que também foi diretora da instituição, nos conta da ausência produzida com a transferência da Escola para o Fundão e nos situa no momento da criação do Atelier pelo Prof. Fernando Pamplona; apesar de sua experiência não abordar o interior do Atelier como pintora, seu relato nos conta de narrativas que ecoam até o presente momento; além disso, ela acompanhou de perto não apenas a transferência e criação do Atelier, mas também enquanto diretora, sua interdição e reforma,. Por sua vez, o prof. Vladimir, ex-aluno do curso de Pintura e professor de pintura no Atelier, trouxe seu depoimento sobre as permanências no curso de pintura antes e depois de sua transferência para a Ilha do Fundão, expondo sua trajetória enquanto artista e professor da instituição.

Na medida que seguimos com o levantamento de sua historiografia, ampliamos os relatos com os depoimentos do Prof. Ricardo Barbosa Pereira, sendo que dois deles foram publicados no periódico Arquivos da Escola de Belas Artes nos anos de 2016 e 2022; além disso, contamos com seu depoimento (Anexo A, I) em 2021, endereçado diretamente a nossa pesquisa. Também contamos com o ex-estudante do curso de Pintura e atualmente professor do curso de Licenciatura em Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Fábio Macedo, que contribui para compreendermos melhor o momento de transição para o Ateliê.

Como nosso foco dizia respeito aos anos de 2005 e 2014, procuramos também pelos professores que seguem no dia a dia do Atelier. Com isso, pudemos contar com a participação das professoras Lourdes Barreto e Martha Werneck, e do professor Lício Bossolan, respectivamente responsáveis pelas disciplinas de Aquarela, Pintura I e Oficina de Criação⁶⁴.

⁶⁴ Atual Criação Pictórica

Por motivos diversos, não pudemos contar com os depoimentos de Marcelo Duprat, Júlio Sekiguchi e Aurelio Nery, professores efetivos que ministravam as disciplinas de Pintura II, III e IV nos anos de nosso recorte temporal. Alguns outros professores que exerceram a docência no atelier como professores substitutos, logo temporários, foram desconsiderados para esta pesquisa, devido ao nosso tempo limitado e a densidade da experiência acumulada dentro do atelier pelos professores entrevistados.

2.2.1 @memóriasdeatelier

Neste adensamento de nosso relato etnográfico, buscamos também, de forma mais ampla possível, pelos sujeitos que frequentavam o Atelier, estreitando nossa busca pelos estudantes da Pintura que dele participaram do atelier no período de nosso recorte temporal. Uma vez que a pesquisa foi iniciada no ano de 2021, durante a Pandemia de COVID-19, nos pareceu mais acertado - e talvez a única forma possível - realizar o levantamento de os estudantes e professores de forma remota.

Nossa primeira tentativa de alcançar os estudantes do atelier de forma ampla se deu através das redes sociais, mais especificamente do Instagram. A escolha pela busca via redes sociais nos pareceu acertada uma vez que de acordo com o IBGE (2023, p.9), mais de 98% das pessoas com nível superior (incompleto e completo), fazem uso diário da internet. Onde o Instagram figura entre as quatro redes sociais mais usadas no Brasil, contado com 72.3% dos usuarios (Datareportal, 2022). Assim, em alguma medida, esperávamos encontrar a presença destes que frequentaram o Atelier Portinari, também almejamos encontrar junto a esses perfis, registros de suas experiências no Atelier.

Desta forma foi elaborado um perfil na rede social Instagram⁶⁵ com o nome “memórias de atelier” (@memoriasdeatelier), indicando em sua descrição inicial (Bio) que este se tratava de um perfil ligado à pesquisa desenvolvida no âmbito do mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade da UFRRJ, e que pretendia contar com a participação daqueles que frequentaram o Atelier Portinari EBA/UFRJ, também conhecido como Pamplonão.

Como forma de tornar visível o perfil e alcançar o público desejado, foi feita uma série de investidas. Em primeiro momento, buscamos seguir o perfil de estudantes do curso de pintura que já seguiam o perfil da EBA/UFRJ⁶⁶ no Instagram. Como forma de divulgar o levantamento, buscamos entrar em contato direto, ainda pela mesma plataforma, direcionando a estes o convite para colaborar com a pesquisa. Como forma de aumentar o alcance do perfil, e consequentemente do levantamento, utilizamos outros dois perfis auxiliares⁶⁷, o perfil pessoal do pesquisador, assim como o perfil profissional, uma vez que se trata do perfil de publicação de pinturas de um artista formado pela EBA/UFRJ e possui, assim como o perfil pessoal, uma grande relação com estudantes do curso de Pintura. Somado a estes, compartilhamos as chamadas para o apoio do levantamento na rede Facebook, rede social do mesmo grupo comercial⁶⁸. Além disso, no decorrer da pesquisa, tivemos acesso a uma lista de estudantes inscritos no curso de Pintura EBA/UFRJ entre 1990 e 2022, a partir da qual pudemos realizar buscas ativas pelos possíveis perfis destes estudantes da Pintura.

Como uma forma preliminar de dimensionar quem eram estes estudantes ao qual tivemos acesso de forma remota e avaliar a possibilidade de contactá-los, tratamos de seguir aqueles cuja participação conseguimos confirmar enquanto alunos e ex-alunos do curso da EBA. Concomitantemente, iniciamos ainda de forma não estruturada, uma série de

⁶⁵ [instagram.com/memoriasdeatelier](https://www.instagram.com/memoriasdeatelier)

⁶⁶ [instagram.com/ebafrj](https://www.instagram.com/ebafrj)

⁶⁷ [instagram.com/frederico.areda](https://www.instagram.com/frederico.areda) e [instagram.com/fredericoarede.art](https://www.instagram.com/fredericoarede.art)

⁶⁸ Meta, empresa responsável pela redes instagram, facebook e whatsapp

publicações convidando aqueles que tinham alguma memória a compartilhar a nos enviar seus depoimentos e/ou fotos.

Inicialmente, tínhamos o objetivo de um crescimento orgânico de seguidores do perfil a partir da mobilização de estudantes interessados em participar da escrita da história do atelier. Na sequência, com o baixo retorno, optamos pela elaboração de um formulário Google⁶⁹ como forma concreta de acessar as memórias dos estudantes do Atelier. Neste formulário, convidamos o colaborador a nos enviar os depoimentos e registros fotográficos, preenchendo também alguns dados sobre a forma de contato com o Atelier.

Ainda que, por fim, o material fotográfico⁷⁰, assim com os breves fragmentos de memórias⁷¹ levantado através desta estratégia, tenha sido relativamente parco, mantivemos estes em nossos Anexos. Além disso, tal investida não foi em vão, uma vez que o movimento de investigação sobre o espaço atraiu a atenção e discussões sobre sua valorização e futuros. Por mais que tenhamos superestimado a participação orgânica⁷² em nossa investigação, hoje o perfil conta com 10 publicações entre algumas memórias e a divulgação do Processo de Qualificação, e possui 392 seguidores que demonstraram interesse no assunto.

2.2.2 Entrevistas

Dando seguimento a nosso procedimento exploratório etnográfico, no ano de 2022, com a diminuição de casos de Covid, nos foi possível pensar nas entrevistas semiestruturadas junto a um pequeno grupo de estudantes e professores. Nestas buscamos estabelecer uma relação com a já referida entrevista do professor Vladimir Machado (Silva & Vasconcelos, 2011), não apenas tomando algumas perguntas emprestadas a fim de perceber as diferentes experiências, mas também, a partir de suas respostas, na medida que essas reverberam algumas das questões que identificamos inicialmente. Assim, buscamos tornar o mais nítido possível as diferentes experiências dos entrevistados para com este lugar, expondo também e suas contradições.

No curso das entrevistas adequamos algumas perguntas, resultando em dois modelos de entrevista divididos entre Entrevistas a Estudantes e Entrevista a Professores. A estrutura de perguntas nos serviu como orientação; mas como entrevistas semi-estruturadas, no decorrer destas exploramos alguns pontos que surgiram. Como estratégia geral, priorizamos as entrevistas com docentes e estudantes mulheres. Sabendo do crescente acesso de mulheres à universidade, nos interessa conhecer o cotidiano destas, visto que não podemos pressupor que o mero acesso, levaria a uma mesma experiência que a de homens no atelier.

Assim, buscamos pela presença da mulher pintora no atelier e sua recepção no exterior dele, para refletirmos sobre essa produção - tanto material quanto subjetiva - deste Lugar de criação artística. A seguir, apresentamos as ex-alunas, alunas e professores, na ordem em que ocorreram as entrevistas, expondo alguns dos motivos que levaram a escolhas destes sujeitos.

Considerando as críticas quanto a um distanciamento do curso de Pintura do mercado de Arte e a que o situa como um curso elitista, assim como dos apontamentos a um passado de apagamento das mulheres na Escola de Belas Artes, decidimos começar a busca pela artista Márcia Falcão Lima. Conhecida como Márcia Falcão, a artista é pintora de formação na EBA/UFRJ, tendo ingressado no curso no ano de 2005 e concluído em 2010. Mulher negra e assalariada, dividiu o tempo de estudos com um emprego formal estranho a sua área, mas nos últimos anos tem recebido reconhecimento de público por suas pinturas. Hoje, Márcia é representada pela Galeria Fortes D'Aloi & Gabriel, e participa de feiras internacionais de arte.

⁶⁹ Ferramenta disponibilizada pela Google em <https://docs.google.com/forms/>

⁷⁰ As fotografias foram adicionadas ao Anexo B

⁷¹ Anexo A, V

⁷² Interações sem o auxílio de anúncios pagos à plataforma

A entrevista com Márcia Falcão foi realizada no dia 03 de março de 2022, em seu Atelier Particular em São Cristóvão, Rio de Janeiro.

Na sequência de nossas entrevistas, estivemos como a Prof. Lourdes Barreto, no dia 10 de junho de 2022, em seu espaço de aula no próprio Atelier Portinari. Lourdes nasceu em Salvador, Bahia, e hoje reside no Rio de Janeiro; ex-aluna do curso de Pintura entre 1975 e 1979 e é Professora de Pintura/Aquarela na EBA. Lourdes foi citada por Marcia, em sua entrevista, o que nos levou a priorizá-la como entrevistada, a fim de mantermos um estreitamento entre as entrevistas e podermos cruzar as experiências de sujeitos que participaram de um mesmo cotidiano, ainda que nas classes distintas de estudantes e professores.

No dia 01 de julho de 2022, entrevistamos a artista Sirlanney Nogueira no Atelier Portinari -. Sirlanney nasceu em Morada Nova, Ceará, e hoje reside o Rio de Janeiro. Quadrinista e Artista plástica, é Aluna do curso de Pintura desde 2009, e segue cursando-o, entre diversas interrupções. A escolha de entrevistas Sirlanney passa pelo fato de ter o depoimento de mais uma estudante mulher que tem de dividir seu tempo de estudos e a satisfação da necessidade de dinheiro para seu sustento. Sirlanney, além de possuir uma produção pictórica, também possui inserção no mercado editorial como quadrinista, o nos gerou o interesse de ouvir mais sobre a dimensão que secciona dois mercados, enquanto a mesma ainda precisa concluir seus estudos. Ainda que de forma anedótica, assim como Vladimir e Lourdes, Sirlanney nos aponta para uma Escola que recebe estudantes de todo o Brasil.

Em 27 de abril de 2023, realizamos a entrevista com Marcela de Jesus Cantuária, formada pelo curso de Pintura entre 2010 e 2017, e mais conhecida apenas como Marcela Cantuária. Esta entrevista aconteceu por videoconferência, uma vez que Marcela estava em uma residência artística em Portugal. Marcela, que como pintora figurou em exposições no Paço Imperial/RJ, Pinacoteca de São Paulo, Feiras e museus internacionais de arte e tem obras em acervos museais como o do MASP, no momento da entrevista era representada pela Galeria Gentil Carioca e foi uma escolha sobre a uma mulher Pintora inserida e - ao que nos parece acertado dizer – já consolidada no mercado de Arte e suas relações com o Atelier.

A última de nossas entrevistas diz respeito à perspectiva de Lício Bossolan e Martha Werneck, dois professores citados extensivamente nos depoimentos anteriores, e que fizeram parte também da experiência do pesquisador, respectivamente como orientador do TCC e prof. responsável pela disciplina monitorada. A escolha de realizar a entrevista de forma conjunta surgiu da sugestão do prof. Lício e foi ponderada por sua distinção das demais. Dois aspectos pesaram pelo aceite da sugestão. Em primeiro lugar, por várias vezes, a participação destes professores na experiência de outros entrevistados se deu de forma indistinta, sempre referindo a ação mútua dos dois, o que também corresponde a percepção do pesquisador enquanto aluno do curso. Martha e Lício trabalham de forma muito integrada, tanto no exercício da docência, como enquanto artistas⁷³. O que leva diretamente ao segundo ponto. Tal integração não se dá ao acaso: considerando sua relação conjugal e a integração de seus trabalhos, nos pareceu pouco produtivo realizar entrevistas separadas, que seriam inevitavelmente discutidas no ambiente de trabalho ou domiciliar; além disso, a entrevista conjunta nos propiciou um pouco da dinâmica do atelier, onde podemos observar, com alguma facilidade, as trocas entre os dois.

Assim, no dia 05 de maio de 2023, realizamos a entrevista conjunta no Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, em um das salas criadas na reforma de 2016. Lício da Silva assina com o nome artístico Lício Bossolan, tomando um nome familiar para sua identidade. Nascido na França, Lício faz questão de ratificar que é naturalizado Brasileiro; é ex-aluno do curso de Pintura (1991/1995) e foi Professor substituto no curso de Pintura EBA/UFRJ entre 2002-2003 e 2006-2007), e ingressando como Professor efetivo em 2009. Martha Werneck de Vasconcelos, também conhecida apenas por Martha Werneck, nascida em Petrópolis/RJ, é também ex-aluna do curso de Pintura

⁷³ Visto que possuem um mesmo atelier e portfólio on line de seus trabalho.

(1996/2003) e professora no curso de Pintura EBA/UFRJ. Ambos residem em Quitandinha, Petrópolis/RJ.

a) **ESTRUTURA DE ENTREVISTAS A ESTUDANTES**

Informações gerais sobre o entrevistado

Nome, Idade, Local de nascimento, Local de residência. Profissão ou Ocupação

Relação do entrevistado com o bem cultural pesquisado

1. Conte um pouco sobre seu primeiro contato com a pintura, de como e quando começou a estudar pintura.
2. Como veio a conhecer e porque escolheu cursar Pintura?
3. Você se considera artista? Quando começou a se entender como tal e onde entra a pintura?
4. Quando e como foi o seu primeiro contato com a prática de Pintura na EBA? (*Descrição desse primeiro contato, como era, ano*)
5. Conte um pouco como era/é seu tempo no ateliê de pintura. Seu dia a dia. Que tipo de atividades acontecem neste atelier? (*Descrever as atividades singular e particular*)
6. Como é/foi sua relação com os demais estudantes e professores. Como foi sua vivência com o coletivo, com os ateliês abertos?
7. Como é a vicência desse atelier e o que significa pra ti?
8. Como você percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas, e porque você segue pintando? (*Qual a importância da pintura para você*)
9. Que tipo de aprendizado se tem no atelier, abre falta de algo?
10. Alguma referência de artistas (*estudantes ou professores*) que trás do Atelier da EBA?
11. O que você diria ser fundamental para tornar-se artista pintor e desenvolver uma poética própria?
12. Como você vê a relação entre a EBA e o mercado de artes?
13. Como você vê a relação do Professor-Artista no ensino de Pintura?
14. Você ensina pintura? Conte um pouco desse saber que você ensina?
15. Conte uma memória positiva e ou negativa do atelier.
16. Como você vê uma possível mudança de local do Atelier de pintura.
17. Em sua opinião, quais os principais pontos positivos e negativos para que o Atelier de Pintura da EBA continue/seja uma referência na formação de Pintores/Artistas.
18. Um conselho para o estudante de pintura?
19. Um conselho para os professores de pintura?

b) **ESTRUTURA DE ENTREVISTAS A PROFESSORES**

Informações gerais sobre o entrevistado

Nome, Idade, Local de nascimento, Local de residência. Profissão ou Ocupação

Relação do entrevistado com o bem cultural pesquisado

1. Conte um pouco sobre seu primeiro contato com a pintura, de como e quando começou a estudar pintura. (*Chegou a ser estudante da Escola de Belas Artes?*)
2. Quando e como foi o seu primeiro contato com a prática de Pintura na EBA? (*Descrição desse primeiro contato, como era, ano*)
3. Quando você começou a se entender como artista e onde entra a pintura?
4. Quando e como foi a escolha de seguir como professor de Pintura na EBA?
5. Como você percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas, e porque você segue pintando? (*Qual a importância da pintura para você*)
6. Conte um pouco de sua atividade enquanto professor do curso de Pintura no Atelier Pamplonão.
7. Como você vê a relação do Professor-Artista no ensino de Pintura
8. Quais são as estruturas e os recursos necessários para a Transmissão deste saber?

9. Como você vê este saber?
10. Qual a importância de um atelier de Pintura na formação do Estudante. E como você vê o pamploão nessa formação?
11. Desde de seu primeiro contato com a EBA essas atividades mudaram de alguma forma? Quando e porque ocorreram?
12. Como você vê essas mudanças?
13. O que mais você mudaria ou não deveria ter mudado?
14. Na sua opinião, a continuidade de sua atividade e dos saberes com que ela é realizada dependem do que?
15. Como você vê a relação entre a EBA e o mercado de arte? Percebe alguma mudança?
16. Sendo um atelier coletivo, como é a vivência com os demais professores, estudantes e demais sujeitos neste espaço.
17. Em sua opinião, quais os principais pontos positivos e negativos para que o Atelier de Pintura da EBA continue/seja uma referência na formação de Pintores/Artistas.
18. Como você vê uma possível mudança de local do Atelier de pintura.
19. Conselho para o estudante de pintura?
20. Um conselho para os professores de pintura?

2.2.3 Registros fotográficos

Como parte da pesquisa etnográfica, buscamos os registros fotográficos realizados pelos sujeitos em seu dia a dia do atelier e neste incluímos alguns momentos pertinentes a esse, mas que escapam ao recorte geográfico. Assim, buscamos traçar contornos desse cotidiano, não apenas a partir da oralidade de seus produtores mas também dos registros fotográficos produzidos por estes, que muitas vezes trazem uma riqueza de acontecimentos que escapa ao olhar do sujeito que narra e que toma da realidade as informações que lhe conferem sentido, por muitas vezes ignorando outros aspectos do real refletidos pela imagem fotográfica.

Como fontes deste procedimento partimos dos acervos fotográficos do pesquisador, que acumula registros entre 2008 e 2014 realizados enquanto estudante do curso de Pintura, assim como registros posteriores⁷⁴ em função da pesquisa aqui apresentada e ainda alguns registros de 2007, do estudante Carlos Emanuel Pereira Gonçalves, ou como é mais conhecido Carlos Emanuel, pintor com quem partilhou o Atelier ao longo de 2007 e 2014. A esse acervo incluímos os registros do professor Lícius Bossolan, sempre ativo em registrar o cotidiano do Atelier, não apenas os momentos oficiais da instituição.

Na medida que iniciamos a busca pela memória destes sujeitos que produzem o atelier, incorporamos algumas fotografias disponibilizadas diretamente através do perfil @memoriasdeatelier na rede social Instagram, e pelo formulário Google, disponibilizado neste mesmo perfil.

2.3 Materialidade do Atelier de Pintura

Tomando como referência nosso levantamento historiográfico, desde sua formação enquanto AIBA, reconhecendo a EBA/UFRJ e seu Atelier de Pintura em sua trajetória histórica de transformações, pudemos acompanhar os registros acerca das condições e práticas nos ateliês da EBA, e a partir desta, nos aprofundamos no Atelier Portinari.

⁷⁴ Aqui nos valem os registros tomados posteriormente ao nosso recorte como forma complementar à exposição deste espaço, considerando a permanência de algumas estruturas.

Ainda que, para certa inteligibilidade de nossa escrita, organizemos nossas abordagens de forma aparentemente linear, esse movimento de investigação do atelier não se dá de forma uniforme, mas sim, entre abordagens à memória dos sujeitos que produzem em seu interior e que com isso produzem o próprio Atelier, nos levando a suas condições materiais mais imediatas, caminhando entre as experiências subjetivadas e as objetivações que carregam ou produzem estas experiências. Assim, diremos que iniciamos nosso percurso a partir dos depoimentos e entrevistas com estudantes e professores, comparando estas experiências, encontrando onde elas se particularizam e, junto a nosso levantamento, historiográfico, dando contornos mais claros para uma compreensão das permanências entre as transformações históricas do atelier. Entretanto, como esta é uma pesquisa exploratória com o foco nos anos de 2005 e 2014, nos limitamos a apontar indícios dessas permanências, buscando reconhecer aquelas que se relacionam com o Trabalho de Pintura e sua condição à autorrealização das potências humanas.

Buscando reconhecer as necessidades do fazer artístico nesse atelier, encontramos desde seus primeiros registros, ainda enquanto AIBA à EBA-UFRJ, relatórios que apontam para a necessidade de um atelier adequado ao ensino de pintura⁷⁵. Para além de adequações para o convívio humano - necessárias a qualquer espaço - ou as demandas genéricas de uma sala de aula, nas disputas pela adequada reforma do ensino na ENBA, encontramos propostas que não se limitam àquelas voltadas a suas edificações, como segurança e salubridade, mas são também da ordem do desenvolvimento do conhecimento, assim como o acesso, permanência e destino de seus habitantes. São preocupações que refletem uma determinação de ordem econômica, e que ecoam até hoje, se impondo aos habitantes do atelier, particularmente sobre os estudantes⁷⁶, uma vez que os professores têm seu Trabalho remunerado⁷⁷.

Esta preocupação econômica em uma sociedade capitalista pode ser resumida à dificuldade relacionada à venda de sua força de trabalho e o reconhecimento de atividades enquanto trabalho a ser remunerado, estabelecido pela produção e reprodução social que divide e invisibiliza certos trabalhos – isso é claro, se tratando da classe trabalhadora. É uma preocupação bem ilustrada na mais corriqueira pergunta relativa ao futuro profissional de um artista: “Como você vai viver de arte, como vai ganhar dinheiro?” Sabemos, contudo, que - para além da expressão popular, comum ao carioca, que tem por hábito, responder essa pergunta com um: “se tudo der errado, vendo minha arte na praia!” - não há uma resposta simples que equacione o trabalho como forma de realização da vida humana e o trabalho que satisfaz a necessidade extrínseca à humanidade, de se ter dinheiro para satisfazer as carências e necessidades da vida humana.

Atentemos que o processo de desenvolvimento humano através de seus processos históricos está em constante transformação e seus processos de produção também são responsáveis pela produção de novas necessidades. Assim como o Atelier enquanto um Lugar de produção artística está inserido nas dinâmicas de ensino universitário, atravessado pelas tradições e dinâmicas estabelecidas em outros momentos históricos, estas transformações

⁷⁵ Como aponta em 1889 o então diretor da Academia de Belas Artes, Ernesto Gomes Moreira Maia sobre a Reforma dos Estatutos da Academia - Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial das Belas Artes - 1888, Anexo - transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi

⁷⁶ Como poderemos verificar no desenvolvimento da pesquisa, através das falas de estudantes assim como nas transformações dos Projeto pedagógico do curso de Pintura, AIBA/ENBA/EBA-UFRJ, que buscam equacionar os anseios e necessidades sentidas pelos professores e estudantes num adequado projeto de ensino, atravessados por demandas de sua inserção no ensino universitário, visto as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais.

⁷⁷ Ainda que não possamos deixar de notar que esta remuneração corresponde a apenas uma parte do trabalho desempenhado por estes.

tomaram formas distintas da mesma forma que a realidade material de cada tempo se transforma, suas necessidades⁷⁸ também assumem outras formas.

Assim, quando nos aproximamos dos sujeitos imersos neste espaço nos deparamos com uma delicada empreitada dentro do atelier. Buscamos expor distinções entre um fazer que serve à satisfação da necessidade da arte e outro à satisfação impessoal do sistema econômico. Redobramos também a atenção para compreender as influências do sistema econômico capitalista na educação e produção artística dentro deste espaço. Na busca por atender às necessidades de seus habitantes sem que haja uma observância crítica sobre estas - seja por parte da instituição ou ações de estudantes e professores -, está o risco de tomar os interesses do sistema econômico como uma necessidade humana⁷⁹, submetendo assim a educação às necessidades do mercado,⁸⁰ e tornando a educação como mercadoria e ferramenta de reprodução na lógica capitalista de um trabalho “artístico” alienado.

Como forma de compreender a realidade deste atelier em suas particularidades enquanto Atelier Portinari e pensar as continuidades e rupturas em sua trajetória histórica, mas principalmente para determinar como a memória de seus trabalhadores se relacionam com a história da Escola e as narrativas a ela atrelada, assim como com as condições materiais que se relacionam com o fazer da Pintura, o fazer arte, tomamos três questões - que aparecem com recorrência em documentos oficiais, depoimentos e entrevistas - e que passaram a nos orientar, não apenas nas entrevistas e no levantamento iconográfico, mas também nos demais levantamentos documentais e nossa análises:

- a. As condições precárias de suas instalações que desde seu surgimento com a AIBA (Dazzi, 2017, p. 178,179) seguindo pela ENBA (Ricci, 2011, p.7, 8) e notoriamente agravada na EBA/UFRJ (Luz, 2016, p. 118).
- b. A preocupação com o ensino e sua relação com o mercado (Durand, 1989; Galvão 1959 apud Squeff, 2000, p. 111,112) e as chamadas adequações do ensino, às demandas de seu tempo (Dazzi & Valle, 2007), associadas à ideia de modernização incorrendo em disputas entre um ensino voltado ao conhecimento próprio de suas disciplinas e a sua capacidade de produzir mão de obra qualificada para o mercado de trabalho (Squeff, 2000, p. 109; Dazzi, 2017, p. 174).
- c. A formação do artista para além das disciplinas, nas práticas e trocas de experiência no atelier, o processo de socialização até as exposições e viagens (Pereira, 2017, p. 299; Dazzi & Valle, 2017 p.x; Valle, 2019)

Como exposto anteriormente, nos aproximarmos dos sujeitos no interior do Atelier, em busca de compreender como seu cotidiano se relaciona com a História da Pintura na Escola, assim como, reconhecer a função exercida pelo Atelier Portinari nas relações de produção pictórica, e nas relações para com a pintura e seus pintores. Para tal, optamos por iniciar nossas buscas por uma exploração etnográfica, tomando o que os trabalhadores dizem de seu trabalho e o dizem fazer dele. Neste momento, podemos citar a fala do Prof. Vladimir - tomada por seus colegas de profissão⁸¹, Lício e Martha - ao expor um conselho aos professores de pintura:

⁷⁸ Nos referimos aqui às necessidades à ontologia humana, não às carências à vida biológica

⁷⁹ Aqui nos antecipamos aos relatos que indicam a suplantação do conteúdo disciplinar para adequar a produção à objetos com melhor possibilidade de venda às galerias comerciais de arte. Relato ainda carente de melhores averiguações.

⁸⁰ Que são em primeira e última instância, necessidade do capital para sua manutenção através da produção e reprodução social..

⁸¹ Aqui as profissões de Lício Bossolan e Martha Werneck, coincidem com a de Vladimir Machado, enquanto professores, assim como artistas plásticos ligados à pintura.

[...] acho importante: valorizar a nossa profissão como pintores! Valorizar a pintura como conhecimento. Se alguns propagam que o objeto artesanal, a pintura está morta, se a arte não é bem vista como profissão, então devemos estabelecer uma conceituação de valor. Basta lembrar que na China a pintura milenar é considerada uma filosofia em ação capaz de aperfeiçoar a cultura e explorar todos os mistérios do Universo. Nós já oferecemos aos discentes as experiências profissionais de nossa trajetória e a nossa liberdade integral ao trabalho da arte da pintura, pois somos artistas, afinal. Somos pintores trabalhando. Não somos funcionários burocráticos: trabalhamos num ateliê público, vivendo e ensinando arte. (Machado apud Silva & Werneck, 2011 p. 30-31)

Podemos notar como Prof. Vladmir faz questão de enunciar com o seu trabalho no atelier público se vincula ao viver e ensinar. Dessa forma, relacionando como seu tempo de Trabalho reflete seu tempo de vida, numa dupla relação. Ainda de mesma entrevista, vemos que ele aponta para uma característica que considera marcante no curso de pintura, de seu ingresso em 1972 e que ainda perdura até hoje: os ateliês coletivos, muito abertos à camaradagem. Ele ainda reforça sobre o espaço de trocas entre as pessoas nesse universo muito especial que é o ambiente artístico acadêmico, onde a produção em um ambiente coletivo favorece a diversidade e a riqueza cultural, as trocas, num aprendizado que se dá, não apenas nas disciplinas, mas também através da convivência com os colegas (Machado apud Silva & Werneck, 2011, p. 16).

Por um lado, endossamos através a valorização do Trabalho de Pintura e a ideia de que o fazer artístico é uma das formas de trazer à consciência o reflexo do real, isso é, uma forma de acessar e compreender a realidade, assim como perceber a importância das trocas de experiências enquanto artístico para uma educação mais ampla e ligada ao desenvolvimento humano. Por outro lado, temos a obrigação de perceber? onde a experiência do Professor Vladimir já não diz mais da realidade concreta do atelier, ao menos não em sua totalidade, que diz respeito a um Cotidiano de múltiplas experiências que se interrelacionam. Desta forma, quando ele expõe que parte do que é ensinado no atelier vem da partilha da experiência, daquilo que ultrapassa uma relação técnica, e que se relaciona tanto com suas vidas quanto a suas experiências profissionais, nos descrevendo a práxis do Artista Pintor e Professor, precisamos também compreender a quem esta partilha é acessível. Como ele ressalta, falamos do trabalho num ateliê de ensino público: compreendendo o Público numa perspectiva democrática, para além de sua forma - isso é um ensino substancialmente democrático -, é necessário pensar a quem se dirigem estas experiências e quem está de fora da referida partilha.

Assim o Atelier Portinari nos aparece, para além de uma sala de aula, como o Atelier do Artista, um espaço coletivo onde estudantes e professores do primeiro ao último semestre do curso são postos em um processo de socialização, estabelecendo relações que determinam de formas distintas suas produções. Vemos processos que se estabelecem nos muitos Lugares que o atelier parece assumir, ainda que em um só espaço, descritos em nosso levantamento etnográfico, entre fotografias e depoimentos, como: Lugar do descanso, Lugar do lazer, Lugar da alimentação e, sobretudo, Lugar de trocas de experiência e Produção de conhecimento sobre a Pintura através de processos formalmente instituídos, mas não limitados a estes.

Dessa forma, se faz necessário investigar como se dão as relações neste espaço que precisa cumprir, ou pôr-se a cumprir, sua função para com a instância institucional enquanto um atelier do curso universitário; neste aspecto, os professores se tornam os responsáveis por este pôr a cumprir, ao mesmo tempo que ultrapassa os limites das normas escritas. Como estes lugares são conformados e a quem eles são interessantes e, principalmente, a quem é dada essa experiência da coletividade na formação do artista pintor, a amizade e camaradagem

no ateliê, e como as relações com o mercado, a influência das diferentes origens sociais dos estudantes agem sobre a função que? ele exerce no Trabalho de Pintura.

Como visto até agora, o Cotidiano do Atelier é o Lugar de investigação, o Trabalho, nossa categoria central de análise da efetivação do Trabalho relacionado a Pintura. e como expomos inicialmente, são as condições objetivas da vida que determinam a consciência do sujeito (Marx, 2007, p. 94). Dessa forma faz-se de extrema importância para tomarmos consciência da realidade deste atelier - para além da experiência empírica destes sujeitos - compreender as determinações materiais que incidem sobre esse, tomando não apenas aquelas percebidas por estes, mas também aquelas que, pelas muitas camadas que os processos sociais assumem, desaparecem de suas narrativas e talvez da consciência sobre a realidade que os cercam.

Para tal percebemos que investigar a efetividade do Trabalho de Pintura para a satisfação da necessidade da Arte neste Atelier, dentro destas relações/funções o Tempo será um elemento fundamental como a linha limítrofe da possibilidade destas experiências. Em outras palavras, não é possível experienciar o atelier sem estar no atelier, mas não resumindo a isso, a qualidade do tempo que se passa no atelier. Desta forma, para compreender o tempo destes estudantes e professores artistas analisaremos, as determinações impostas por sua institucionalidade, pelos ditames do ensino formal, através dos projetos pedagógicos curriculares, interpostos pela vivência cotidiana. Isso é, considerando seu projeto não como a realidade de seus Pintores, mas determinante que de alguma forma incide no metabolismo deste atelier.

Ainda assim, buscando compreender suas particularidades enquanto Atelier Portinari, não há dúvidas que as condições materiais dadas pela arquitetura deste são de alguma forma determinantes a produção em seu interior - seja por suas dimensões e a particular divisão de suas salas, seja pelas condições precárias de suas instalações. Assim buscaremos explorar como estas determinações são objetivadas.

Como exposto anteriormente as determinações econômicas se mostram de forma constante e vital, e aqui salientamos que a pesquisa não abordou algumas das políticas de permanência estudantil que visam a mitigar estas dificuldades. nos concentrando nas relações que incidem sobre aqueles que dispõem do acesso a estas políticas, assim como a relação do estudante de pintura com seu futuro ao se formar, mais especificamente, tratando do futuro enquanto artista compreendido por sua inserção no mercado de arte. Para isso, realizamos um levantamento da inserção destes estudantes do curso de Pintura no mercado de arte, como forma de estabelecer uma análise sobre a perspectiva que busca atrelar o mercado de arte com a efetividade do ensino no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes.

Para tal, buscamos por suas aparições nas exposições da Escola de Belas Artes comparando as presenças em feiras comerciais e premiações externas, e outras formas de exposição de seus trabalhos. Consideramos também como parte da relação inextricável do ver e ser visto da obra de arte para sua apreensão social, sob a forma historicamente determinada dos salões, feiras e exposições, e sua contradição exposta por Daniel Buren (2005, p. 49) sobre o destino da obra, onde a partir da sua produção em ateliê, a obra encontra-se isolada do mundo e somente nesse momento, que ela está mais próxima da sua própria realidade, da qual se afastará continuamente, chegando mesmo por vezes a adotar outra completamente contraditória, geralmente para maior proveito dos agentes do mercado e da ideologia dominante. o mesmo ainda expõe a contradição fatal para a obra de arte, onde seu destino implica uma deslocação desvitalizante relativa à sua própria realidade ou em contrapartida, se a obra de arte permanecer no ateliê, é o artista quem corre o risco de morrer, de fome.

Compreendemos que a pesquisa levanta muitas questões e investigar a atuação dos estudantes de pintura no mercado de arte, ou as transformações dos projetos pedagógicos do curso, ou mesmo os modos de pintar e ocupar o Atelier, são cada assunto para uma pesquisa

particular e complexa que escapa em muito de nosso tempo. Entretanto, buscamos aqui ao menos desvelar os contornos desses assuntos.

2.3.1 Sobre os Trabalhadores do Atelier

Para essa pesquisa, nos debruçamos sobre os Trabalhos de Pintura no Atelier Portinari. A condição primeira do Trabalho é o trabalhador, tornando fundamental dar a conhecer quem são estes trabalhadores. Dentro do Atelier, nos debruçamos sobre duas categorias desses trabalhadores ligados à Pintura, os Docentes e Discentes do Curso de Pintura. Entretanto, não podemos deixar de notar que o Trabalho social no Atelier, que garante sua produção e reprodução, não está limitado a estes: podemos citar, por exemplo, a importância do Trabalho de Modelo Vivo, com algumas das modelos estando presentes no atelier, quase desde sua criação. É também vital ao Atelier o Trabalho de Limpeza. E, pontual mas ainda essencial, o Trabalho de manutenção do acabamento estrutural do Atelier (iluminação, hidráulica, impermeabilização, pintura, etc.), assim como o Trabalho invisível a partir do Atelier dos setores administrativos ligados ao curso.

Para nossa pesquisa, consideramos os Docentes da pintura que trabalharam ativamente no Atelier Portinari entre 2005 e 2014, excluindo os professores substitutos, priorizando a densidade da experiência acumulada dos professores efetivos nesse período. Ainda assim, não pudemos entrevistar o Professor Marcelo Duprat, que apesar de seu tempo de docência e importância na reformulação do curso, estava afastado para a realização de seu doutoramento durante o período de nosso levantamento. O professor Júlio Sekiguchi foi outro docente que procuramos e não conseguimos realizar a entrevista, mas citamos sua relevância para a pesquisa, uma vez que o professor Júlio coordenou a Galera Macunaíma no período posterior a Lourdes Barreto e anterior ao Professor Ricardo B. Pereira.

Dentre os docentes que realizamos as entrevistas estão os/as professores/as: Lourdes Barreto, uma das professoras mais antigas do Atelier e referenciada por vários discentes. Lícius Bossolan e Martha Werneck, professores que entraram para o curso logo após a reforma do atelier em 2008⁸² e são referenciados por muitos discentes como parte ativa da experiência cotidiana do Atelier.

Em 2022, buscamos encontrar dados dos alunos e alunas que entraram no curso de pintura, e a informação de quais se formaram, assim como os dados de sexo, raça/cor, a partir do ano de 1990. Sabendo que estes são dados registrados pela UFRJ no ingresso dos alunos, procuramos a secretaria da Direção Adjunta de Graduação - DAG/UFRJ⁸³ para saber se possuíam esses dados disponíveis ou onde poderíamos encontrar estas informações. Na ocasião a secretaria que já havia sido solícita em compartilhar o formulário Google para o levantamento etnográfico, foi mais uma vez célere em nos fornecer uma Lista dos Inscritos no curso⁸⁴, a secretaria também nos informou que os dados de raça/cor estavam disponíveis, mas não havia mecanismos de extrair a informação senão individualmente e manualmente, trabalho que não caberia a técnica-administrativa. A mesma ainda nos indicou que entrássemos em contato com a Seção de Ensino da Escola de Belas Artes, para ter acesso a uma possível lista de formados pelo curso.

Uma vez que procuramos a Seção de ensino, fomos sumariamente encaminhados à procurar pela Coordenação do Curso⁸⁵. Entramos em contato com o professor Ricardo B. Pereira, coordenador do curso neste momento, que por sua vez nos orientou a procurar pela seção de ensino. Dessa forma, ficamos sem outra referência de onde procurar e tomados pelo

⁸² Apesar de ambos já terem lecionado como profs. substitutos do curso.

⁸³ Através do email dag@eba.ufrj.br e ellenguedes@eba.ufrj.br técnico administrativo da secretaria

⁸⁴ Excluído aqueles que transferiram sua matrícula para outros cursos

⁸⁵ Através do email pintura@eba.ufrj.br

tempo que se exauria, seguimos então apenas com a Lista de Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2014 (Anexo C - I, Lista 1).

2.3.2 Da Produção da Pintura e Seus Pintores

Dentre as dificuldades de discutirmos a possibilidade de permanência no fazer pintura e no se fazer pintor, analisando o curso de pintura, se dá por sua inserção no Ensino Superior, que aparece como continuação necessária dos estudos formais, diretamente ligada ao aumento salarial⁸⁶ do cidadão. Isso é, a entrada na universidade está diretamente ligada ao determinante econômico, que incide principalmente sobre jovens de 17⁸⁷ a 24⁸⁸ anos, o que acaba se traduzindo em mudanças futuras de carreiras, seja pra adequar as expectativas financeiras seja para adequar expectativas quanto ao seu fazer. Por isso, decidimos procurar não apenas pelos inscritos no curso, mas por aqueles que seguiram produzindo.

Neste ponto, precisamos deixar claro que é sabido o quanto a possibilidade de seguir produzindo também está atrelada a determinantes socioeconômicos. Por outro lado, suspeitamos que poderíamos extrair dados relevantes quanto a inserção destes estudantes observando as exposições realizadas junto a universidade, através das Bienais EBA, e a participação deste nas exposições de conclusão de curso, que desde 2008 passou a ser feita também no espaço interno ao atelier, na Galeria Macunaíma. Desta forma, podemos ter um esboço de quem seguiu produzindo pinturas, e na medida em que não obtivemos os dados de conclusão de curso, no mínimo, inferir que estes, se não concluíram, ao menos deram sequência aos seus estudos e produção de pinturas.

Decidimos procurar pela presença dos estudantes do curso de pintura nas Bienais EBA/UFRJ, exposição diretamente ligada à instituição e que de certa forma assume o posicionamento institucional para com seus estudante-artistas, enquanto seleção daquilo que é representativo da produção da EBA/UFRJ. As Bienais foram exposta em espaços como Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Paço Imperial. A Bienal EBA/UFRJ acontece desde 2007 e hoje está em sua IX edição.

Para esse levantamento tomamos seus catálogos, entre os anos de 2011 e 2021 contemplando assim as Bienais EBA III a VIII, e desconsideramos as duas primeiras bienais por não encontrarmos catálogos destas. Aqui vale ressaltar que nos estendemos para além do recorte 2005 a 2014, como forma de verificar a participação dos estudantes contemplados pelo recorte, produzindo assim alguma informação sobre a retenção destes dentro do curso.

Neste levantamento, buscamos pela presença ampla da Pintura - enquanto linguagem - nas exposições, assim como a presença de pintores de formação. Neste momento, tomamos como pintura aquilo que os artistas apresentaram como pintura - embora coubesse o questionamento se todos os trabalhos eram mesmo pinturas, e como estes se relacionam com o interesse de pintar e a práxis da Pintura. Entretanto, não buscamos aqui estabelecer os limites da Pintura enquanto conceito que diz respeito a um conjunto limitado de elementos e dar a saber que quando falamos desta nos referimos a estes elementos, mas registramos a importância e falta destas definições.

Assim, para a realização do Quadro de Participação de Estudantes do Curso de Pintura nas Bienais EBA/UFRJ (Anexo C. II - Quadro 1), levantamos os dados e cruzamos os nomes de inscrição com o nome artístico usado, realizando possíveis desambiguações nas redes

⁸⁶ Segundo Censo da Educação Superior 2021- INEP, existe um crescimento no xxx a uma razão de 2,4 para graduados chegando a 4,5 para pós graduados.

⁸⁷ Considerando uma progressão normal exposta na Lei de Diretrizes e Bases da educação nacional (LDB), lei Nº 9.394 /1996 onde em seu Art. 4º o dever do Estado com educação escolar pública, efetivada mediante a garantia da educação básica obrigatória e gratuita dos 4 (quatro) aos 17 (dezessete) anos de idade, organizada progressivamente entre pré-escola; ensino fundamental; ensino médio.

⁸⁸ Considerando os dados do censo da Educação Superior 2018 divulgado pelo INEP que apontam para a maior parcela de matrículas entre a faixa etária de 18 e 24 anos.

sociais destes buscando pela presença como expositor na exposição referida, e ou a presença do trabalho exposto em seu portfólio, ou mesmo em currículo em galerias e portfólios pessoais. Toda a busca se deu de forma manual e individual; na medida que houve alguma dúvida, buscamos pelo meio alternativos descritos acima para realizar a conferência, passando por abreviações de nome, a supressão de alguns nomes e sobrenomes, pequenas alterações de grafia, comum em erros de publicação. Esse cruzamento de informações nos permitiu encontrar com maior facilidade, estes estudantes fora dos registros oficiais da universidade. Como em Exposições, Feiras e Premiações. também levantamos para esse quadro, técnicas descrita/reconhecida⁸⁹, edição da bienal, ano da exposição. Importante notar que uma vez que alguns artistas apresentaram seus trabalhos na forma de coletivos, não pudemos reconhecer a origem de sua formação ou sexo, ficando de fora destas estatísticas, sendo incluídos apenas nos números brutos de aparição da pintura.

Em paralelo ao levantamento das Bienais, buscamos pela exposição na Galeria Macunaíma, espaço situado na entrada do Atelier Portinari EBA/UFRJ. Esta possui em algum grau uma relação com os formandos da Pintura, uma vez que é o local de mais fácil acesso para a realização de uma exposição como pré-requisito para a conclusão de curso. Atualmente, a Galeria tem o professor Prof. Dr. Ricardo A. B. Pereira como Coordenador e Curador, na época, com assistência da equipe de extensionistas Michelle Barboza Oliveira e Valquíria Meireles. Como sob sua coordenação o acesso a este espaço ficou vinculada ao procedimento burocrático de envio de pedido formal⁹⁰ requisitando o espaço para o responsável pela galeria - neste caso, o Professor Ricardo, através do e-mail ricardopereira@eba.ufrj.br, fornecendo entre outros dados: Nome completo, DRE, Curso, Período, Título da exposição, Orientador de TCC. Sabendo disto, requisitamos esses dados para montarmos um quadro de participação, incluindo os dados recolhidos do levantamento iconográfico com registros fotográficos das exposições desde 2008.

Infelizmente esses dados não foi disponibilizado, nos sendo apontado a página o perfil da rede social Facebook⁹¹ responsável pela guarda destas informações. No decorrer de nossa pesquisa, quando fomos fazer a conferência desses dados a página havia saído do ar, impossibilitando nosso acesso a tais informações. Por outro lado, encontramos o perfil oficial da Galeria Macunaíma na rede Instagram⁹², também referenciada como Galeria Macunaíma Virtual, sob a administração do Prof. Dr. Marcelo Duprat, assistido pela equipe de extensionistas Danielle Farahildes, Claudiane Marcelino e Letícia Hora.

O material disposto na Galeria Macunaíma Virtual é composto de registros de exposições apresentadas exclusivamente no espaço da internet, assim como parte da documentação de exposições no espaço físico da Galeria Macunaíma; mas no momento de nossa busca não havia sido publicado todo o período coberto pela Galeria Macunaíma no Facebook. Em meados de 2023, voltamos a procurar e encontramos a página no Facebook disponível. Ao que pudemos apurar, ela havia sido invadida por terceiros e tirada do ar, sendo assumida pelo professor Marcelo Duprat. Deste momento, extraímos todo o material para o quadro de expositores da Galeria Macunaíma, assim como suas versões Galeria Macunaíma Virtual e Galeria Macunaíma Papel, essa última diz respeito às exposições aos Biombos móveis de madeira, em sua maioria obras sobre papel.

Assim, para o Quadro de Expositores em Espaços da EBA/UFRJ (Anexo C, II - Quadro 2) realizamos o mesmo cruzamento com os nomes de inscrição, com os nomes artísticos descritos pela documentação da Galeria, tendo como apoio os nomes artísticos encontrados nas Bienais. Neste caso, um pouco mais simples, uma vez que muitas vezes o

⁸⁹ Alguns Artistas limitaram sua técnica a descrição de materiais usados

⁹⁰ Anexo D - Normas da Galeria Macunaíma

⁹¹ <https://www.facebook.com/galeriaMacunaíma>

⁹² <https://www.instagram.com/galMacunaíma>

nome descrito pela Galeria Macunaíma se restringe ao nome de inscrição. Levantamos também o nome da Exposição, técnicas usadas, suportes usados, ano da exposição e a discriminação do local, entre a galeria física, virtual ou papel. Nesta busca, além do espaço Macunaíma, tomamos conhecimento dos espaços EBA7 e Vortice, mas não nos endereçamos a uma busca ativa destes registros, dado o tempo que o levantamento da Galeria Macunaíma já havia nos tomado. Mas entendemos que é importante mencioná-los como espaços disponíveis aos estudantes da EBA/UFRJ como um todo para expor, enquanto a Galeria Macunaíma, seja por uma práxis, ou pela questão do isolamento dos demais cursos, se tornou quase exclusiva do curso de pintura.

Como exposto anteriormente, outro ponto que buscamos alcançar com nossos levantamentos foi a presença destes estudantes fora da Escola, onde dois fatores nos são particularmente importantes: (1) presença dos pintores formados no curso de pintura e, em particular, (2) presença de mulheres desse curso. Assim como Brancato e Valle (2020 p.12-13) percebem a ausência dos relatos sobre as mulheres da ENBA ao analisar uma série de crônicas sobre seus estudantes no início do século XX, percebemos que - apesar da crescente inserção das mulheres na universidade, que ao menos desde 2010 representam a maioria -, apenas sua presença no curso não é garantia de serem vistas como humanas trabalhando e produzindo arte.

Assim, procuramos pela inserção de mulheres noutros validadores sociais da arte, buscando pela presença destes na ArtRio, feira de arte internacional que acontece na cidade do Rio de Janeiro desde 2011 e que guarda consigo o caráter tanto expositivo quanto comercial. Ainda para o levantamento junto a Feira ArtRio, foi aplicado um questionário aos stands comerciais da feira, excluindo aqueles que trabalham apenas com mercado secundário⁹³, assim como as galerias que ao estabelecerem recortes temporais a seu acervo, excluem nosso objeto de pesquisa o Atelier Portinari, que surgiu em 1990. O questionário consistiu de reconhecer:

- 1) Se as galerias abordadas representavam artistas pintores e sua incidência entre: Nenhum, menos da metade dos representados e mais da metade.
- 2) Se havia pintores expostos⁹⁴ na feira, e sua incidência entre: nenhum, ao menos um ou todos os representados
- 3) A presença de pintores que cursaram Pintura na Escola de Belas Artes/UFRJ a partir de 1990, e sua incidência entre: sim, não e não soube responder
- 4) A presença de pintores que cursaram Outros cursos da Escola de Belas Artes/UFRJ a partir de 1990
- 5) Local de Atuação da galeria

Ainda neste processo do questionário foram registradas algumas notas de campo do pesquisador, como a identificação nominal desses artistas quando a galeria sabia indicar, ou quando o pesquisador os reconheceu enquanto formados da EBA/UFRJ. Nos dias 15 e 17 de setembro de 2023, foi realizado o questionário com 60 stands dos quais 51 foram validados por nossos critérios, representando um total de 52 galerias⁹⁵

Nesse sentido também foi iniciada uma busca pela participação destes na SP Arte, Feira Internacional de Arte de maior referência no Brasil e o Prêmio Pipa. Para isto cruzamos

⁹³ Mercado secundário diz respeito a comercialização de obras que não pertencem mais ao artista, sendo assim, não havendo necessidade do contato ou mesmo conhecimento do artista sobre as vendas.

⁹⁴ Como prática de galerias comerciais em feiras, muitas vezes é feita uma seleção dos artistas que serão levados, e mesmo os que são, podem não estar expostos todo o período da feira, sendo muito comum a mudança destes ao longo da feira.

⁹⁵ Algumas Stands dividiram seu espaço com mais de uma galerias, e algumas galerias colocaram mais de um stand na feiras, distinguindo um acervo geral de uma exposição solo.

as listas de nomes e nomes artísticos como seus participantes, tomando como referência o Catálogo do marketplace on line (ArtRio, 2022 e 2024) das duas feiras e a documentação disposta no sítio online do Prêmio Pipa.

O Quadro Geral dos Estudantes do Curso de Pintura (Anexo C, II, Quadro 3), produzido por este levantamento ainda se encontra inconcluso. Apesar do levantamento de participantes destas já ter sido realizado, o cruzamento de dados manualmente diz respeito a um trabalho extenso cuja conclusão não cabe no tempo de nossa escrita

3 A PRODUÇÃO DO ATELIER PORTINARI

Após caminharmos até aqui, entre as considerações sobre as principais categorias de análise do Atelier Portinari aos procedimentos e método para conhecê-lo, buscaremos remontar nossos levantamentos à luz de nosso quadro teórico, trazendo à consciência uma maior compreensão da realidade da Pintura e Pintores de nosso objeto.

Considerando nossa abordagem dialética ao que percebemos como a produção do atelier, compreendemos que a produção deste diz respeito não apenas ao produto do Trabalho no seu interior, objetivado pelas Pinturas, mas também à produção do próprio Atelier Portinari enquanto um Lugar com suas particularidades que conforma sua singularidade, buscando assim, compreender a relação dialética estabelecida entre o processo de produção no interior do atelier e do próprio Atelier, assim como sua reprodução

Lembrando que, para pensarmos o Trabalho de Pintura em seu aspecto fundamental à ontologia humana, precisamos estar atentos que a efetivação do Trabalho de pintura nesse atelier não apenas objetiva um conjunto de valores e relações na forma Pintura, mas também reproduz as relações sociais mais amplas de produção que surgem externas a suas paredes. Uma vez que o Atelier Portinari é o produto de uma série de determinações postas, entre múltiplos desejos e interesses, devemos considerar a exposição de Lukács (2021 p. 390, 391) sobre toda vontade subjetiva ou intenções de um pôr teleológico, só podem ser considerados em sua relação ontológica para com o ser social, quando postas em movimento por relações de causalidades. Ainda, sem nos perdermos na retórica da liberdade individual abstrata e inalcançável, sem o exercício da dominação do outro, compreendemos que o pôr-teleológico individual é um dos vetores que se estabelece no desenvolvimento de uma Práxis social. Percebemos então na Pintura o Trabalho social, produto do desenvolvimento histórico das forças de produção, sem negar sua constituição pelos pores teleológicos e pelas cadeias causais originadas no trabalho individual⁹⁶.

Lembramos também que nossa pesquisa se fundamenta na epistemologia materialista histórica dialética, que coloca o Trabalho como categoria central para a compreensão das relações humanas, assim como de sua própria ontologia. Sendo a Arte uma das formas com a qual o ser humano apreende sua realidade, ela é objetivada a partir do Trabalho, determinado pelas condições materiais de cada tempo histórico. De maneira que a investigação se debruça sobre uma forma de produção artística que tem a pintura como meio, mais especificamente, sendo realizada num atelier coletivo de uma instituição de ensino superior pública. Dadas as particularidades históricas da Escola de Belas Artes, no contexto de sua inserção na Universidade Federal do Rio de Janeiro, assinalamos que nosso percurso exploratório se concentra em sua forma estabelecida após a transferência de seu antigo prédio na Avenida Rio Branco ao edifício JMM, na Ilha do Fundão, com a instalação dos ateliês de Pintura no espaço que mais tarde veio a se chamar do Atelier Portinari.

Desta forma, partimos do Atelier Portinari, enquanto produto da busca por satisfação das necessidades dos estudantes e professores do curso de Pintura, não apenas em sua condição de docentes e discentes da universidade, mas também como pintores e artistas. É um Lugar marcado pelas disputas narrativas na historiografia da Escola, atravessada por transformações materiais concretas que conformam o Atelier Portinari tanto quanto põem em

⁹⁶ Acreditamos que seja sempre profícuo reforçar que o indivíduo aqui descrito compreende o sujeito em sua relação singular-particular-universal. Onde o trabalho efetivo, é sempre uma atividade do gênero humano, produto e expressão de suas relações sociais, herdeiro e preservador do desenvolvimento humano, ainda que nem sempre esta relação seja elevada a consciência. (Heller, 2016 p.40)

risco sua existência. Trata-se de um produto determinado pelo desenvolvimento das forças produtivas da arte em seu processo histórico, e suas relações de produção entre, estudantes, professores, artistas, instituição de ensino superior, Estado e, de forma mais ampla, toda a sociedade. Assim, é um Lugar que objetiva as contradições entre as forças produtivas e as relações de produção de Pinturas por estudantes e professores Pintores-Artista numa Universidade Pública.

Quando falamos de relações sociais devemos ter em mente que, como exposto SEÇÃO 1, as divisões que se estabelecem na sociedade, são determinantes às produções culturais e que a mera formalidade dos processos democráticos, não garante que tais divisões não perpetuem suas relações desiguais e de dominação, e que a história do atelier, através da história da Escola, seja direta e indiretamente determinada por interesses expressos pelas ações do Estado.

Como forma de tornar mais clara algumas as relações que se estabelecem no Cotidiano do Atelier, dividimos os processos de Produção deste, em três aspectos, entre passado presente e futuro, em sua relação com a História, Experiência e Patrimônio.

Compreendendo o Cotidiano do Atelier como o principal Lugar de investigação, entendemos que o indivíduo, inserido num cotidiano desde seu nascimento, aprendendo a lidar com a vida cotidiana, coloca o Cotidiano no centro do acontecimento histórico, uma vez que ao assimilar a cotidianidade de sua época, assimila também o passado da humanidade (Heller, 2016. p. 38-39). Assim, a assimilação da cotidianidade deste atelier leva a assimilação da história que o conforma. Percebemos também que compreender a produção do atelier passa por compreender a inserção deste nos mais de 200 anos de história da Escola. Esta, por sua vez, está intrinsecamente ligada à História da Arte, Política e Sociedade Brasileira (Zílio, 1994, p. 26; Cavalcanti, Malta e Pereira, 2016, p. 9). Iniciamos pela análise de como a História, Memórias e Tradições se relacionam com a produção do atelier, percebendo algumas transformações e permanências na trajetória histórica da Escola que nele se fazem presente, principalmente no que diz respeito às disputas narrativas na escrita dessa história. Através da Etnografia, um dos procedimentos fundamentais de nossa abordagem, buscamos na experiência dos trabalhadores desse Atelier, os valores e contradições que conformam este Lugar. De forma paralela a reflexão sobre a preservação da Memória deste Espaço, estamos atentos à sua vivacidade.

A busca pela Experiência desses trabalhadores nos leva ao segundo aspecto de nossa abordagem: o Cotidiano do atelier. Temos em vista a dificuldade de alcançarmos a história deste Lugar em sua concretude, devido aos múltiplos interesses que recaem sobre a instituição, somados a multiplicidade de formas atribuídas a Arte, que multiplicam a aparência das determinações no interior do atelier. Assim, sua história longa, distante de tornar mais fácil o conhecimento sobre suas relações de produção, caminha numa direção contrária, na qual a própria produção do conhecimento em nossa sociedade passa por uma crise, quando as teorias pós-modernas estabelecem em seu cerne uma pretensa impossibilidade do conhecimento da história, debruçando o conhecimento da realidade sobre uma relação de discursividade (Wood, 1996 p. 118,127).

Reforçamos a importância de reconhecer algumas das transformações e permanências na Escola e seu atelier de pintura, assim como as determinações que incidem sobre o Cotidiano deste espaço. Ainda que uma superexposição e imediatividade da camada fenomênica possam ofuscar uma compreensão da totalidade de sua realidade, remontar ao dia-a-dia deste Lugar a fim compreendermos o tempo e as qualidades desse tempo de Ensino e Produção e como elas determinam a experiência destes, nos ajudará a compreender como este Lugar de Produção Artística e Referência Cultural vem sendo moldado por sua história, assim como pelas narrativas que não possuem aderência na realidade concreta, percebendo também alguns limites deste atelier enquanto determinante de seu próprio futuro.

Assim, buscamos remontar as dinâmicas que se estabelecem neste espaço, suas aparições mais tangíveis àquelas que, ainda que intangíveis, se fazem presentes materializando em meio às relações invisíveis ou invisibilizadas por processos alheios e ou desinteressados pela vida no interior do Atelier. A partir deste cotidiano, onde se expressam as determinações sobre a experiência do Atelier, buscamos compreender como a Pintura e o conhecimento se relacionam no interior deste atelier e a função deste atelier para a pintura em seu interior

Por fim, abordamos os interesses que historicamente incidem sobre toda a produção humana e não diferentemente sobre a produção artística. Aqui nos referimos aos interesses que buscam satisfazer o mercado e a transformação de toda produção humana em mercadoria. Neste caso em particular, a produção do Atelier Coletivo de uma Universidade Pública, exposto singularmente na forma do Atelier Portinari. Refletindo, ainda que superficialmente, as necessidades dos pintores, nestes atelier, para a satisfação da necessidade da arte e o lugar do mercado no ensino e produção de pinturas deste espaço. Concluímos então com a abordagem junto ao campo do Patrimônio Cultural, buscando analisar este lugar em sua condição de Referência Cultural, evidenciando a quem interessa este espaço enquanto um espaço de desenvolvimento e satisfação da necessidade da Arte.

Antes de adentrarmos em nossas análises iniciaremos por uma exposição do Atelier Portinari e sua trajetória histórica, abordando também suas qualidades postas sobre a imediatividade do conhecimento Cotidiano e, progressivamente, encontraremos as contradições que trazem os contornos mais complexos da realidade deste Atelier.

Como já exposto, o Atelier Portinari é um dos ateliês que a Escola de Belas Artes disponibiliza para seus cursos, contando também com ateliês de Escultura, Gravura e Restauração, sendo a Escola, parte integrante do Centro Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1974 e 1975 a Escola foi transferida de sua sede, no centro da cidade do Rio de Janeiro, para Cidade Universitária, localizada na Ilha do Fundão, região administrativa da Ilha do Governador, na Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Juntamente com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e a Reitoria da UFRJ, ocupa o edifício que recebe o nome de seu arquiteto, Jorge Moreira Machado, considerado um símbolo da arquitetura Modernista Brasileira, assim como seus jardins projetados por Burle Marx, ambos objetos do Tombamento Provisório como Patrimônio Cultural pela Prefeitura do Rio de Janeiro⁹⁷.

Entre 1989, e 1990 o Atelier de Pintura da EBA/UFRJ passou a funcionar no espaço que desde 2008 recebe o nome de Atelier Portinari, descrito como o Atelier de Pintura, Desenho e Aquarela⁹⁸, mais conhecido como Pamplonão, objeto de nossa investigação.

Como já descrito na SEÇÃO 2, nosso recorte temporal é estabelecido pela grade curricular que conforma a maior parte de nosso percurso, nos direcionando assim aos anos de 2005 a 2014, dessa forma evidenciar o fato de que adiante tomaremos como referência o Projeto Pedagógico do Curso de Pintura⁹⁹, elaborado por seu corpo docente, em conformidade com as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais¹⁰⁰,

⁹⁷ Através do decretos nº 30936 de 4 de agosto 2009, que determinou o tombamento provisório das obras paisagísticas de autoria de Roberto Burle Marx na Cidade do Rio de Janeiro e do decreto nº 42710 de 29 de dezembro de 2016 que determina o Tombamento provisório do Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU - da UFRJ situado na Av. Pedro Calmon, n. 550, Cidade Universitária, Rio de Janeiro

⁹⁸ Imagens em: Anexo II, Ordenamento do Espaço 39 e 40, e Peça Gráfica 1

⁹⁹ Aprovado pelo Departamento de Artes Base (BAB) em 16 de junho de 2020, com os professores do NDE Martha Werneck, Lício da Silva, Julio Sekiguchi, Ricardo Pereira e Lourdes Barreto, e pela Congregação EBA em 27 de novembro de 2020, com o parecer professor Ary Pimenta de Moares Filho.

¹⁰⁰ Determinadas pela Resolução nº 1, de 16 de janeiro de 2009 da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação/Ministério da Educação(CNE/MEC) e em observância a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional Estabelecida pela Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996

sabendo que esta diz respeito à sua última reforma curricular em 2015 e adequação a Resolução nº 1/2009 da Câmara de Educação Superior CNE/MEC. Percebendo entretanto que este conserva algumas das principais transformações do currículo implementado em 2005 e ainda e objetiva algumas das experiências de nosso percurso entre 2005 e 2014 na forma desse novo Projeto.

Como exposto no atual Projeto Pedagógico do Curso de Pintura, seu objetivo geral, é o de formar pintores-pesquisadores profissionais, discriminando que, alçados de conhecimentos históricos, estéticos, de técnicas e materiais artísticos, apoiados no amplo conhecimento acerca do pensamento visual, se espera que o estudante elabore uma poética pictórica autêntica e autoral, e seja capaz de utilizar sua pesquisa pictórica e plástica em diversos campos de atuação profissional que envolvem a pintura como linguagem (Bossolan, 2012 p. 199). Neste projeto, as disciplinas ministradas no Atelier Portinari são descritas como a espinha dorsal do curso de Pintura (Bossolan, 2021, p. 202), onde a metodologia das aulas é fundamentada nas atividades em ateliê (Bossolan, 2021, p. 205). Sua estrutura reúne diversos ateliês de pintura num único espaço aberto e seu Projeto Pedagógico incorpora tais condições como forma de integração entre estudantes de diferentes períodos e cursos da Unidade, promovendo trocas acadêmicas assim como a possibilidade da produção de trabalhos fora dos horários restritos de aula (Bossolan, 2021, p. 206).

Entre os anos de 2007-2008, o Atelier passa por uma expressiva reforma e o curso de Pintura passa a contar com um espaço expositivo no interior do Atelier, que recebe o nome de Galeria Macunaíma. Descrito como um espaço expositivo e de experimentação, pensado para fomentar exposições coletivas e individuais dos discentes e propiciar maior visibilidade e reflexão acerca da produção artística pela comunidade acadêmica e por visitantes externos (Bossolan, 2021 p. 206).

Posto isso, temos os contornos iniciais de nosso Atelier. Entretanto, limitada à escrita institucional do que este deveria ser, e ainda que consideremos seu projeto e intenções, não podemos tomá-lo como a totalidade da realidade dos mais de 1500¹⁰¹ pintores que compartilharam do Cotidiano deste Atelier como uma área de convívio coletivo de aproximadamente 1.500 m², mas observaremos como estes projetos assumem um lugar determinante no metabolismo deste atelier.

3.1 História, Memórias e Tradição

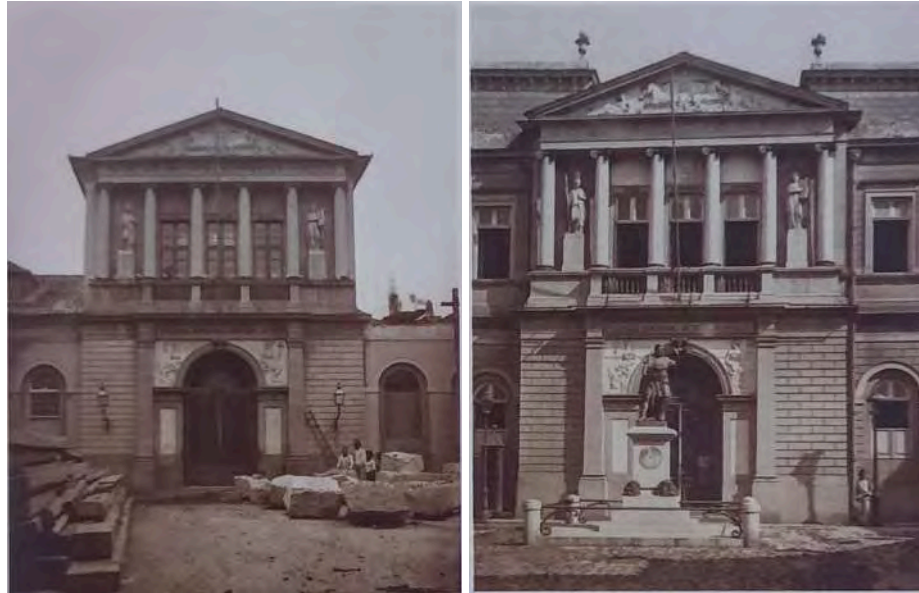
Como já exposto, nosso objeto de estudo surge entre 1989-1990. Entretanto, para a compreensão da produção, tanto material quanto subjetiva deste e neste espaço, é preciso conhecer sua dimensão histórica. Para tal, caminharemos entre uma escrita oficial de sua história, que nos leva às fundações do próprio Estado Brasileiro – da Monarquia à República. Origem da atual Escola de Belas Artes remete à criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios pelo Decreto-Lei de D. João VI, de 12 de agosto de 1816 - ainda que seu dez primeiros anos ela tenha se limitado a algumas aulas ministradas por Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny numa casa do centro do Rio de Janeiro, alugada pelos dois para esta finalidade. O efetivo funcionamento da Escola Real se deu a partir de 1826, já com o nome de Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA) (Pereira, 2016, p. 29). Assim oficialmente tem início a trajetória histórica do ensino sistemático de artes no Brasil.

Desde sua origem, vemos como a Escola esteve ligada a grandes vultos da história do País, produzindo e sendo produzida por estes nomes. Destacam-se, por exemplo, entre alunos e professores, os arquitetos Grandjean de Montigny, Adolfo e Morales de Los Rios, responsáveis pelos prédios que abrigaram a AIBA[[Figura 02](#)] e posteriormente a Escola

¹⁰¹ Considerando toda sua trajetória histórica entre 1990 e 2022.

Nacional de Belas Artes (ENBA)[[Figura 03](#)], assim como Júlio Moreira Machado e Roberto Burle Marx, responsáveis respectivamente pelos projetos arquitetônico e paisagístico do atual edifício que abriga a Escola.

Figura 02: Academia Imperial de Belas Artes



Fachada da Academia Imperial de Belas Artes - Antes e depois da reforma nos anos 1880.
Marc Ferrez - Acervo Instituto Moreira Salles IMS

Figura 03: Escola nacional de Belas Artes



Fachada da Escola Nacional de Belas Artes, na Av. rio Branco. Data aproximada de 1908 a 1916.
Marc Ferrez - Acervo Instituto Moreira Salles IMS

Por um lado, sua Tradição garantiu ao longo de décadas um lugar determinante para estabelecer os nomes "canônicos" da história da Arte no Brasil: a AIBA assumiu um papel normativo e centralizador, atraindo estudantes das demais províncias, se tornando referência para outras instituições (Pereira, 2016, p. 30). Por outro lado, a mesma Tradição atraiu por outras décadas um crescente desprestígio, produzido pelo projeto de deslegitimação da

instituição e pela narrativa maniqueísta do modernismo sobre a historiografia da AIBA e ENBA (Pereira, 2016, p. 15).

Retomando nossa trajetória, que expõe a Escola em seu lugar hegemônico como instituição de ensino de Arte e referência de padrões e valores na arte atrelados ao projeto de construção de uma unidade nacional através de seu imaginário (Pereira, 2016 p. 30-31). Em 1890, logo após o fim do Império e proclamação de República, a então Academia Imperial de Belas Artes, passou a ser chamada por Escola Nacional de Belas Artes - ENBA¹⁰². Nos aproximando temporalmente um pouco mais do Atelier Portinari, encontramos a ENBA incorporada¹⁰³, em 1931, à Universidade do Rio de Janeiro (URJ), e depois, em 1937, dividindo suas dependências com o então criado Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)¹⁰⁴. Neste momento, uma série de reformulações e padronizações afeta todo o ensino universitário brasileiro: apontaremos aqui a Lei nº 452, de 5 de julho de 1937, que institui a Universidade do Brasil¹⁰⁵ incorporando a ENBA - mas não nos limitando a esta - como marco dessas mudanças,. Esta lei apresenta também as primeiras diretrizes da Cidade Universitária que deveria abrigá-la. Neste momento, o ensino universitário passou a ser ordenado pela Universidade do Brasil, levando, a partir desta, a uma padronização em todo o país. A ENBA mais uma vez assumiu o lugar de referência no ensino de Artes, desta vez através do uso de instrumentos legais.

Entre 1974 e 1975, a EBA-UFRJ¹⁰⁶ tem sua transformação mais drástica, não apenas no que diz respeito a seu espaço físico, mas também quanto ao seu lugar na sociedade. Neste momento, ela é transferida para o local onde até hoje está situada, a Cidade Universitária na Ilha do Fundão, mais especificamente no Edifício Jorge Moreira Machado. Essa edificação teve sua construção iniciada em 1957 para receber a então emancipada¹⁰⁷ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UFRJ, e passou a dividir seus espaços com a Reitoria da UFRJ; a partir de 1975, recebeu também a EBA. Em sua transferência, a EBA se depara não apenas com condições precárias já relatadas¹⁰⁸ em suas antigas localizações (Ricci 2011, p.7-8), mas com uma quase total impossibilidade de realizar suas atividades laborais (Luz, 2016, p. 118). Começou então a busca por adequações dos espaços de criação, do que mais tarde passa a ser chamado de Atelier Portinari. Entretanto, apesar do ganho incontestável ante a impossibilidade das práticas de pintura, os problemas de infraestrutura estavam longe de serem solucionados

É deste ponto, com a criação do Atelier Coletivo de Pintura em 1990, que concentramos nossos esforços para compreender como este processo histórico se sedimentou na forma de atelier, e como essa forma vem sofrendo transformações, mas principalmente – para além das formas assumidas, suas aparências – compreender melhor as dinâmicas internas a essas formas e como elas se relacionam com processos sociais mais amplos.

¹⁰² A partir do Decreto nº 983, de 8 de Novembro de 1890, é aprovado os estatutos para a Escola Nacional de Bellas-Artes que em seu Art. 1º redenomina a Academia das Bellas-Artes a Escola Nacional de Bellas-Artes.

¹⁰³ Por determinação do Decreto nº 19.852, de 11 de Abril de 1931.

¹⁰⁴ Criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que determinava a readequação do edifício da ENBA para abrigar o MNBA.

¹⁰⁵ Em 1937, a URJ passa a se chamar Universidade do Brasil (UB) e extingue os demais projetos de educação em curso no país, como o projeto de Anísio Teixeira (1900-1971).

¹⁰⁶ No ano de 1965, o ensino universitário sofreu uma série de reformulações. O Governo Federal padronizou os nomes das universidades, passando a Universidade do Brasil a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano a Escola ganhou o nome de Escola de Belas Artes (EBA).

¹⁰⁷ Em 1945 o curso de Arquitetura é desvinculado da ENBA, e integra a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e em 1961 passa a ocupar o atual edifício.

¹⁰⁸ Relatório de 1891, de Rodolpho Bernardelli diretor da Escola e o Relatório do ano de 1916, referente a Escola Nacional de Belas Artes.

Atentando à metodologia de pinçagem de fatos históricos relevantes, que destaca alguns nomes para construir toda uma narrativa histórica (Pereira, 2016, p. 16), podemos observar uma recorrente referência a importantes artistas, como quem reforça um Valor através de um argumento circular que atribui importância à Escola por produzir artistas de tamanho Valor, ao mesmo tempo que a própria Escola atribui Valor a estes. Ora a trajetória histórica da instituição se confunde com uma lista de seus Diretores¹⁰⁹, em outro momento se confunde à escolhas - talvez neste caso mais arbitrárias - de nomes de artistas que passaram pela Escola¹¹⁰.

Aqui, não pretendemos de forma alguma deslegitimar os sujeitos escolhidos como referência, mas ressaltar o cuidado necessário para que não caminhemos para um argumento circular e uma História da Arte pautada no personalismo. Tendo em vista que nossos procedimentos apontam para indivíduos e suas trajetórias e memórias, precisamos salientar que destes procuramos o testemunho de suas experiências e relações para com os demais sujeitos e seu espaço de Trabalho, bem com as contradições que emergem dessas relações - e não a construção de uma história biográfica da Arte. Desta forma, iniciamos uma listagem de nomes¹¹¹ que aparecem associados a Instituição por um Valor Histórico ou Artístico atribuído pela mesma.

Como descrito na SEÇÃO 2, caminharemos pela escrita da história buscando ouvir o que os trabalhadores tem a dizer sobre a produção deste Lugar. Assim, se nos estendemos por esta apresentação é porque, como nos alerta a prof. Lourdes Barreto (Anexo A p. 221), nosso objeto tem história, ela tem a caretece dela, tem umas coisas dela, mas tem algo concreto pra questionar, pra reagir, para trabalhar em cima. Uma “história” onde constantemente encontramos narrativas homogeneizantes, que agem de forma a ocultar as contradições que emergem neste espaço e que adiante buscaremos dar a ver.

3.1.1 Fantasmas do passado, presente

Começamos por um breve apanhado das contraditórias narrativas do progresso ligadas a EBA/UFRJ em sua trajetória histórica, que repercutem até hoje sobre o Atelier Portinari. Sob a bandeira do progresso, acompanhamos desde meados do século XIX, grandes transformações no Brasil assim como na sistematização do ensino de arte neste e - porque não dizer - na produção artística como um todo. Entretanto, ao conhecermos nossa história, hoje podemos e devemos questionar se todo progresso, enquanto um Valor abstrato, representa um ganho social. Sem dúvidas, podemos enumerar diversas conquistas sociais; mas, quando olhamos para a história da AIBA à EBA/UFRJ, podemos acompanhar como algumas mudanças tardaram a acontecer, mesmo à luz de suas necessidades, assim como outras mostraram nítidos prejuízos e ainda assim tornam a se repetir. Aqui abordaremos particularmente as preocupações com as adequações do ensino de arte e seu tempo, assim como em sua relação com o mercado.

Como enunciado, a história da EBA está intrinsecamente ligada à história do Brasil, a seus projetos de desenvolvimento e ao tão aludido progresso. Desta forma, reconhecendo certa continuidade histórica nas estruturas que mobilizam as narrativas do progresso - não por suas formas, mas em sua essência -, buscamos aqui evidenciar como estas aparecem na história desta Escola.

¹⁰⁹ Lista de diretores exposta da descrição institucional da escola em seu sítio oficial na internet (<https://eba.ufrj.br/institucional/>)

¹¹⁰ Como podemos ver tanto no PPC do curso de Pintura, na apresentação do curso de pintura em seu sítio eletrônico (<https://pintura.eba.ufrj.br/historico.html>)

¹¹¹ Descritas na Lista 9 - Anexo III, esta lista não chega a ser analisada, mas consideramos pertinente mantê-la em anexo e dar a saber os nomes apontados como de Valor Histórico e ou Artístico sem que fossem atribuídos a estes o motivo de seu Valor, reduzindo estes nomes sua qualidade valorativa

Voltemos então a 1854, quando a então AIBA sofreu sua maior reforma durante o Império com a reformulação de seus estatutos conhecida como a Reforma Pedreira, que buscava adaptar a instituição aos progressos técnicos de meados do século XIX (Squeff, 2000, p. 104) e alinhando o Império com as chamadas nações civilizadas (Mattos, apud Squeff, 2000 p. 105). Eufórico pelos avanços tecnológicos de sua época, o cenário econômico em ascensão, acompanhado das grandes mudanças infraestruturais no Rio de Janeiro, Manoel de Araújo Porto Alegre, então diretor da AIBA, se motivou a manifestar, em seu primeiro discurso, a necessidade da Academia de corresponder a tal progresso (Galvão, Schwarcz apud Squeff 2000, p. 108-109) e de promover o ensino técnico na Academia, preparando a mão-de-obra para novas necessidades de consumo, tornando-a apta para produzir os objetos e bens que marcariam o progresso do Império brasileiro (Squeff, 2000, p. 109). Ainda que o Rio de Janeiro se destacasse do resto do país - cuja população alfabetizada em 1872, era de apenas 23,43% dos homens e 13,43% de mulheres livres - mantendo instituições de ensino superior e academias literárias e, assim, reunindo alguns dos homens mais cultos do período, suas ruas estreitas, pouco asseadas e apinhadas de escravos escravizados? eram contingências que pareciam impedir os projetos de civilização e progresso (Alencastro, Carvalho, apud Squeff, 2000, p. 110).

Para além das ambições civilizatórias do império depositadas sobre a AIBA, esta tinha que lidar também com a realidade concreta e imediata de seus estudantes e professores que eram impelidos a realizarem atividades alternativas à atividade artística para sobreviver (Durand apud Squeff, 2000, p. 111). Sendo de conhecimento do então diretor da Academia a inexistência de um mercado de arte minimamente consistente, no qual a aristocracia de seu tempo não comprava obras de arte, Porto-Alegre admite que a ambição de manter uma instituição unicamente destinada ao ensino artístico era irreal (Squeff, 2000, p. 112). Em seu discurso de posse como diretor, ele expõe como aos artistas restava apenas a esperança de agradar ao gosto de D. Pedro II, e que, os trabalhos que não tivessem tal fortuna voltavam para o estúdio do artista, lá se conservando como exemplares de - em suas palavras - um desengano bem doloroso de suportar. (Galvão apud Squeff, 2000, p. 112).

Porto-Alegre então apresenta sua missão para a AIBA: a de formar bons artífices, para ele, condição primeira de um bom artista (Squeff, 2000, p. 112), resultando numa reestruturação que privilegiou o ensino técnico em todos os níveis, mas com dificuldades na implementação das inovações do estatuto uma vez que cada professor ficava responsável pelo ensino completo de sua arte, sem verbas para compra de material, e que havia falta de professores (Squeff, 2000, p. 112). Apesar de aparentemente ter levado a um aumento de inscrições nos primeiros anos, a reforma se mostrou desinteressante aos diretores que sucederam Porto Alegre (Denis apud Squeff, 2000 p. 114). Além disso, entre 1858 e 1871, são criadas outras instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, as escolas-oficinas do Imperador na Quinta da Boa Vista e a Escola Industrial da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), que acabaram sendo mais bem sucedidas em seus cursos técnicos, do que o oferecido pela AIBA. Ainda assim, a Reforma Pedreira contribuiu para a definição dos papéis e das atribuições do artista e do artífice (Squeff, 2000 p. 114).

Do grande prestígio alcançado no reinado de D Pedro II, vemos, na década de 1880, a crise do império Império alcançar a Academia. Expressa nas dificuldades de efetivação de uma instituição de formação de artistas nos moldes idealizados por seus professores e diretores, que enfrentando a falta de professores, deficiência orçamentária e limitações a realização das Exposições Gerais e dos concursos e Prêmios de Viagem, além de críticas da imprensa e de uma satisfação interna, tanto de professores quanto alunos, pois edificação da AIBA, mesmo com as reformas que acrescentaram um novo andar, há muito não davam conta de suas necessidades (Pereira, 2016 p. 31 e p. 240).

Em 1890, após o fim do Império e a proclamação de República, a AIBA, dá lugar a Escola Nacional de Belas Artes. Após insistentes pedidos por parte de alunos, professores e críticos de arte, verifica-se a renovação dos métodos utilizados para a formação dos jovens artistas. Sob a direção do jovem escultor Rodolpho Bernardelli (Dazzi, 2018, p. 131), são implementadas mudanças concretas no sistema de ensino da instituição, visando sobretudo a sua modernização (Dazzi, 2017, p. 174). Entretanto, não muito diferente de períodos anteriores, desde o início os professores da ENBA se depararam com falta de materiais adequados para o andamento das aulas, desde tintas passando por figurinos antigos, até cartazes e mostras de minerais, apontando para uma falta do Estado no repasse de verba necessária para a manutenção e o bom andamento da instituição (Dazzi, 2017, p. 178-179).

Em contradição com o espírito do progresso, as condições sanitárias da cidade do Rio de Janeiro ainda eram um problema: em 1891, ano em que a nova Escola Nacional de Belas Artes foi aberta, as aulas tiveram seu início atrasado em razão da epidemia de varíola na então Capital Federal (Dazzi, 2017, p. 179). Procurando solucionar o progresso, na primeira década do século XX a cidade do Rio de Janeiro passa por uma série de mudanças: os cortiços do Centro, onde morava boa parte da população pobre da cidade, foram alvo do discurso higienista, que desalojou seus antigos moradores que migraram em direção à periferia e para os morros. (ALBERGARIA, 2010, p. 1). Se, por um lado, a reforma feita pelo Governo Federal do então presidente Rodrigo Alves tinha como valor máximo do progresso o desenvolvimento técnico e econômico (Azevedo, 2003, p. 41-42), por outro lado as transformações realizadas pelo prefeito Pereira Passos pretendiam civilizar o Rio de Janeiro levando a ao menos uma parcela população a tomar contato com o Teatro Municipal e com a Escola de Belas-Artes (Azevedo, 2003, p. 53).

Neste contexto de desenvolvimento econômico e cultural, marcado pela segregação de parte da população do Rio, encontramos uma Escola gozando de grande prestígio. Nos primeiros anos da ENBA, após a reforma de 1890 até pelo menos a década de 1920, isso é facilmente percebido na escolha da localização de sua nova sede na então chamada Avenida Central, (Pereira, 2016 p. 240), epicentro do projeto de progresso estabelecido. Ainda assim, Ricci (2011, p.7-8) expõe como, em setembro de 1908, foi inaugurada a nova sede da Escola Nacional de Belas Artes e como, com a transferência para o novo edifício no início de 1909, o ano letivo foi atrasado, pois as instalações ainda não se achavam prontas. Ricci ainda aponta que, em 1912, foi suspenso o concurso para execução das estátuas que ocupariam os nichos externos e dos ângulos do edifício, assim como, em 1915, poucos anos após a inauguração, os relatórios do então diretor Bernardelli ou Baptista da Costa apontavam para antigas reclamações sobre o estado de conservação das galerias, a adequação das claraboias para que não entrassem calor, luz e, principalmente, as águas da chuva. Desde então, o edifício passou por inúmeras reformas e modificações¹¹².

Como exposto anteriormente, a Escola também enfrentou um projeto de deslegitimação enquanto instituição capaz de formar artistas ligados ao seu tempo e somente a partir das décadas de 1970 e 1980 viu se iniciar um processo de revisão de sua historiografia (Pereira, 2012 p. 90). Até a década de 1930 a Escola detinha a direção e organização das Exposições Gerais de Belas Artes, espaço de que lhe garantia certa hegemonia sobre a consagração de artistas (Pereira, 2016, p. 245), entretanto com o Decreto 22.897, de 6 de Julho de 1933, a organização das exposições gerais de Belas Artes é transferida para o Conselho Nacional de Belas Artes e passam a se chamar Salão Nacional de Belas Artes.

Ainda que a Escola seguisse buscando sua adequação aos ideários modernos, Menezes (2016, p.36) aponta para como, nas décadas de 1950 a 1970, vemos uma crescente descentralização do ensino de Artes na cidade do Rio, com a criação das oficinas do Museu de

¹¹² O edifício foi tombado em 1973 pelo IPHAN, e encontra-se, a quatro anos (2020-2024) fechado para reformas, tendo entre suas adequações algumas das mesmas reclamadas no início do século passado.

Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1952 e a criação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) em 1975. A Escola já não figurava então como modelo normativo ou centralizador na formação artística. Havia ainda os cursos livres dessas instituições, que pareciam atender melhor às demandas dos jovens artistas e mostravam-se engajadas em um projeto de modernização da arte. Menezes ainda expõe como o MAM-RJ possuía um projeto de articulação entre ensino, exposição, reflexão e produção de arte, guiado por um caráter experimental e pelo conhecimento da produção moderna brasileira.

Desta forma, podemos perceber como a polarização da narrativa de uma Escola cristalizada no tempo cria condições propícias para novos espaços de ensino que atendessem a outros anseios. Sobre esse momento, ecoando nas narrativas mais atuais, nos deparamos com o depoimento de Waltercio Caldas, anteriormente citado, sobre a inadequação da Escola aos seus anseios, vinculando esta a uma postura estética limitada à copiar a natureza; o anseio de atualidade e uma vontade de conhecer obras mais modernas o levaram a preferir as aulas com Ivan Serpa¹¹³ no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Caldas ainda ressalta como ali o conhecimento do artista sobre a história da arte era muito maior do que poderiam esperar na Escola de Belas Artes, enfatizando a qualidade dos professores no MAM-RJ por se tratarem de artistas praticantes (CALDAS, 2012 p. 331). Antes de seguirmos precisamos ressaltar como não fica claro de onde Caldas compreende tal estado do ensino na Escola, de forma que nos interessa aqui, perceber a presença desta narrativa, que, embora se situe numa Escola da década de 1960, repercute até hoje, mesmo com as inúmeras transformações da instituição.

Como nos conta a ex-Diretora da Escola, Angela Ancora da Luz (2016 p. 116), em 1974, numa Escola silenciada por sua história recente, na qual, a partir do AI-5¹¹⁴, uma série de professores foi cassado, e sem uma liderança estudantil que pudesse defender sua permanência no prédio do Centro do Rio, vemos acontecer a transferência para a Cidade Universitária. Luz ainda nos expõe a alegação de que sua transferência para a Ilha do Fundão, partilhando o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), traria benefício para todos, havendo mais espaço e laboratórios para atender a demanda das reformas e dos novos cursos projetados. Entretanto, em abril de 1975, finalizada a transferência e uma vez acomodados os estudantes e professores, estes se deparam com uma total impossibilidade de realizar suas atividades laborais: grande parte do mobiliário simplesmente não cabia nas novas instalações e salas eram inadequadas às disciplinas (Luz, 2016 p. 118). Corroborando com o depoimento de Luz, o professor Almir Paredes Cunha, que assumiu a direção da ENBA em 1976, nos conta como, por ocasião da transferência, a Escola fora despojada de seu patrimônio mais importante: a produção de seus alunos e professores. Apenas um conjunto de obras que não tinham sido consideradas suficientemente valiosas para o MNBA seguiu com a Escola, enquanto outras simplesmente não havia condições para recebê-las¹¹⁵. Luz e Cunha¹¹⁶ ainda explicitam como o acervo ficou espalhado por várias dependências do prédio, exposto a deterioração e desaparecimento; como nada estava registrado, tão pouco tombado, e após uma transferência sem qualquer cuidado com o acondicionamento das obras, muito se quebrou, foi

¹¹³ Em 1964 iniciou os estudos com Ivan Serpa (1923-1973), artista nascido no Rio de Janeiro professor e formador do Grupo Frente, a convite do MAM Rio começou a dar aulas em 1952.

¹¹⁴ Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968 (AI-5) que em seu Art.4 garantia ao Presidente da República, no interesse de preservar a chamada Revolução, o poder de cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais

¹¹⁵ Como é o caso de não comportar a altura de obras como a cópia da Vênus de Milo e a Vitória da Samotrácia, nem as dimensões de certas pinturas, como o retrato de D. Pedro I, de autoria de Pedro Américo, que chegou a ir mas que retornou ao Museu (Luz, 2016 p. 113),

¹¹⁶ Ex diretores da Escola, Cunha exerceu o cargo entre os anos de 1976 e 1980, já Luz assumiu o entre os anos de 2002 e 2010

descartado ou até mesmo furtado¹¹⁷, não deixando vestígios a não ser na memória dos que se lembravam particularmente de alguma peça (Cunha, 1999 p. 65-66; Luz, 2016, p. 113-117).

Nos ateremos um pouco mais sobre este momento da Escola, que faz parte de uma narrativa que aparece com recorrência no Cotidiano da mesmo nos dias atuais. Trata-se do momento em que os artistas, entre estudantes e professores da Escola, foram afastados de toda sorte de socialização que o Centro do Rio de Janeiro proporcionava, justificada pelo interesse do Estado em promover uma desarticulação política dos cursos de Ciências Humanas. Independente do conjunto de motivações que levaram por fim a transferência da Escola, é sabido que a construção de uma Cidade Universitária data de um projeto da década de 1930 (Oliveira, 2006 p. 15); entretanto, nos interessa aqui alguns dos efeitos concretos desta transferência, que perduram até hoje.

Sob a direção do arquiteto Jorge Machado Moreira, entre 1948 e 1962 foi elaborado o Plano Geral do Campus da Ilha da Cidade Universitária e, entre 1957 e 1959, foi realizado o projeto do edifício que recebeu seu nome. Símbolo da arquitetura modernista, em 1957, o projeto recebeu o Primeiro Prêmio na categoria Edifícios Públicos na Exposição de Arquitetura da IV Bienal Internacional de São Paulo (Moraes, 2018 p. 9, 11). Para o arquiteto Paulo Jardim de Moraes¹¹⁸ (2018, p. 12-14), o edifício não é apenas a obra maior da Cidade Universitária, mas também de Jorge Machado Moreira. Entretanto, Moraes também aponta que, ao seguir os preceitos modernistas, Moraes teria sido fiel aos ideais de um Le Corbusier ainda jovem; isso é, tomou como referência os projetos de Le Corbusier das décadas de 1920 e 1930, quando nesta altura já haviam diversos outros modelos “modernos” sendo implementados.

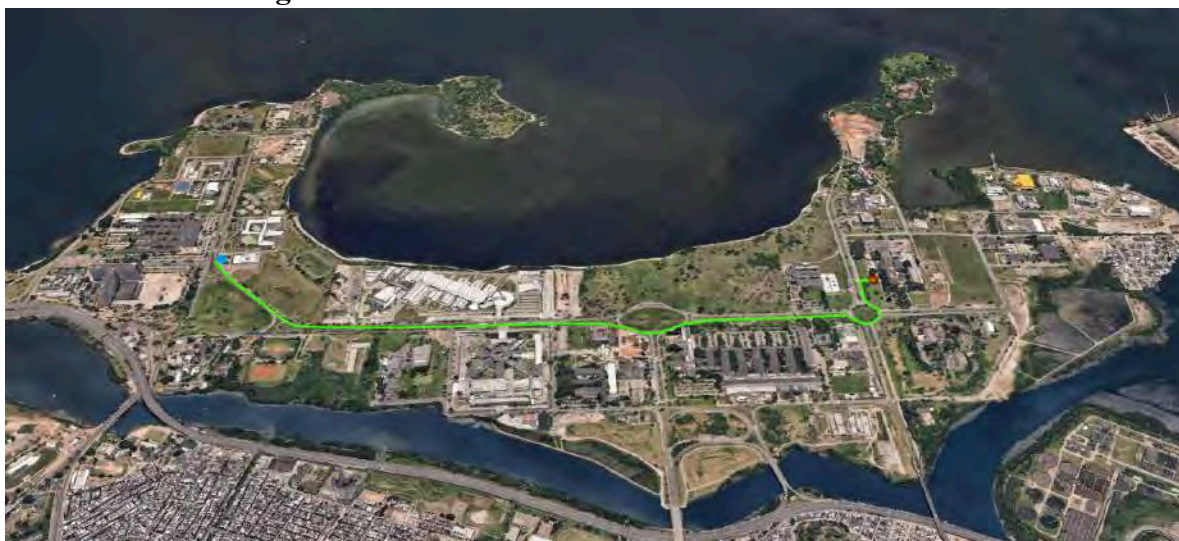
Assim, vemos mais uma vez a marca do movimento modernista - neste caso, não exatamente direcionado à Escola, mas atuando sobre sua produção ao materialmente determinar seus espaços e suas formas de socialização. Como observa Moraes (2018, p. 19), o movimento moderno e as correntes que os sucederam, produziram exemplares excepcionais de arquitetura, que podem ser incluídos entre os melhores da história, ao mesmo tempo que proporcionaram alguns dos piores espaços urbanos que a humanidade já produziu. Moraes segue expondo como a Ilha da Cidade Universitária, fundamentada nos preceitos dos primeiros Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM)¹¹⁹, é um caso emblemático, onde a radical setorização por usos, a escala desmesurada do afastamento entre as edificações e a prevalência do transporte motorizado em detrimento dos percursos dos pedestres geraram um ambiente hostil à socialização.

Vemos ali o sol comandando e impondo sua lei a um empreendimento cujo objetivo deveria ser a salvaguarda do ser humano (CIAM, 1933, p. 3); o projeto estético monumental modernista para a Ilha do Fundão [Figura 04], demonstra sua face dura para com a dimensão humana e impõe restrições sobre a socialização com os demais cursos espalhados pelo antigo arquipélago, não mais separado por porções de água mas por grandes distâncias de aterros, expostos às intempéries e sem meios adequados a locomoção. Dessa forma, salvo as incursões que justificassem os longos deslocamentos para os estudantes, tais como o acesso a alimentação e copiadoras financeiramente acessíveis, vemos a socialização dos mesmos muito limitada ao Edifício Jorge Machado Moreira [Figura 05]

¹¹⁷ Cunha (1999, p.67) relata que obras de propriedade da Escola, em uma galeria, subtraídos ao acervo do Museu, e recuperados pela polícia e que entretanto, muitos desenhos e pinturas, sabidamente da Escola, aparecem em vendas de leilões e antiquários, não puderam ser recuperadas pela falta de documentação.

¹¹⁸ Moraes, arquiteto diplomado pela Faculdade de Arquitetura e urbanismo da UFRJ em 1974, mestre e doutor pelo PROARQ-FAU/UFRJ, e docente na mesma instituição

¹¹⁹ CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em particular o IV CIAM em 1933, que produziu a então chamada Carta de Atenas, da qual Moraes aponta sua importância ao Arquiteto Jorge Machado Moreira.

Figura 04: Cidade Universitária da Ilha do Fundão

Vista da Ilha do Fundão onde se situa a Cidade Universitária. Em destaque o trajeto entre o Ed. Julio Moreira Machado e o Bandeirão Central (2.5km) - Fonte: Google Maps 2024

Figura 05: Edifício Jorge Moreira Machado 01

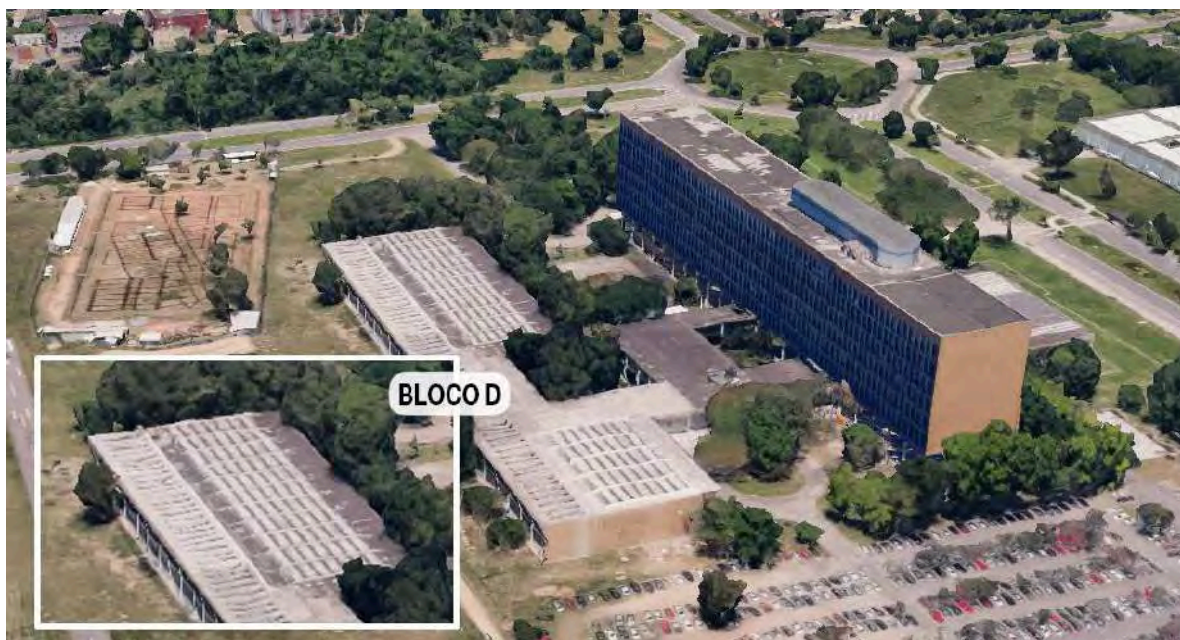
Vista da Fachada do Ed. Jorge Moreira Machado Bloco A e B
EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Frederico Arêde, setembro 2022

Aqui encontramos a Escola, em particular de nosso interesse o curso de Pintura, em um curso de extensa carga horária, afastado fisicamente dos acontecimentos no centro do cidade do Rio, assim como isolado de um contato mais amplo ao menos com os estudantes dos demais cursos da Universidade. Por mais que pensemos nos momentos de introspecção do artista como parte da Práxis da Pintura, não podemos ignorar a importância da socialização, como parte da construção efetiva desta,. Compreendendo que o atelier de pintura não se resume à sua condição técnica para a produção - ainda que não prescinde desta - sendo um local privilegiado para dar a ver a obra (Buren, 2005, p.49,50). Podemos ver tal importância repercutir na fala do professor Vladimir (apud Silva & Vasconcelos, 2011, p. 17) que considera uma traição os cursos terem sido tirados de sua antiga sede, e a mudança de uma escola de arte anexa a um museu, e na qual, por estar no coração do Rio, se podia respirar

cultura e boemia. O professor Vladimir ainda frisa a importância de muitos artistas visitarem os seus ateliês para ver a produção da Escola.

Nos anos que se seguiram à transferência, foram feitas diversas adequações e muita negociações para que a nova sede efetivamente comportasse os cursos da EBA. Almir Paredes (1999,p. 67; 2016, p. 113-114) nos expõe que dentre as providências tomadas com maior urgência, houve a salvaguarda do acervo de obras e documentos da Escola com a criação do museu Dom João VI¹²⁰, em uma área projetada para ser a Biblioteca da FAU/UFRJ¹²¹, ele ainda nos revela como, em tal empreendimento, foi custoso para conseguir que a FAU abrisse mão de um espaço precioso e nobre, embora ainda sem um uso efetivo. Paredes ainda elenca os ateliês de gravura onde, nos quais não foi possível instalar prensas, e o de escultura, onde também foi constatada a inadequação ao 7º andar, e transferido para o térreo no Bloco D, prédio anexo[Figura 06]. O ex-diretor Paredes também descreve como os espaços próximo aos elevadores do 6º e 7º andar foram adequados na formas dos espaços expositivos EBA6 e EBA7¹²², espaços que buscavam suprir a antiga Galeria Macunaíma¹²³.

Figura 06: Edifício Jorge Moreira Machado 02



Vista do Ed. Jorge Moreira Machado em destaque parte do Bloco D onde estão localizados os ateliês de Pintura, Gravura e Escultura EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fonte: Google Maps 2024

Resolvida parcialmente as impossibilidades de um trabalho efetivo nos ateliês dos cursos de Escultura e Gravura, o curso de Pintura seguiu por anos em condições inadequadas à realização do Trabalho de Pintura, de acordo com as necessidade de um espaço de ensino e produção, que se propõe à reflexão sobre esta linguagem. Somente em 1989, o então diretor da Escola Fernando Pamplona, buscando sanar a falta de um espaço de ensino e prática de pintura adequado a suas necessidades, iniciou as obras de adequação de um espaço anexo ao edifício principal, espaço que até hoje o curso ocupa.

¹²⁰ Inaugurado em 28 de agosto de 1979,

¹²¹ Posteriormente o Museu Dom João VI passa a ocupar o 7º Andar do prédio, dando lugar à biblioteca.

¹²² Sendo posteriormente substituídos pelo espaço Vórtice no 7º andar.

¹²³ Galeria criada em 1959, pelo diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes - no antigo espaço que era ocupado pelo Núcleo Bernardelli (Luz, 2016, p. 117)

3.1.2 Um presente em construção

Nesse momento, distinguiremos em nossa escrita a narrativa acerca da história da Escola e seu atelier - entre um passado e seu presente - ao encontramos nosso objeto. O Atelier de Pintura da Escola, na forma que acreditamos ser até hoje, a essência de suas determinações ao Trabalho em seu interior, conformando-o no Atelier Portinari, ainda que este só vá receber seu nome, quase duas décadas depois. Outro motivo importante para seccionarmos nossa escrita se dá pelo fato de a partir de agora caminharemos por acontecimentos mais recentes, de uma história recente, que diz respeito a processos mais imediatos ao Atelier Portinari, não apenas inscritos na história e suas determinações aos sujeitos que participam da produção deste atelier, mas principalmente, por estar inscrito na experiências cotidianas desses sujeitos. Presente numa memória viva e em construção.

Assim, encontramos esse espaço, que na década de 1980 era usada como quadra de futebol como nos conta o professor¹²⁴ Ricardo Pereira(Anexo A, p.194), , esse espaço se apresentava aparentemente liberado para quem o quisesse utilizar; ainda que fosse um espaço da FAU/UFRJ, ele também era usado para outras formas de socialização com o as chopadas, ou “chopeladas” como Pereira referência. Ele ainda cita como mais tarde veio a saber que o espaço estava destinado a ser o “Museu de Arquitetura”¹²⁵. Essa última informação, que era constantemente lembrada no Cotidiano do Atelier¹²⁶ e repetida por alguns professores se mostra equivocada. Estando o Atelier, situado no Bloco D, passagem para o Bloco E, espaço destinado ao Museu em uma edificação que nunca saiu do projeto (Cardoso, Torres & Dias, 2021, p. 12). Por outro lado, o professor Fábio Macedo¹²⁷(Anexo A, p. 198), conta que o espaço do Bloco D em seu projeto original estaria destinado a uma Gipsoteca, que nunca teria saído do projeto[Figura 07].

Em 1990, após as obras de adequação do espaço, Fernando Pamplona transferiu as principais disciplinas práticas do curso de Pintura para o novo espaço. Apesar do ganho incontestável - ante a total impossibilidade das práticas adequadas de pintura por quinze anos - os problemas de infraestrutura estavam longe de serem solucionados por completo, e no decorrer dos anos seguintes, diversas outras obras paliativas foram sendo realizadas. Ao que nos contam Bossolan, Silva(Anexo A, p. 251) e Pereira(Anexo A, p.195) entre 1997 e 1999, o atelier esteve fechado¹²⁸ para reformas, com aulas acontecendo pelos corredores[Figura 08] do Edifício Jorge Machado Moreira e salas improvisadas, lidando com o amontoado de cavaletes e mesas pelos corredores da Reitoria e FAU .

Em 2004 foram iniciados uma série de novos projetos pela EBA/UFRJ, alguns concluídos outros se estenderam até 2005, dentre esses destacou-se o Projeto Pamplonão, com a busca por apoio da reitoria/Prefeitura/UFRJ para a reforma da cobertura do Atelier (Terra, 2006, p. 241). Assim em 2005 foram elaborados os projetos para a melhoria de infra-estrutura das salas de aula, dos laboratórios, dos ateliês e das oficinas ligadas aos Departamentos BAU, BAF, BAV e BAB e somente em 2006 foi iniciado as obras na cobertura do Atelier (Terra 2006, p. 242). Levando a mais uma interdição do Atelier.

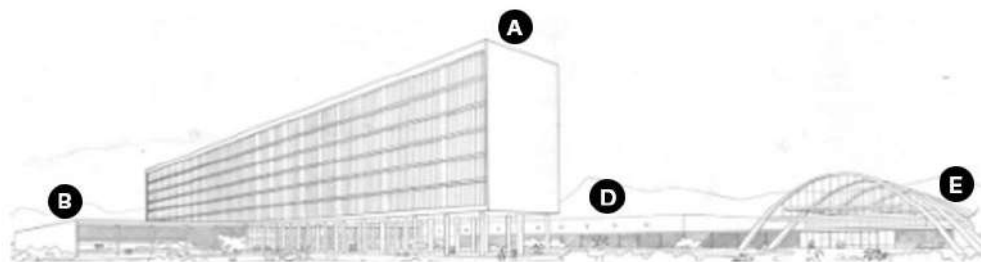
¹²⁴ Na época, estudante recém ingressado no curso de Pintura no ano de 1981.

¹²⁵ Se referindo aqui provavelmente ao Museu de Arquitetura Comparada

¹²⁶ Ao menos no período de 2007 a 2014, que corresponde à minha vivência enquanto estudante.

¹²⁷ Macedo é professor efetivo do curso de licenciatura em Belas artes da UFRRJ e se formou na EBA/UFRJ no segundo semestre de 1988 acompanhando a mobilização de reivindicação pelo espaço e suas obras de adequação, realizando também um registro documental filmográfico.

¹²⁸ Não conseguimos precisar se ele esteve fechado todo este tempo ou de forma intermitente.

Figura 07: Projeto Original do Edifício Jorge Moreira Machado 03

Montagem com a Perspectiva da composição Volumétrica do Projeto original do Edifício Jorge Moreira Machado [Fonte: Cardoso, Torres & Dias 2021 Fig.06] e Detalhe da maquete do projeto original para a Faculdade Nacional de Arquitetura. Ed. Jorge Moreira Machado [Fonte: Feferman, 2021 Fig 03]

Figura 08: Ateliês Improvisados 01

Composição para exercício na disciplina Pintura II no Ateliê Favela (Ateliê Improvisado)
EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Ricardo Pereira, 1998

Entretanto, mesmo após a reforma para sanar suas infiltrações, que causaram o desprendimento de placas de gesso do teto do atelier¹²⁹, o atelier seguia com tanques entupidos, pias sem torneiras e inadequadas, causando alagamentos, seja por transbordarem ou por simplesmente não possuírem o encanamento hidráulico que as conectassem ao

¹²⁹ Este evento é constantemente associado ao motivo para a efetivação da reforma do Atelier, entretanto, este é citado em ocasiões distintas, apontando assim, para reformas distintas, como vemos nos depoimentos dos Prof. Martha Werneck e Licius Bossolan, (Anexo A, p. 251), Ricardo Pereira, (Anexo A p. 195)

esgotamento[[Figura 09](#)]. Assim, em 2007 foi realizado uma grande obra estrutural, talvez a maior desde a adequação de uma quadra esportiva para um atelier Pintura, em 1989. Esta reforma previa sanar de vez as precariedades do Atelier, entre estas a adequação hidráulica, elétrica, o reparo de mobiliário, dando início a mais uma interdição deste espaço, nos semestres de 2007-2 e 2008-1, e mais uma vez o atelier é alocado nos corredores¹³⁰[[Figura 10](#)] do Edifício Jorge Machado Moreira.

Figura 09: Estado de conservação do Atelier 01



[Montagem] Estudantes Caio Pacella e Ludmila Karmel durante o recesso acadêmico no Espaço de Pintura II.

Ao fundo e em detalhes, pias sem torneiras e saída para o esgotamento.

Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Carlos Emanuel, agosto de 2007

Figura 10: Ateliês Improvisados 02



Disciplina de Pintura I com Martha Werneck no atelier de pintura improvisado nos corredores do 2º Andar do Ed. Jorge Moreira Machado, durante as reformas do Pamplonão entre 2007/2008

EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, 2008

¹³⁰ O espaço ocupado está melhor exposto na sequência Fotografia 67 e 68 do Anexo B.

Antes de adentrarmos o ano de 2008, retomemos aqui, aos anos que sucederam sua transferência para seu atual espaço. Desde 1990 ao período de nosso recorte temporal, o curso passa por duas mudanças de grades curriculares. A primeira em 1998-2, alterando a grade curricular de 1982, onde apesar da distinção nominal, não representou mudanças significativas. Enquanto a segunda no ano de 2005, que representou uma efetiva reestruturação de sua grade curricular, ao buscar adequá-la à “multiplicidade de interesses dos discentes pelas várias linhas de pesquisas estéticas da atualidade, descritas como fruto de um “contexto pós-moderno” no qual estamos inseridos, mostrou-se um verdadeiro desafio” (Bossolan, 2021 p. 198).

Como vimos anteriormente, a preocupação com um curso adequado ao seu tempo, capaz de acompanhar as inovações e necessidades e aos valores deste tempo através de sucessivas modificações e atualizações do seu Projeto Pedagógico está marcado em sua história, ainda que as expectativas sobre a instituição nem sempre estejam alinhadas com seus projetos. Não diferente em 2005 podemos ver no Projeto Pedagógico do Curso a reafirmação desse compromisso histórico (Bossolan, 2021, p. 195).

A busca por adequação aos anseios de seu tempo vem sendo uma constante da Escola, entretanto, talvez seu maior desafio resida em uma análise crítica desses anseios, ou na verdade, na capacidade de se posicionar efetivamente. Aqui talvez esteja um dos pontos que teremos que evadir a um aprofundamento da questão, para não tomarmos outros rumos na investigação. Evitando assim nos direcionar a seu projeto pedagógico para podermos responder com acuidade, como, um curso de pintura que tem a materialidade da tinta, suportes e suas técnicas. Que busca valorizar a herança de um conhecimento histórico da Pintura. Um conhecimento de transformação da natureza que permite a transformação de minérios em tinta, de tecidos em telas, de paredes em suportes para a pintura, do afresco ao grafite e a partir destes a estruturação de uma linguagem visual. Como se espera, ao mesmo tempo que dá seguimento a seus saberes, contentar efetivamente o ideário pós-moderno, que nega o conhecimento histórico e subverte as determinações materiais ante uma narratividade?

Desde já, vale ressaltar que não há qualquer intenção de estabelecer um juízo de valor ao corpo docente, que acreditamos ter enfrentado uma missão hercúlea, entretanto, ao que nos parece, fadada a um fracasso. Não por alguma incapacidade destes docentes, mas por percebermos o antagonismo formal que se estabelece entre qualquer projeto que busque contentar o autodesenvolvimento humano, compreendido no desenvolvimento histórico do conhecimento, coletivamente construído, onde os limites da consciência destes sujeitos são determinados pela condição material em que encontram em seu tempo e a agenda pós moderna com a promoção do individualismo, mantenedor ideológico das necessidades capitalistas. Como dito, não estamos analisando aqui a concretude dos projetos pedagógicos, mas sim, nos apoiamos na impossibilidade filosófica de conciliação do pensamento materialista e o idealista, onde a única aparente síntese só pode se sustentar sobre uma discursividade do idealismo e seu eterno adiamento do conhecimento da realidade.

Assim, nos falta tempo e estofo, para refletirmos um projeto pedagógico possível, dessa forma não nos aprofundaremos sobre a reformulação e às reivindicações desses discentes, mas ao que materialmente se objetivou sobre o Cotidiano do curso, mais especificamente do Atelier Portinari.

Desta forma, temos agora que lidar com duas questões produzida pela realidade concreta do atelier. A primeira, a falta de informação sobre os anos de 2005 e 2006, ao que tomaremos de empréstimo a experiência empírica do pesquisador. No ano de 2007 o atelier encontrava-se esvaziado da presença de estudantes. Para além das turmas de primeiro e segundo segmento (2006-2 e 2007-1), podia-se perceber um pequeno grupo de estudantes que trabalhavam juntos, veteranos próximos a se formar. Trabalhavam em telas que variavam de 100 cm a 150 cm, pinturas a óleo, o que poderia justificar a permanência no atelier,

entretanto a temática de suas telas em torno do fantástico, e o posterior conhecimento que ao menos um deste seguiu carreira como ilustrador, nos deixa um indício que estes tomavam o curso por suas qualidade de aprendizado técnico e a possibilidade de trabalhar grandes formatos, dadas pelas condições materiais de um atelier com as dimensões deste.

Não buscamos dizer que estes estudantes não vissem sua produção como fruto do reflexo artístico, tão pouco seria nossa conclusão, mas arriscamos dizer que parte do esvaziamento do atelier se deu por um conjunto de fatores advindas de suas condições materiais, mas também epistêmicas. A recorrente inviabilidade de frequentar o atelier por conta de suas interdições, somadas às péssimas condições deste, quando disponível, seria um fator a se considerar. Entretanto como dissemos, não podemos desconsiderar o caráter epistêmico, onde aqueles dos quais acreditam que a produção artística, incluindo a pintura, prescindem de suas condições materiais, evocadas por uma ampliação do conceito de pintura, num chamado campo expandido da pintura, não veriam a necessidade de se valer do atelier, salvo se lhes fosse cobrado a presença neste. Por outro lado nos é pouco efetivo nos circunscrevermos nas paredes do atelier ou em uma reflexão epistêmica.

Dessa forma o depoimento da artista e ex aluna do curso de Pintura, Giselle Camargo¹³¹ talvez ilustre melhor um outro fator que poderia estar produzido tal esvaziamento do atelier de pintura. Camargo (Anexo A, p. 197) nos aponta como entre as décadas de 1990 a 2000, não existia espaço para a pintura, não havia canais para a pintura circular, sem instituições que aceitassem pintura, ou mercado consumidor, nem mesmo os salões não aceitavam pinturas. Para a mesma, foi por volta dos anos de 2006 para 2008 que começou a uma nova movimentação da pintura em São Paulo, que dava espaço a novos artistas. Neste ponto a professora Lourdes Barreto também nos conta como na década de 1990 houve uma forte postura conceitual na arte, onde todos estavam trabalhando com objeto, trabalhando com instalação (Anexo A p. 2115).

Desta forma, nos concentraremos nos anos que se seguem à grande reforma de 2008, quando houve, não apenas um grande investimento¹³² dedicado a sua infraestrutura, mas também à revitalização de sua história. Reassumindo o projeto de Pamplona para a recuperação da dignidade do curso de Pintura, a partir da criação de um atelier[Figura 11] imponente e que pudesse impactar na dinâmica da EBA (Anexo B. p. 8). Assumindo assim o Atelier de pintura como parte central da formação.

A reforma responsável pela substituição de todas as pias e adequação hidráulica, troca de iluminação¹³³, reorganização de salas, pintura, reforma do piso, também foi responsável pela criação do espaço de exposições temporárias no interior do Atelier. Contando uma área bem superior ao pequeno espaço disponibilizado pela EBA7, conformada por num pequeno recuo no corredor do 7º andar do Ed. JMM[Figura 12].

No contexto da recuperação do Atelier de Pintura vemos a busca por reavivar uma memória, e produzir certa continuidade histórica com a Escola deixada para trás em seu antigo Edifício. Como posto anteriormente, as reformas iniciais que criaram o EBA 6 e 7 buscavam sanar a lacuna deixada por sua antiga Galeria.

Entretanto, neste segundo momento podemos acompanhar, não apenas as tentativas de lidar com a precariedade e adequações ao ensino e produção da Pintura, mas também um investimento na construção de uma narrativa, exortando sua afinidade com o Modernismo, e certa continuidade material de sua história.

¹³¹ Camargo é ex-aluna, e ingressou no curso de Pintura EBA/UFRJ no ano de 1991.

¹³² Sobre os investimentos é apontado como a então diretora Ângela Âncora conseguiu uma verba para reforma junto ao Partido Comunista(PCB)(Anexo B p. 5, 83)

¹³³ Apesar de não ter sido feito as mudanças necessárias no quadro de energia (Pereira, Anexo A, p. 6)

Figura 11: Atelier Portinari

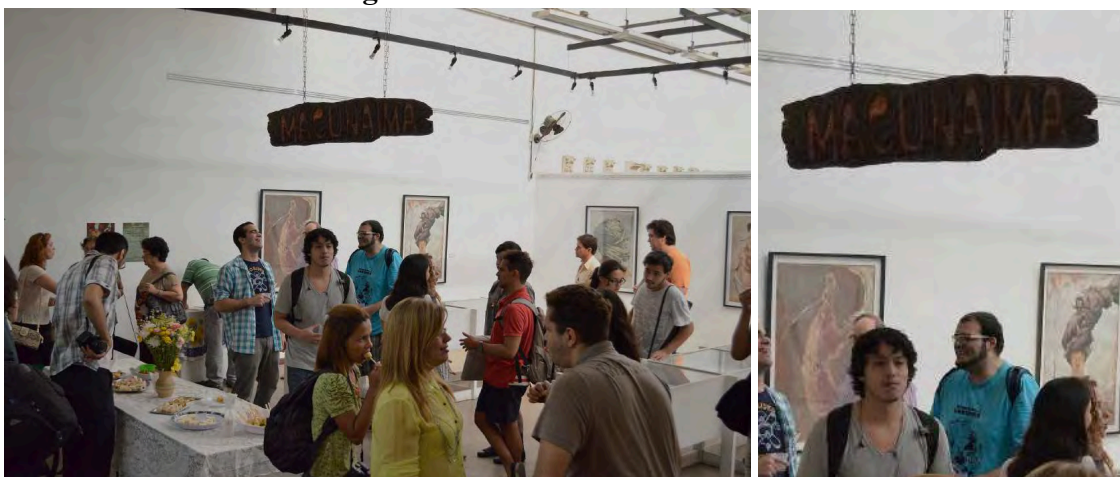


Vista do mezanino do Atelier Portinari. No primeiro piso os espaços de Pintura. À direita Pintura I, IV e V e a esquerda os espaços de Pintura II, III e Oficinas. Ao fundo no segundo piso o espaço de Modelo Vivo Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia Frederico Arêde dezembro de 2008

Figura 12: EBA 7



Exposição da Turma de 2007/01 ao final do 1º semestre. A esquerda, Paula Dykstra, Romina Lacerda, Walter Reis, Karen Quintarelli, Julia Lepsch, Mariana Agostinho, Bruno Garcia Lino, Ana Paula Amaral, Ellen Soares, Felipe Sabino, Luisa Vidal, Victor Alberto dos Santos, Patricia Galvão. À frente, Jonas Aisengart, Felipe Pena, Frederico Arêde. EBA 7, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão, Fotografia: Frederico Arêde, de 2007

Figura 13: Galeria Macunaíma 01

Montagem fotográfica da abertura da Exposição Linguagem nua, entre estudantes e professores. Em detalhe ao centro a placa em madeira talhada "Macunaíma" Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
Fotografia: Frederico Arêde, 2008

Figura 14: Patrimônio e Memória 01

Montagem de fotografias do Atelier. Espaço de Pintura II em dois momentos. Na imagem os estudantes, Luiza Vidal, Carlos Emmanuel e Livia Bessa. Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
Fotografia: Frederico Arêde, ago de 2008 e jun de 2009

Seja através da homenagem a seu célebre ex-estudante de Pintura, Candido Portinari, que passa a emprestar o nome para o novo atelier. Seja pela recuperação da peça de madeira com a inscrição "Macunaíma"¹³⁴, placa que nomeava a antiga galeria criada pelo Diretório Acadêmico em 1959. A placa que julgava-se perdida na transferência da Escola para a Ilha do Fundão, é localizada e passa a integrar seu novo espaço - disposto na parte interna do Atelier - a Galeria Macunaíma[Figura 13]. Ainda que a nomeação do atelier também tenha atendido a outra demanda, a de prestigiar o Partido Comunista¹³⁵, patrocinador da reforma do atelier (Pereira, Anexo B, p. 5).

¹³⁴ Em referência ao romance modernista do escritor Mário de Andrade

¹³⁵ Portinari foi militante do PCB, partido pelo qual foi candidato a deputado federal e a senador no ano de 1945

Outro ponto importante a se refletir nesta busca por restabelecer uma continuidade de sua história a partir de sua produção material está na exposição de peças em gesso de médio e alto relevo[Figura 14] no Atelier. Na ocasião de sua inauguração oficial em agosto de 2009, este não contava com as peças, entretanto ao longo do ano que se seguiu, estas passaram a integrar a paisagem do Atelier.

Ainda que, a destinação destas peças para as paredes do atelier dissessem respeito a uma solução tomada pelo professor Aurelio Nery enquanto coordenador do curso, para lidar com o desaparecimento destas. Consideramos que a decisão por tornar visível o acervo no interior do atelier, como forma de resguardá-las, não contradiz, e até mesmo parece ir de encontro a antiga reclamação quanto ao afastamento da produção visual dos artistas que fizeram a história da Escola, da qual tinham acesso quando ocupavam o Ed. do atual MNBA RJ. Apontando para uma reconstrução da Memória da Escola, através de sua produção exposta nas paredes do Atelier. Pouco tempo depois, neste mesmo movimento de recuperação de um acervo imagético da produção de seus trabalhadores, alguns docentes como Martha Werneck, Lício Bossolan, Aurelio Nery e Vladimir Machado, trouxeram pinturas autorais para este espaço, ressaltando o caráter do Professor-Artista, em contraposição a um imaginário que distancia os professores da produção e reflexão artística. Mais especificamente o Prof. Vladimir agregou ao Atelier, uma pintura de sua autoria com o retrato de Cândido Portinari[Figura 15], reafirmando, na construção dessa memória, o nome de Portinari como referência para a Escola assim como o lugar desta no modernismo Brasileiro. Antes de seguirmos em direção à experiência cotidiana deste atelier, devemos desde já ressaltar algumas das transformações produzidas por esta reforma, que seguiram de alguma forma ecoando neste espaço.

Figura 15: Patrimônio e Memória 02



Prof. Martha Werneck fotografando o Prof. Wladimir Machado com sua pintura do retrato de Portinari na Entrada principal do Atelier. Ao fundo o Professor Lício Bossolan
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2011

Como apontamos brevemente, no ano de 2007, o Atelier, apresentava condições precárias, ou mesmo inviáveis ao ensino. Onde suas salas¹³⁶ eram tomadas parcialmente pela água das pias, que transbordavam todas as vezes que era necessário limpar o material de pintura e desenho, assim como quadros brancos e paredes grafitadas, cavaletes e cadeiras quebrados, falta de pranchetas e ventiladores.

Entre os relatos da insalubridade do local, vemos a falta de condições adequadas para garantir a higiene pessoal, e de instalações sanitárias apropriadas para as necessidades fisiológicas básicas a falta de pias no atelier, suas infiltrações e alagamentos, assim como a falta de limpeza do espaço. Não obstante, haviam também as denúncias de presença de pulgas de rato, sarna, a entrada de gambás e até mesmo um urubu, e dentre os absurdos da realidade, que por vezes ganham os ares de pitoresco, vemos os apontamentos para as estalactites e estalagmites que se formavam no atelier devido às infiltrações, assim com os grafites supracitados. Assim, não é de se espantar que em 2007 o atelier estivesse desabitado. Ainda que em parte, como especulamos anteriormente, esse esvaziamento pode ter sido ocasionado também pela inconstância de funcionamento do atelier nos anos anteriores e a falta de necessidade de um atelier de pintura quando não se está produzindo pinturas. Desta forma é difícil atribuir a um determinado evento, sua relação de causalidade ao esvaziamento do atelier. Entretanto o que é possível ver, nos anos que se seguiram, foi um aumento de frequência no atelier. Inclusive, a esse aumento da frequência e engajamento nele, é atribuído à contratação efetiva de novos professores. Sendo os Profs. Lícius Bossolan e. Martha Werneck, corriqueiramente apontados acerca destas mudanças. Frisamos aqui a contratação de professores efetivos, uma vez que ambos os professores mencionados com regularidade, já haviam lecionado como professores substitutos, entretanto são mencionados em momentos posterior a suas efetivações, demarcando uma provável mudança substancial em suas atuações ou mesmo ou na recepção de suas ações.

Infelizmente, no decorrer dos anos que seguiram à reforma, o Atelier volta apresentar um rápido quadro de degradação. Ainda que agora com uma equipe de limpeza mais efetiva e um aumento no quadro de professores efetivos, estes pouco, ou nada podem fazer para contornar os problemas estruturais como: as infiltrações, que pouco depois retornaram; Pias entupidas ou danificadas[Figura 16], a falta de mobiliário adequado; banheiros interditados[Figura 17] quadro de energia inadequado para suportar a iluminação, ventilação e aparelhos eletrônicos necessários às aulas¹³⁷; lâmpadas queimadas.

Como já apontado, o curso de Pintura é um dos 13 cursos - entre bacharelados e licenciaturas - oferecidos pela Escola, e as necessidades dos demais cursos também atuam como determinantes. Assim, quando em 2006, é posto em prática a reformulação do Curso de Pintura, encontramos também a Criação do Cursos de Graduação em: Comunicação Visual Design¹³⁸, História da Arte, Conservação e Restauração. Tanto a reformulação do curso de Pintura como a criação de novos cursos levou a uma sobrecarga dos espaços destinados às aulas da Escola¹³⁹ e em julho de 2010 é realizado um trabalho de reconhecimento das necessidades da Unidade. Então, é elaborado um plano de estratégias para conhecer suas prioridades, através de um minucioso levantamento das condições, tanto no que se refere ao estado de seus espaços físicos, quanto às carências de mobiliário, rede elétrica e hidráulica(Guimarães, 2010, p. 189).

¹³⁶ Apesar do atelier ser um espaço aberto, integrado, consideramos suas salas um conjunto de marcadores que estabelecem com relativa segurança os contornos de cada espaço, dos quais falaremos oportunamente adiante.

¹³⁷ O professor Ricardo Pereira nos conta como impossibilitado de preparar aulas de encaustica para turma pela rede não suportar aquecedores elétricos em quantidade suficiente para um turma.

¹³⁸ Como desmembramento do curso de Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual.

¹³⁹ Ainda que na reformulação da nova grade, o curso tenha reduzido em dois segmentos sua duração total, quase a totalidade de carga horária reduzida se deu nas disciplinas de Atelier no ciclo principal de Pinturas.

Figura 16: Estado de conservação do Atelier 02

Montagem fotográfica das pias no espaço de Pintura II. Na imagem, a estudante de Pintura Ana Clara Guinle, Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Licius Bossolan, 2014

Figura 17: Estado de conservação do Atelier 03

Mictórios interditados no Banheiro Masculino próximo ao Atelier Portinari EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2011 e 2013

Sobre esse processo a profa. Helenise Monteiro Guimarães(2010, p. 189-190) nos relata como o Prof. Marcelo Duprat, enquanto coordenador geral de horários, elaborou um detalhado inventário, fotografando sala a sala, descrevendo todo o mobiliário existente e demais elementos de cada local e desta forma, levando a otimização dos horários com a plena ocupação das salas e o conhecimento das suas necessidades de funcionamento. A mesma ainda aponta como tal investida resultou na reforma e confecção de novos cavaletes e pranchetas, para desenho para o Departamento de Análise e Representação da Forma (BAF), e na criação de 6 novas salas de aula, “realizando um antigo sonho de vários cursos, o de aproveitar os espaços ociosos do Mezanino do Pamplonão”¹⁴⁰, bem como a melhoria do espaço destinado à disciplina de Modelo Vivo.

Com a transferência das salas ocupadas pelo BAF, fica aparentemente solucionado o problema de tempo e espaço para as aulas teóricas, administrativas e de laboratórios no 7º andar dos cursos de Comunicação Visual Design, História da Arte e Conservação e Restauração(Guimarães, 2010, p. 190). Entretanto, tão logo são concluídas as salas no Mezanino, vemos a impossibilidade de instalação da refrigeração das salas e a interdição deste trecho do Atelier. Ainda sobre esta interdição, não temos sua documentação, entretanto

¹⁴⁰ Deixamos aqui o termo para salientar como mesmo no relatório de realizações da Direção EBA/UFRJ seu nome ainda era referenciado, mesmo que então já houvesse sido batizado com Atelier Pamplonão.

o que podemos afirmar é que efetivamente, ao menos no período entre 2010 e 2014 as aulas que deveriam acontecer foram temporariamente impedidas de acontecer, e mesmo quando voltaram, não o fizeram integralmente.

Como o foco de nossa pesquisa se concentra essencialmente no primeiro piso do Atelier, onde acontecem as disciplinas de Pintura, nos restringimos as impressões marcadas na experiência dos Pintores. Sobre essas impressões, vemos na fala dos profs. Lício Bossolan e Martha Werneck (Anexo A, p. 113), como a situação não foi repassada com clareza aos professores, que consideravam a adequação do espaço de caráter emergencial, provisório, para abrigar as aulas dos cursos de História da Arte e Restauro que acabaram de ser criados. Ainda sobre o mezanino e sua interdição, ambos expressam o descontentamento de não haver um laudo unânime de adequação do espaço ao uso, ou não, onde aparentemente o espaço está condenado, mas ainda seguem utilizando (Anexo A, p. 95). Ainda, diferente do que Guimarães aponta, o espaço lateral do mezanino, onde foram criadas as salas não estavam de todo ociosos, mas sim inadequados, visto que em diversos momentos foram ocupados por alunos para pintar e desenhar. Entretanto, a falta de iluminação adequada desqualificava o espaço para tal fim.

Frisemos aqui, um ponto importante. Não queremos fazer desta pesquisa um relato da precariedade do atelier e a superação individual, tão pouco encontrar sujeitos que em suas individualidade transformaram o Atelier. Como uma pesquisa Materialista Histórico-dialética, não endossamos a ideia de um poder individual de transformação social, se não através desta individualidade, histórica e dialeticamente relacionada com a coletividade. Assim, quando citamos e localizamos nossos informantes, como agentes de alguma transformação, não buscamos aqui sugerir que todo um conjunto de transformações surgem destes indivíduos, mas que estes, enquanto sujeitos da história que participam ativamente desses momentos.

Assim, quando apontamos para os professores Martha Werneck e Lício Bossolan como sujeitos que marcam um ponto de virada nos rumos do Ateliê, precisamos ter em mente que estes também representam particularmente o aumento do número de professores efetivos no Atelier. Compreendendo que, o pôr teleológico do Trabalho individual de cada um desses professores agem como vetores na História deste Atelier. Assim como as condições propiciadas pelas ações de professores como Marcelo Duprat e sua insistente posição para que o ensino da Pintura seguisse enquanto um curso de Pintura e não uma habilitação, ou a dedicação da profa. Lourdes Barreto, à materialidade da pintura. Tomando a pintura enquanto cor e matéria, se dedicando ao ensino da transformação da natureza em pigmento, em tinta.

Ainda assim, todas estas vontades individuais, são dependentes das relações causais que as colocam efetivamente em movimento como pôr teleológico. Sendo estas determinadas por fatores objetivos e materiais que estruturam a realidade social e histórica, onde as partes e o todo estão em constante interação. Lembrando que estes fatores incluem as condições econômicas do país, assim como as relações de produção, com o crescente interesse do mercado. Ao que também precisamos dizer o óbvio. Ainda que o mercado de arte produzisse um aumento no interesse pelo curso de Pintura, de nada significa para a Escola, quanto menos ao Atelier se este não conservasse o conhecimento e condições necessárias para seu ensino e prática. Sendo ainda mais redundante, o compromisso individual dos professores de pintura em manterem o conhecimento e prática da pintura é particularmente crucial na relação dialética que se estabelece entre o ensino e produção de pinturas no Atelier e a procura pelo curso.

Como pudemos ver, incide sobre as vontades no interior do Atelier, o interesse de outros entes da própria Escola sobre o espaço do Atelier, assim como interesses do Estado postos através de resoluções do MEC, que representa em maior ou menor grau interesse econômicos de um grupo de sujeitos alheios ao atelier. Entretanto, precisamos ter em mente que tão pouco esse movimento de transformação prescindia dos sujeitos capazes de efetivar

seus interesses. Assim, nossa abordagem a partir destes sujeitos, busca inseri-los na relação sujeito-história dialeticamente determinados.

Lembrando mais uma vez que foi sobre o discurso do progresso que a ida da Escola para a Ilha do Fundão, partilhando o prédio da FAU/UFRJ, traria benéfico para todos, havendo mais espaço e laboratórios, integrando o projeto de desenvolvimento do ensino Universitário através da concentração dos cursos numa Cidade Universitária. Onde, completados quase 50 anos, a escola encontra-se destituída de espaços próprios, e aqueles dos quais dispõe, encontram-se em péssimo estado. Ao longo dos anos, Ao longo deste tempo, seguiu a promessa de um novo prédio para a Escola, chegando a ser iniciadas¹⁴¹ as fundações de um novo prédio anexo ao Edifício Jorge Machado Moreira, que nunca chegou a ser concluído.

Hoje, enquanto realizamos esta investigação, segue em curso mais uma promessa de novas instalações assim como a enunciada vontade de transferir as disciplinas do Atelier - antes mesmo deste sonhado novo espaço próprio da Escola - levando parte do Atelier para salas do segundo pavimento, acima dos atelier de Gravura no Bloco D¹⁴². De acordo com os profs. Licius Bossolan e Martha Werneck (Anexo A, p. 268), tal movimentação se daria na efetivação da proposta advinda da Direção EBA/UFRJ e FAU/UFRJ para a implantação de um braço robótico¹⁴³, mais uma vez, sob a retórica do Progresso, onde a implementação de novas tecnologias são consideradas sem levar em conta a necessidade dos estudantes, professores, quanto ao ensino e produção da pintura. Os mesmos ainda ressaltam como percebem o conhecimento artístico preterido ante a outras áreas do saber, dentro da Universidade.

Assim, mesmo após quase 50 anos dividindo suas dependências com a FAU/UFRJ, a Escola segue em permanente iminência de ser mais uma vez desalojada e despojada de sua história, buscando sua continuidade através de narrativas. Sem positivar a história que vem construindo desde sua transferência, enfrenta um risco ainda maior ao seu futuro. Se hoje busca-se ratificar a continuidade histórica de seu saberes a partir de rastros materiais do que um dia foram, o que sobrar numa eventual transferência a novas dependências, seja pelo interesse de terceiros ou mesmo, da vontade da própria Escola. Como efetivamente dar seguimento a seus processos históricos, às transformações que afetaram o Curso de pintura sem distingui los, enquanto projeto daqueles que Trabalharam para a transformações que satisfizesse as necessidades da Pintura enquanto forma de refletir a realidade e aquelas que objetivam esta a sua forma mercadoria, desprovida de valor humano.

Assim, onde o progresso se afirma bom por se tratar de avanços tecnológicos, ainda que, entre condições insalubres à intermináveis reformas paliativas das estruturas da Escola. Onde vemos que tanto o Edifício Jorge Moreira Machado, quanto os Jardins de Burle Marx, objetos do tombamento Provisório não estão a salvo de todas as condições que evidenciaram a urgência de seu tombamento¹⁴⁴. Percebendo, que a Escola, com toda sua história de condições adversas, de alguma forma mantém sua força criativa e determinação, produzindo grandes artistas (Luz, 2016 p. 119). Onde estes artistas - estudantes e professores - precisam se mobilizar para tornar viável a continuidade de suas práticas[Figura 18]. É com preocupação que vemos uma ideia de que a Escola de Belas Artes, particularmente o curso de Pintura, seja sempre capaz de ressurgir.

Considerando a ressurreição da Escola, não apenas como um fenômeno que acontece sempre, mas uma capacidade presente nesta, devido a presença da liberdade criadora

¹⁴¹ Obra iniciada por volta de 2010

¹⁴² No Anexo B - Fotografia 69 podemos ver uma das salas propostas para receber as disciplinas do Atelier.

¹⁴³ Provavelmente se referindo à Unidade Robótica de Fabricação Digital para atender às pesquisas do PROURB através do Laboratório de Modelos e Fabricação Digital (LAMO).

¹⁴⁴ Anexo B - Fotografia 01 e 02

necessária à arte, determinadas pela força do talento individual e a qualidade do ensino (Luz, 2016 p. 119), precisamos atentar se a escola vem se transformando ou apenas sobrevivendo, ainda que na intermitente imagem da ressurreição, e quanto ao conceito de liberdade, perceber ao que ela se opõe enquanto falta de liberdade, e o que vem sendo esta liberdade.

Ainda que tenhamos motivos para pensar nos termos da intermitências, onde muito do que se julga perdido, permanece apenas ofuscados, como os vagalumes que desaparecem sob à luz dos holofotes. Onde, o olhar minucioso, que observa além dos holofotes de narrativas midiáticas, ou daquilo que só se sustenta na imediatividade do cotidiano, pode encontrar os rastros da história que ressurgem de tempos em tempos. Ainda assim, não podemos ignorar que as sucessivas transformações materiais da Escola, sustentadas por uma coesão narrativa, sem uma real superação das contradições de seu tempo, são capazes de verdadeiras rupturas. Uma descontinuidade de valores, qualidades e conhecimentos que conformam o curso, assim como o Atelier, levando ambos a sua condição referencial de algo que pouco diz respeito à sua trajetória histórica. Em outras palavras, sem uma posituação do que conforma o Atelier Portinari e o ensino e produção Pictórica deste - para além do idealismo da autorrealização individual através das liberdades individuais - estes correm o risco de não mais carregarem no produto de seu Trabalho sua própria história, ou não mais do que um nome que remete a uma mera formalidade legal, como o nome do curso que um dia foi.

Figura 18: Estado de conservação do Atelier 04



[Montagem fotográfica] Do mutirão de reforma e limpeza durante o recesso acadêmico. À esquerda, os discentes, Ana Clara Guinle e Frederico Arêde [1] recuperando cavaletes, na sequência, a docente Martha Werneck [2] e a discente Bruna Azevedo[3], restaurando a pintura da sala de pesquisa do curso de Pintura Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Licius Bossolan, janeiro de, 2014

3.1.3 Um Lugar na História

Como frisamos algumas vezes, a transferência da Escola, do centro da cidade do Rio de Janeiro para a Cidade Universitária gerou um sentimento generalizado de ruptura, de perda de sua história, objetivada pelo afastamento de seus acervos, isso é da produção dos estudantes e professores da instituição. Como observa Heller (2016 p. 40), o valor do quadro pintado não repousa em sua singularidade, mas em sua capacidade de trazer consigo o trabalho humano genérico. É sobre esse valor que debruçamos nossa preocupação - enquanto

um bem imaterial ainda que materialmente estabelecido - uma vez que não pretendemos aqui propor a preservação de relações de exploração efetivadas através do Trabalho, tão pouco a perpetuação de pensamentos mágicos, ou mesmo o pensamento acrítico do progresso como valor em si.

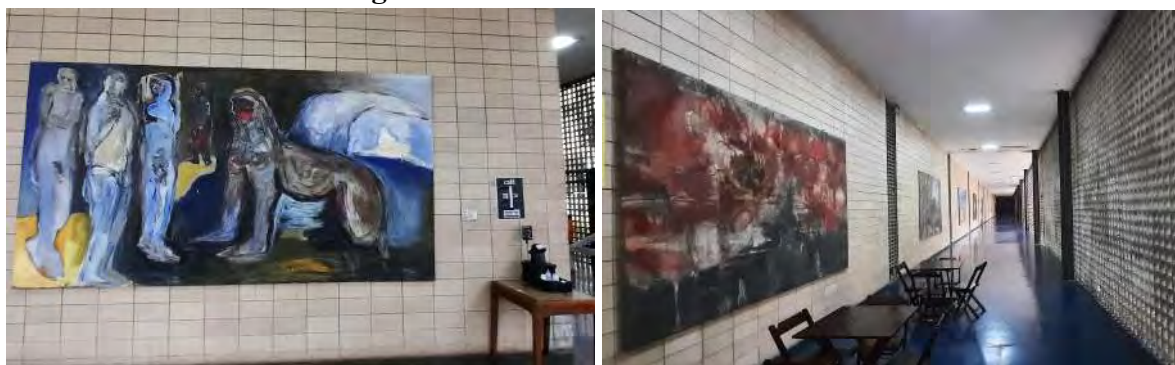
Desta forma, quando exploramos a história da Escola a fim de reconhecer permanências e rupturas de suas práticas e condições materiais, buscamos identificar o que faz do atelier o lugar de trocas e construção de um conhecimento tomado dos reflexos artístico, científico e cotidiano. Assim como aquilo que na verdade se revela uma condição posta por um sistema econômico social avesso ao autodesenvolvimento humano, em sua relação dialética entre o humano singular, seus grupamentos particulares e universal enquanto humano genérico. Ainda que sejam poucos, aqueles que vivenciaram a Escola em sua antiga sede, vemos ecoar - através da memória coletiva construída no cotidiano deste Atelier - a ausência das condições materiais de tempos passados, quando era possível ter acesso, contemplar, estudar, a produção de grandes mestres que passaram pela Escola. Isso é, aprender com o produto do trabalho daqueles que participaram da construção histórica deste saber.

Como vimos até aqui, mesmo com as mudanças materiais de suas transferências, reconhecemos a permanência de muitas de suas adversas apontadas como um problema à efetivação das práticas de ensino e produção dos artistas. Da mesma forma, não houve uma superação do sistema econômico que determinam as relações de produção e tendem a expropriar o trabalho de seu valor humano. Num contexto das transformações das condições materiais de produção da Escola, vemos uma busca por manter vivo na memória de seus estudantes e professores referências de um passado perdido.

Entretanto antes mesmo desse evento podemos reconhecer ao menos um movimento de tornar vívido, não apenas em referências a um passado, mas na construção de um presente que atravessa nosso recorte temporal, perdurando até o momento em que nos debruçamos para dar a conhecer o cotidiano deste atelier. Onde, participando da história da Escola e seu presente em construção, participa também dos processos de precarização e apagamento

Assim, encontramos nos corredores da Escola o projeto EBA Pinta o Fundão¹⁴⁵[[Figura 19](#)].

Figura 19: Patrimônio e Memória 03



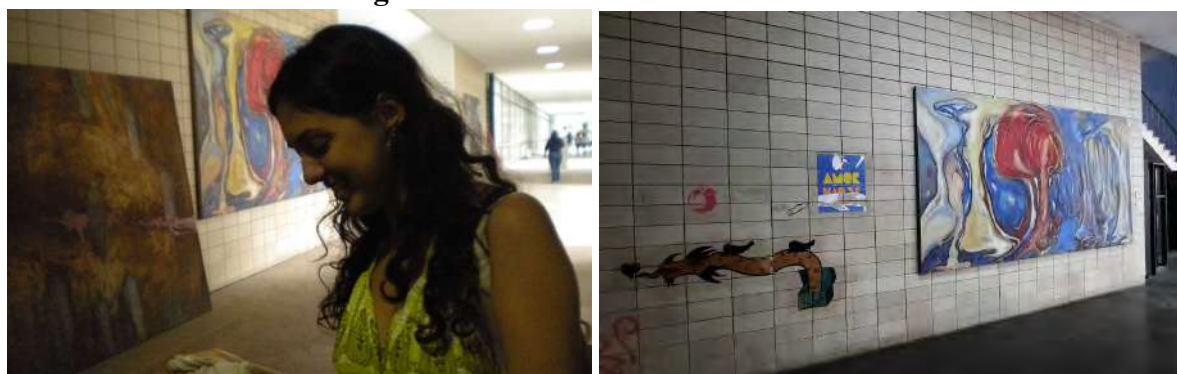
[Montagem] Exposição de Pinturas do Projeto EBA Pinta o Fundão. Vésperas Edipianas, Pintura em acrílica sobre tela de Paulo Houayek. 1995. Homenagem: Prof Inácio M. Azevedo do Amaral, Reitor da UFRJ, e outras pinturas sem identificação, do mesmo projeto, no corredor de acesso principal do Atelier Portinari. EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2022

¹⁴⁵ Projeto patrocinado pela Fundação Universitária José Bonifácio, coordenado pelos Profs. da Escola, Aurélio Nery e Ricardo Basbaum

Projeto objetivado numa exposição permanente de pinturas produzidas por diversos professores, num esforço para integrar arte ao Cotidiano do ambiente universitário. Reforçamos mais uma vez que esta não é uma narrativa das mazelas da Escola e seu Atelier de pintura, uma ode ao precário, mas um esforço por reconstruir as condições materiais do atelier ao longo do tempo. Como sua memória que ganha espaço na escrita de suas história. Para além das disputas por seu passado, mas também na positivação da Escola e seu atelier de pintura, presente, vivo, escrevendo as linhas de suas história futura.

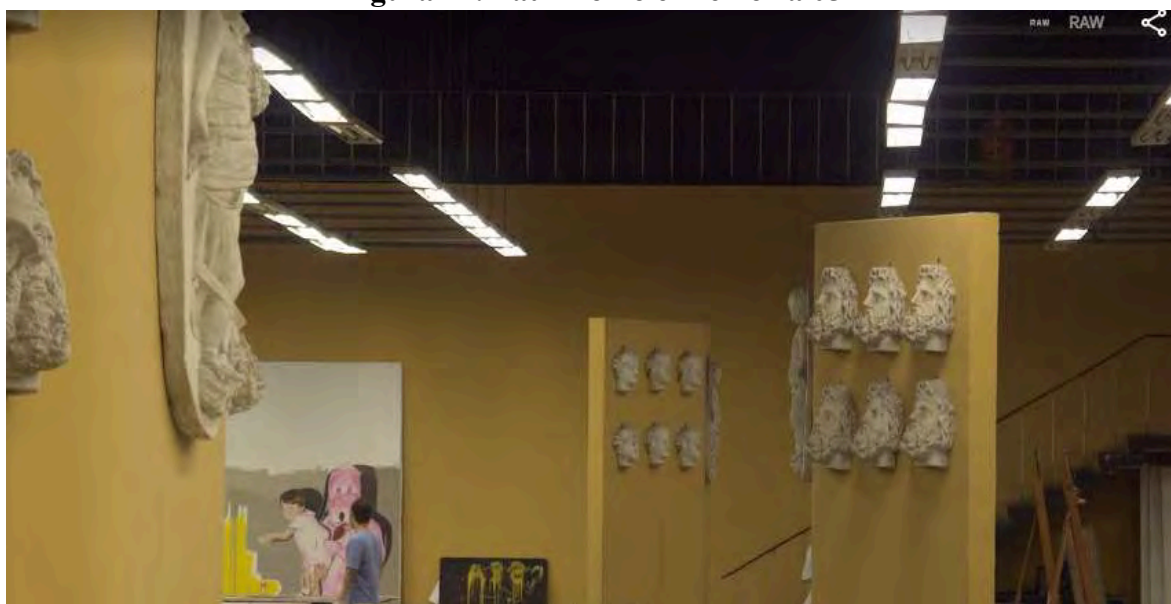
Contudo, os processos de precarização da universidade, somada a um percebido desprestígio das artes pelos demais centros da Universidade, aponta para uma inviabilização da preservação de seu patrimônio histórico. Que por sua vez reflete, não apenas sobre as obras do projeto supracitado, onde podemos acompanhar seu mal acondicionamento, danos e por fim a desapareição de alguns trabalhos[Figura 20].

Figura 20: Patrimônio e Memória 04



[Montagem] Dois momentos da exposição do Projeto EBA Pinta o Fundão. [1] Em 2009 a estudante de Pintura Mariana Agostinho a frente de duas pinturas do projeto. [2] Em 2022 apenas o quadro de Ivone Bastos. EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, jan de 2009 e set de 2022

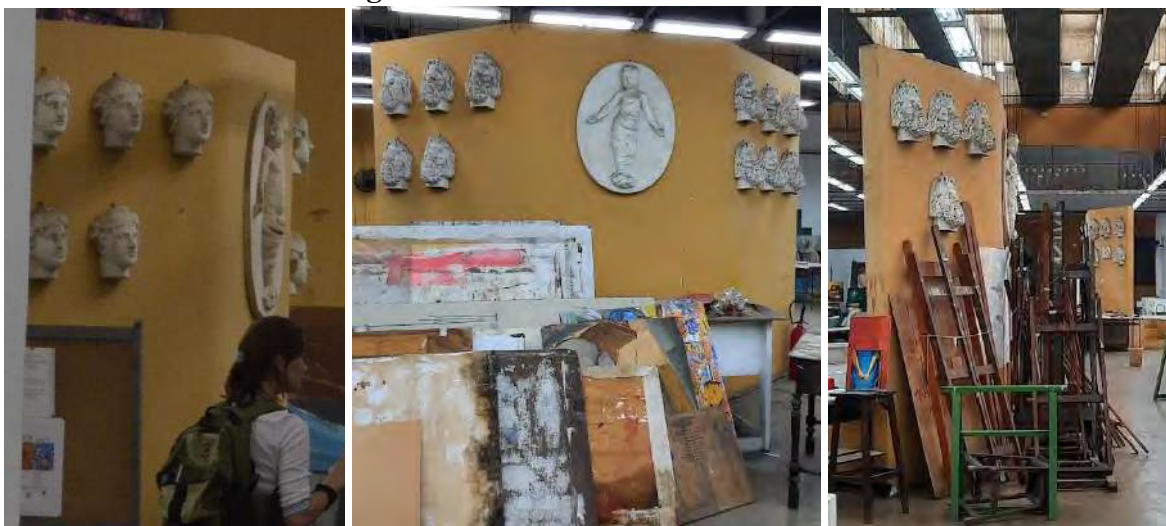
Figura 21: Patrimônio e Memória 05



Moldagens em gesso expostas nos corredores do Atelier Portinari. Ao fundo o estudante Claudio Tobinaga, produzindo suas pinturas após o horário regular de aulas. Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2011

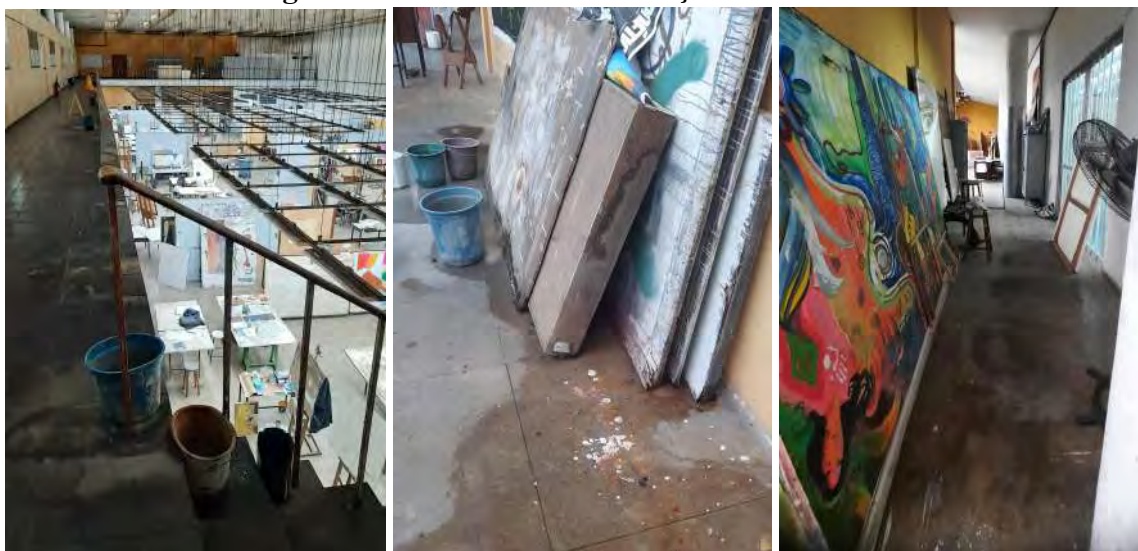
Ao longo dos anos de 2008 e 2011 acompanhamos os esforços à preservação da memória da Escola, através das moldagens de gesso expostas no Atelier,[[Figura 21](#)]. Ao que nossos registros indicam, até o ano de 2011 os esforços foram bem sucedidos. Entretanto, posteriormente é possível notar um gradual desaparecimento das moldagens[[Figura 22](#)], que gradualmente se acentua. Ainda que os principais danos patrimoniais, sejam causados por infiltrações[[Figura 23](#)] e xilofagos[[Figura 24](#)], isso é, causados por problemas da precária infraestrutura, não podemos omitir a clara atuação humana sobre estes[[Figura 25](#)].

Figura 22: Patrimônio e Memória 06



[Montagem] Ausência de moldagens em gesso expostas nos corredores do Atelier Entre 2013[1] e 2022. Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, abr 2013 e set 2022

Figura 23: Estado de Conservação do atelier 05



[Montagem]Infiltrações resultando em goteiras e poças [1] nas escadas de acesso ao segundo piso ao fundo do atelier, [2] no espaço de Pintura IV atingindo os painéis de compensado usados como bastidores de pintura, [3]assim como Pinturas deixadas no espaço.

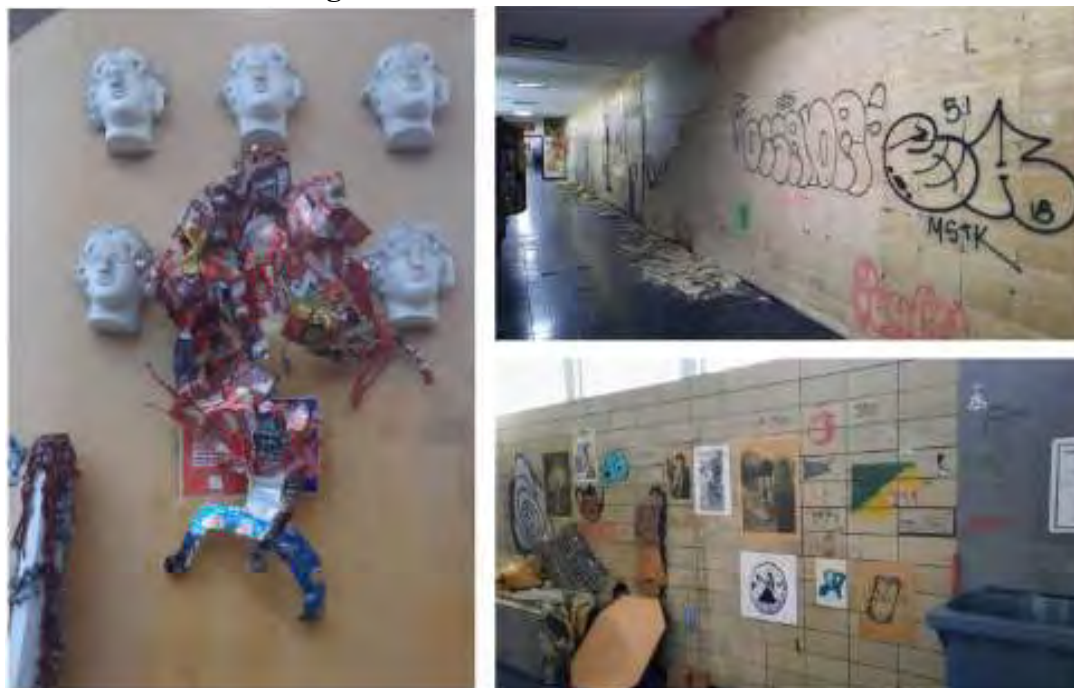
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Frederico Arêde, setembro 2022

Figura 24: Patrimônio e Memória 07



[Montagem] Pinturas em madeira e mobiliário descartado após infestação de xilofagos. Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Frederico Arêde, setembro 2022

Figura 25: Patrimônio e Memória 08



[Montagem] Das intervenções no corredor de acesso ao Atelier Portinari, às moldagens de gesso. EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Frederico Arêde, setembro 2022

Onde figuram desde o desaparecimento de peças as intervenções no ambiente construído, que expõem o patrimônio público, de interesse coletivo, ao jugo dos desejos individuais. Entre inscrições e colagens e outras intervenções sob as paredes do Atelier e áreas conexas, que por vezes se apresentam como reflexão artística e expressão de liberdade artística.

Figura 26: Estado de conservação do Atelier 06

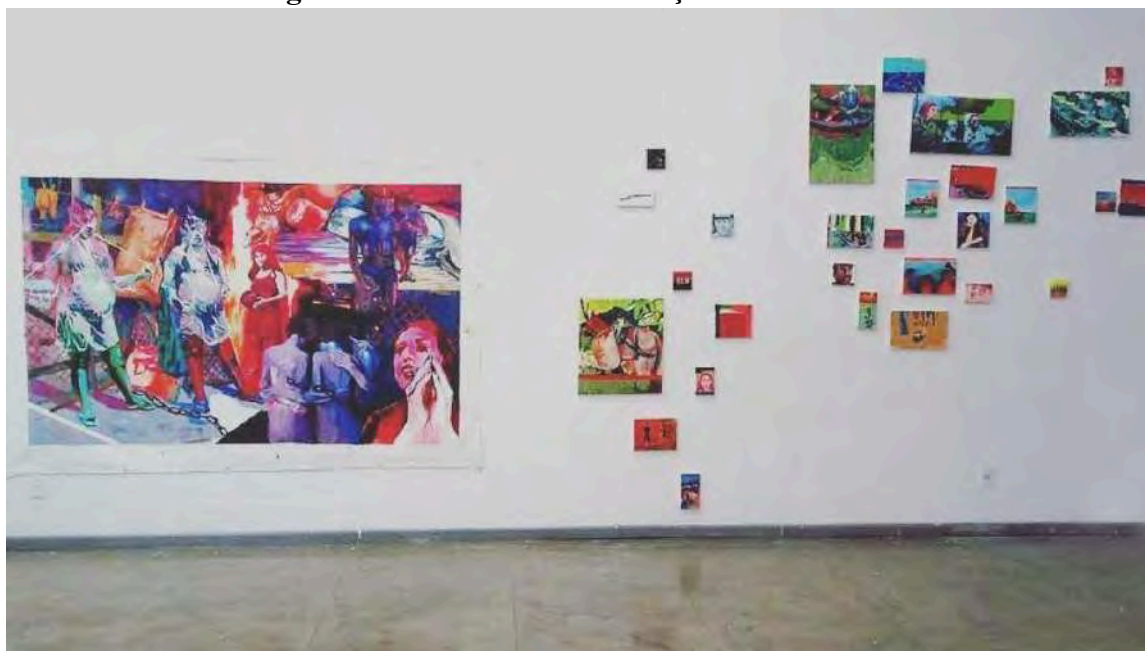
[Montagem] Registros do Atelier [Pamplonão] antes da reforma de 2008
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Autor desconhecido, (período estimado 2002-2006)

Apesar das intervenções humanas - no que diz respeito à degradação do patrimônio construído - sejam, de menor intensidade à encontrada nos anos anteriores à reforma de 2008[Figura 26], podemos inferir que as determinações que levam a crer que estas intervenções representam reflexões artísticas, ou exercícios de liberdade, permanecem presentes de alguma forma no cotidiano do Atelier

Apontamos de forma crítica a ideia de liberdade individual que aponta para um pleno direito a tudo, e não na garantia da plena satisfação das necessidades humanas. Ainda sob a crítica do individualismo e personalismo, vemos ações, mesmo que benéficas, quando postas sob a esteira da realização individual, perdemos a dimensão da coletividade. Onde os esforços individuais de professores para a manutenção das condições de Trabalho no atelier se tornam uma missão hercúlea. Como exemplo podemos pegar a Galeria Macunaíma que desde sua criação é coordenada por professores, que acumulam com isso mais uma função em sua jornada de Trabalho. A Galeria que tem um imenso potencial, recebendo uma grande carga de exposições artista estudantes de Pintura e outros cursos. Nos primeiros anos desta, sob a coordenação da Prof. Lourdes Barreto eram organizadas as exposições, em sua maioria, referente ao pré requisito de conclusão de curso. Dessa forma as exposições representavam a produção final do estudante[Figura 27]. Como pudemos observar, estas exposições não diziam respeito apenas à formalidade de conclusão de curso, mas muitos dos trabalhos ali expostos figuram exposições fora da Universidade¹⁴⁶, evidenciando esta produção enquanto uma produção artística, não apenas pinturas produzidas para cumprir uma demanda de estudo.

Entretanto, a organização da Galeria se limitava ao agendamento de suas exposições, postos num caderno pessoal. Quando Barreto passa a coordenação da galeria para o Prof. Julio Sekiguchi, ela passa junto sua agenda. Deste momento não temos documentação uma vez que não conseguimos estabelecer uma comunicação com o Sekiguchi. No decorrer dos anos o Prof. Ricardo Barbosa assume a coordenação, junto com ele é implementado um manual de uso do espaço(Anexo D, I). A partir desta nova coordenação vemos surgir um Acervo da Galeria Macunaíma, a galeria ainda ganha uma versão digital nas redes sociais Facebook e Instagram. É nesse ponto que as ações individuais para efetivação da coisa pública começam a mostrar suas limitações. Sem o uso de contas e domínios institucionais, a coisa pública e particular começam a se misturar.

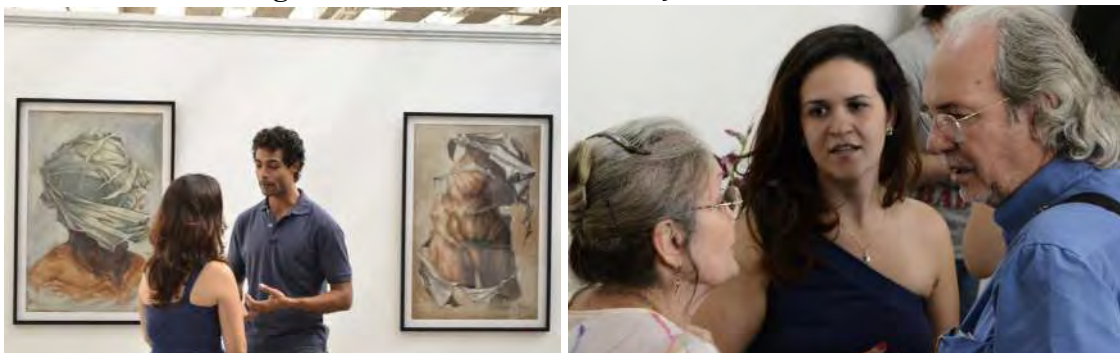
¹⁴⁶ A pintura Maternidade compulsória da ex-aluna Marcela Cantuária, fez parte da exposição Atear ao passado a centelha da esperança na Galeria Macunaíma e hoje integra o acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Figura 27: Estado de conservação do Atelier 07

Pinturas da estudante Marcela Cantuária na exposição: Atear ao passado a centelha da esperança. A esquerda a pintura Pintura Maternidade compulsória, Acrílica e Óleo sobre lona, da estudante Marcela Cantuária. Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão. Fotografia: Marcela Cantuária, julho de 2017

Para a exposição na Galeria é necessário informar uma série de dados, entretanto esses dados não são processados e armazenados em espaços de acesso público, quissa sabemos se estes são de alguma forma guardados. A exposição que antes da coordenação de Pereira, sequer era registrada, então passa a contar com uma exposição virtual nas redes sociais. A esse empreendimento junta-se os esforços do Prof. Marcelo Duprat. Ainda, nossa documentação aponta que ao menos em algum momento a Galeria passou a contar com apoio de estudantes extensionistas. Entretanto, um ponto fundamental segue descoberto da esfera pública. A documentação destas exposições seguem em redes sociais privadas, gerenciadas por contas particulares dos professores, ao cabo que em determinado momento de nossa pesquisa ambas as contas estavam desativadas. No decorrer da pesquisa estas foram reativadas.

Situada na ilha do Fundão, sem dúvida a galeria não corresponde à visibilidade de sua predecessora, na avenida Rio Branco. Entretanto, a Galeria Macunaíma ainda responde a uma necessidade de exposição da obra de arte sem que para tal esta precise ser analisada em seu potencial como mercadoria, é também um espaço de socialização dos artistas estudantes com artistas professores assim como demais comunidade acadêmica[Figura 28] e seu potencial de documentação dos trabalhos produzidos por seus estudantes. A partir destas exposições é possível conhecer não apenas o reflexo artístico de seus estudantes, mas o próprio trabalho de ensino objetivado através das obras, das montagens expositiva. A iniciativa de um acervo Macunaíma[Figura 29], é também um ponto alto na preservação de uma Memória entretanto sem que esta seja assumida pela instituição esta se torna mais uma das ações invisíveis ao poder público e sua dificuldade de reconhecimento das ações cotidianas(Botelho 2001, p. 74).

Figura 28: Estado de conservação do Atelier 08

Estudante Bruna Azevedo na Abertura de sua Exposição Linguagem nua, com [1] o estudantes de dança Alexandre Mendes [2] entre os professores Laura de Castro e Vladimir Machado
Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, 2014

Figura 29: Estado de conservação do Atelier 09

Espaço de guarda da Galeria Macunaíma
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, março de 2023

3.2 A Experiência Cotidiana

Como já explicitado o Cotidiano do atelier Portinari é o lugar de nossa investigação, considerando o cotidiano essa instância da realidade onde o ser humano expressa todas as suas capacidades, sentimentos, paixões, ideias e ideologias, sendo também nesta em que encontramos a organização do trabalho das atividades sociais, o lazer e o descanso (Heller, 2016 p.35, 36). Agnes Heller, que dá continuidade à teoria Lukacsiana sobre o reflexo cotidiano, artístico e científico, expõe como o cotidiano não está fora da história, mas sim em seu centro, onde os grandes feitos inscritos na história são o resultado da assimilação do cotidiano de seu tempo e consequentemente com isso o passado da humanidade, ainda que estes nem sempre assimilados de forma consciente.(Heller, 2016, p. 39).

Heller(2016, p. 39-40) também percebe que as necessidades humanas se tornam conscientes sempre sobre a forma das necessidades do eu, na percepção da fome das dores e afetos, ainda que este jamais se separe por completo de sua condição de humano-genérico. A mesma ainda explicita como no indivíduo esta sempre presente sua relação com o humano-genérico como por exemplo da efetivação do trabalho, de motivações mais particulares que pareça, uma vez que este seja um trabalho socialmente necessário, é sempre uma atividade do gênero humano, onde enquanto indivíduo este pode sentir com uma motivação individual, mas o produto de seu trabalho é herdeiro e preservador de todo o desenvolvimento humano. Assim o trabalho e seu produto costura a relação indivíduo e humanidade no curso da história. Por isso negar a universalização do sujeito é negar a história e negar a história é negar uma efetiva produção de conhecimento.

Explicando brevemente a vida cotidiana para Lukács, Netto(2012, p. 66) expõe que não há sociedade sem cotidiano, não há sujeito sem vida cotidiana, enquanto espaço-tempo de constituição, produção e reprodução do ser social, a vida cotidiana é ineliminável, onde o cotidiano não se descola do histórico, é na verdade o nível em que a reprodução social se realiza na reprodução dos indivíduos enquanto tais. O mesmo ainda explica três características fundamentais desta instância: a heterogeneidade, onde vemos a interseção de atividades que compõem o conjunto de objetivações do ser social, entre trabalho socialização, vida política e privada etc.; a imediateidade, onde o comportamento padrão é a espontaneidade e automatismo e por fim a superficialidade extensiva, onde nessa instância o ser humano faz uso de todas suas forças, mas não toda sua atenção e nem em todo seu potencial.

Sobre a espontaneidade na vida cotidiana Heller(2016 p. 52-55) explica que se fossemos refletir cada ação tomada na velocidade intensidade que somos expostos a tomadas de decisão não poderíamos executar nem uma pequena fração destas, por isso importância da capacidade de assimilação de comportamentos baseados em costumes, práticas e hábitos sociais, postas pela espontaneidade de nossas ações. A mesma ainda explica com o pensamento cotidiano se orienta pela realização das atividades imediatas, aproximando o correto de verdadeiro. Isso é, as tomadas de decisões que se mostram efetivas na imediateidade de suas ações são vistas como verdadeiras. Esclarecendo desde já que aqui não se trata de tomadas ideológicas, de uma falsa consciência da realidade, mas uma instância anterior, visto que estas tomadas de decisão reproduziram o correto como verdadeiros até o momento em que não se mostrar mais verdadeiro, enquanto a o pensamento ideológico é sabidamente falso e proposto como verdadeiro. A ideologia pressupõe o conhecimento do erro e sua propagação enquanto verdade, pressupõe o interesse sob o equívoco.

Da mesma forma a atividade cotidiano não diz respeito à práxis, é atividade do indivíduo só se eleva a atividade consciente enquanto humano-genérico quando este eleva suas ações para além do pensamento cotidiano, havendo duas formas percebidas por Lukács de elevar-se acima da vida cotidiana e produzir objetivações duradouras, seriam essas a arte e a ciência (Heller, 2016 p. 55) vale ressaltar que para Lukács o cotidiano não se trata de um lugar equivocado ao qual se busca evitar, sendo o cotidiano uma instância da vida, parte intrínseca da totalidade da realidade onde tanto o reflexo cotidiano, artístico e científico partem da mesma realidade, entretanto seguindo caminhos diferentes para trazê-la à consciência.

Assim a partir deste apontamentos buscaremos remontar o cotidiano do atelier reconhecendo na heterogeneidade das atividades deste e na distribuição do tempo do trabalho neste as dificuldades para a superação da cotidianidade e efetivação do reflexo artístico

Figura 30: Estado de conservação do Atelier 10

Espaço de Pintura VI, Pintura em óleo sobre madeira do estudante Frederico Arêde. Acima um compensado protegendo as pinturas das goteiras. Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.

Fotografia: Frederico Arêde, março de 2012

3.2.1 A Organização do Tempo e Espaço no atelier e seus muitos Lugares

Dentre uma das mudanças aplicadas à grade curricular de pintura 2005-2014 buscou-se satisfazer alguns anseios como a redução do tempo de formação do estudante, reduzindo de cinco para quatro anos, assim como acelerar o processo de amadurecimento destes introduzindo-os ao atelier desde o primeiro semestre. Acreditava-se que estes tinham um processo de desenvolvimento reduzido pela separação dos ciclos básico e profissional.

A partir das entrevistas reconhecemos a consciência dos entrevistados de que o tempo era um fator fundamental, e para nós, a palavra chave para compreender o cotidiano do atelier e sua produção.

Não há dúvidas que as condições materiais dadas pela arquitetura deste atelier são determinantes a esta produção - seja em sua precariedade[Figura 30] ou as qualidades enquanto a disposição das salas num grande atelier aberto e suas dimensões[Figura 31], apontadas por estudantes e professores como indispensável e particular deste atelier.

Bom, se o tempo é o determinante primeiro, onde por óbvio se o estudantes não esta no atelier não partilha de seu cotidiano, partiremos então primeiramente reconhecendo que apenas uma parcela social tem acesso ao atelier enquanto um atelier do ensino superior. mais do que dizer que todos deveriam ter acesso ao atelier, o que seria idealista, devemos pensar em termos de todos os que reconhecem a necessidade do trabalho de arte deveriam ser capazes de ingressar na universidade, mas isso diz respeito também a toda uma reestruturação de como o ensino é pensado no País. Deste ponto então temos os ingressos no curso de pintura que desde 2005 passaram a usufruir do atelier desde sem primeiro semestre. Temos ainda a ressalva que nos anos de 2006 e 2007 o atelier esteve fechado para reformas. Assim, tomaremos como base de nossas análises as experiências de 2008 a 2014, salvo quando se mostrar necessário outro momento de seu cotidiano, devidamente identificado.

Figura 31: Ateliês Abertos

Vista do mezanino dos espaços de Pintura I, II e III,
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Frederico Arêde, janeiro de 2009

Assim como expomos inicialmente, partimos de duas experiências desse atelier: a do professor Vladimir enquanto professor e do pesquisador enquanto estudantes nos anos de 2007 e 2014. Deste se considerássemos suas experiências com a totalidade do atelier, veríamos uma estranha semelhança entre a instância fenomênica de ambos como realidade do atelier. Entretanto, um pouco mais de atenção à própria experiência se tornam evidentes as diferentes experiências que podemos tomar desse mesmo cotidiano, justo por que este se insere numa relação que ultrapassa as paredes do atelier, ainda que se objetive dentro deste.

Se por um lado, em minha experiência do atelier, me foi possível usufruir das condições materiais deste, para pintar trabalhos de grandes dimensões e em grandes quantidades, produzindo para diversas exposições, participando de projetos de extensão e iniciação artística. Não é preciso fazer muito esforço para perceber que a possibilidade de produzir inúmeras telas de grandes dimensões não são determinadas apenas pelas dimensões do atelier, mas por uma condição material individual que me permitiu a aquisição de material de pintura. Ainda que as bolsas de iniciação artística e extensão tenham contribuído para uma condição pecuniária, não é possível produzir pinturas para uma exposição dispondo apenas do material e um elemento fundamental é comumente posto de lado, o tempo.

Por outro era perceptível que alguns estudantes não podiam partilhar desta mesma experiência. Da mesma forma, se por um lado, pude compartilhar esta experiência com alguns pintores, em um tempo de estudo e produção que tomava entre quarenta a sessenta horas semanais em atelier, onde nos últimos períodos do curso este tempo era dedicado quase exclusivamente a trabalhos e pesquisa artística. Configurando um tempo de formação artística que não dizia respeito à uma sala de aula, mas de troca com outros artistas, assim como professores em suas produções. Um lugar que diz respeito ao atelier de artistas.

É também nítido como esta experiência não seria acessível se não fosse a disponibilidade de tempo, seja pelo transporte e seu rápido deslocamento para entrar e sair do atelier, quanto o tempo para permanecer neste. Isso é, a possibilidade de dedicar todo o tempo da semana aos estudos, quando a maior parte da população não pode se colocar neste lugar de apenas estudar.

Ainda que este lugar de dedicar todo este tempo ao estudo possua nuances entre, aqueles que mesmo não dedicando quarenta horas semanais ao trabalho remunerado desfrutarão de condições de suprir suas necessidades biológicas vitais e ainda possuir condições de manter os meios de sua produção, enquanto outros, o fazem no limite (ou além) de condições mínimas. não podemos esquecer que uma parcela destes simplesmente não pode escolher dedicar este tempo e tão pouco subsidiar mais do que o mínimo para as práticas discentes.

Assim, tempo é o elemento que entrecorta nossa análise. Não apenas o tempo necessário para produção das pinturas, mas todo o tempo necessário para estudar ou o tempo vendido para que se tenha condições pecuniárias para estudar, produzir e comprar seus materiais. Logo, ao pensarmos sobre a experiência deste atelier onde a vivência de compartilhar o atelier com outros pintores - professores e estudantes - em um tempo de estudo e produção. Onde nos últimos períodos do curso este tempo seria dedicado quase exclusivamente a trabalhos e pesquisa artística, configurando um tempo de formação artística, fazendo deste, um lugar de artistas, um atelier de artistas pesquisadores, nos obriga a questionar, como poderia esta vivência ser algo comum a todos? Como esta vivência seria acessível se não fosse a disponibilidade de tempo, seja pelo transporte e seu rápido deslocamento para entrar e sair do atelier, quanto a disponibilidade de tempo para permanecer neste. Isso é, a possibilidade de dedicar todo o tempo da semana a pesquisa e produção, quando a maior parte da população não pode se colocar neste lugar.

Ainda sobre o tempo de atelier, rememorando as vivências deste espaço e confrontando com a grade curricular 2005-2014 pudemos encontrar três momentos importantes para pensar o cotidiano neste.

- a. O estudante recém ingressado no curso de pintura divide seu tempo de Atelier com outras disciplinas ministradas em salas individuais no prédio principal. Majoritariamente teóricas, e algumas poucas práticas ligadas às disciplinas de desenho e à conservação e restauro. Neste momento seu tempo é entrecortado entre o trânsito entre estes espaços e apesar das aparentes distinções entre os espaços, o ritmo imposto entre disciplinas imputa uma dificuldade a uma suspensão deste cotidiano, uma vez que é justo a capacidade de transitar rapidamente entre diversas faculdades humanas requeridas pelas disciplinas a socialização, e todo tipo de obstáculos que podem se interpor nestes trânsitos. Já que corriqueiramente o estudante se depara com situações de saber como sair de um elevador enguiçado entre andares, como encontrar determinada disciplina quando está foi transferida de lugar sem devidos avisos, ou mesmo o simples onde comer nos dias em que o horário para a refeição se encontra sobreposta a uma disciplina e é preciso calcular deslocamentos atrasos de ônibus interno ou quem prepara mais rápido a refeição e a um preço viável. Todas estas reflexões são feitas cotidianamente de forma até mesmo automática, e justo nossa capacidade de automatizar nossas escolhas nos impede de uma concreta suspensão deste cotidiano e reflexão do trabalho empregado nestas atividades.
- b. Na medida que o estudante avança em sua formação o quadro de disciplinas gradativamente se desloca do prédio principal sendo substituído por atividades no atelier. Assim gradativamente o cotidiano de seu dia se torna o cotidiano do atelier, ainda que neste momento seu tempo seja tomado por uma grande variedade de disciplinas cada vez mais estas se integram a uma práxis de atelier e cada vez menos o

tempo deste é interrompido por algo que venha a divergir de um cotidiano particular do atelier.

- c. Por fim, poderíamos dizer dos dois últimos semestres regulares (7º e 8º), que comumente são estendidos a um 10º período quando por vezes até mesmo a um 12º período. Neste momento os estudantes estão envolvidos em suas produções, suas últimas disciplinas demandam uma produção própria, não mais subordinadas à execução de algum conteúdo disciplinas e os professores exercem a função de orientadores, pintores mais experientes que se colocam a passar esta experiência. Neste ponto é sem dúvida o momento mais propício a suspensões do cotidiano e a práxis do trabalho de arte.

3.2.2 Produção e Reprodução da Pintura e do Atelier e a Suspensão do Cotidiano

Como apontamos anteriormente, neste momento nos valem das experiências empíricas do pesquisador, professores e estudantes como forma de acessar o Cotidiano deste Atelier, mas antes mesmo de nos debruçarmos de forma sistemática sobre este, gostaríamos de ressaltar um dos pontos recorrentes na história da instituição, a cobrança para que a Escola forme estudantes preparados para o mercado. Ao que gostaríamos de compartilhar um caso anedótico mas que expõe a fragilidade da permanência deste saber.

No segundo semestre de 2009 com o afastamento do Prof. Júlio Sekiguchi e o demorado processo seletivo para a contratação de professores temporários resultou na defasagem de professores, onde a turma de 2007.1 ficou sem professores para a Disciplina de Pintura IV, disciplina necessária para a sequência do ciclo de pinturas I a VI. Neste semestre muitos alunos se afastaram ainda mais do curso, uma vez que esta ausência obrigatoriamente resultaria numa extensão do prazo do curso, gerando incertezas quanto ao futuro destes. Ainda assim, alguns estudantes que seguiram matriculados na disciplina, propuseram aos professores o curso que montassem uma banca de avaliação dos trabalhos do semestre, elaborados segundo a ementa prevista para a disciplina. Aceita a proposta, os estudantes desenvolveram seus estudos de forma independente ao longo do semestre.

Passado este semestre um novo professor substituto ocupou esta vaga. Nos foge o conhecimento de como se deu o processo seletivo que levou a seleção deste. Entretanto causou certo espanto quando da seleção para professor substituto na disciplina de Pintura IV foi nomeado um artista publicamente avesso à pintura, adepto da ideia de uma morte da pintura, onde não faria mais sentido a prática desta. Formado pela Escola num período - como já apontado - em que a produção do curso de pintura se voltava a outras linguagens da arte, quando não, trabalhando com um conceito expandido de Pintura.

Quando em conversa com outro professor foi indagado sobre a incongruência desta escolha, foi ressaltado a validade de se ter um professor inserido no mercado de arte, pois traria novos olhares para o desenvolvimento dos trabalhos. Em verdade, neste momento poderíamos assumir que, mesmo o professor discordando da validade do ensino de pintura cumpria com o programa do curso estabelecendo em sua disciplina, o ensino e reflexão do uso das cores na pintura. Mas, não para nosso espanto, ao que nos foi relatado, a avaliação dos trabalhos do semestre ocorreram sob um pretenso juízo do que seria comercializável, o que uma galeria compraria, e quando indagado quanto ao uso da cor no trabalho o professor teria recomendado que o estudante buscasse junto a outro professor, aquilo que estava sob sua responsabilidade.

Não nos estenderemos neste caso anedótico para evitarmos caminhar pela singularidade do eventos, nos interessando mais onde as experiências singulares se particularizam no cotidiano do Atelier Portinari. Neste caso, ainda que anedótico, buscamos expor como certas aproximações com um ensino voltado ao mercado podem ser danosas, principalmente ao trabalho enquanto meio de refletir a realidade através da arte. Não temos

aqui como aferir a inépcia ou discordância ao projeto pedagógico, mas ao menos uma dissonância em sua efetivação. Adiante buscaremos expor melhor estas disputas de interesses, ao que aqui nos interessa expor a continuidade de uma dificuldade de concretizar um projeto pedagógico, devido à ausência de professores ou a desconsideração do Projeto estabelecido para o curso. Ainda que sem o ensino centralizado num único professor este efeito danoso a coerência seja extremamente mitigado, o interesse individual divergente, que por fim reflete também o interesse de outro grupo, também age tensionando as direções do curso

3.3 O Atelier Portinari Enquanto Referência Cultural

Com a preocupação de compreender quem são os trabalhadores deste atelier e como sua realidade social determina sua experiência, assim como para quem este se constitui como Referência Cultural, nos debruçamos sobre uma análise inicial dos registro de acesso ao curso de pintura entre os anos de 2006 a 2013 e os anos de 2021 e 2022, onde pudemos notar que nestes dez anos analisados, numa trajetória de dezessete anos, apenas em um ano houve um número homens de inscritos superior ao de mulheres.

Notamos que entre os anos de 2006 e 2013 apesar de haver uma variação entre 50% a 70% de estudantes do sexo feminino inscritos, esta vinha apresentando um tenue declínio. Entretanto se tomado os anos de 2021 e 2022 onde temos respectivamente 70% e 78,8% de inscritos do sexo feminino esta curva se torna claramente ascendente, representando uma transformação drástica do corpo discente se comparada com a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde apesar de ser possível notar a presença de estudantes mulheres, é também percebida a dificuldade material de acesso destas (Brancato, Valle, 2020). Apesar do CENSO produzido pelo ministério da Educação em 2010 já apontar que mulheres representavam 57% das matrículas do Ensino Superior esta grande diferença nos últimos anos ainda não foi averiguada se uma ocorrência particular do curso de Pintura ou refletida nas universidades como um todo.

Ainda assim, sabemos que o mero ingresso não equipara as relações entre homens e mulheres nesta instituição, tão pouco garante sua permanência. Sobre a permanência e experiência desta no atelier, como a maior parte da população, são atravessadas pela necessidade de outro trabalho remunerado a fim da satisfação de suas necessidades vital. Entretanto, é sabido que historicamente o trabalho invisível de cuidado é atribuído às mulheres, seja para com filhos, pais ou cônjuges. Neste caso não possuímos estatísticas particulares ao curso de pintura mas vemos aparecer na fala de seus habitantes. Primeiro quando a pintora Márcia Falcão, aponta como no processo de formação na graduação o emprego no comércio as filhas e casamento eram tarefas presentes que a distanciam de outros estudantes de artes que tinham tempo para estar presente nos eventos de socialização de artista como aberturas de exposição, assim como em estar a par de um circuito de arte em que deveria se inserir, citando por exemplo o Premio Pipa e na participação de arte. Em seu relato também percebemos como o local onde morava e mantinha seu emprego alterava sua relação com o atelier, visto seu tempo de deslocamento no trânsito, muito distinto a cada região da cidade. Um segundo relato é o de Sirlanney Nogueira que evidencia como o custo de vida na cidade do Rio de Janeiro e próprio curso de pintura é elevado, e sendo um curso integral inviabiliza um emprego sem que haja prejuízo no desenvolvimento. Sirlanney ainda conta que teve de escolher entre viver a maternidade e estar próxima de sua filha ou sua formação.

Sabemos que apenas sua presença no curso não é garantia de serem vistas como humanas trabalhando e produtoras de arte, como bem percebe o prof. Arthur Valle a ausência dos relatos sobre as mulheres da ENBA ao analisar uma série de crônicas sobre os estudantes desta no Século XX (Valle, 2020). Desta forma procuramos também por indícios de inserção

destas pintoras nos validadores sociais da arte. No período analisado tomando como referência a Bienal EBA/UFRJ, exposição diretamente ligada a instituição e a ArtRio, feira de arte internacional que acontece na cidade do Rio de Janeiro e que guarda consigo o caráter tanto expositivo quanto comercial.

Tomando as primeiras análises sobre as participações nas Bienais EBA, neste momento parcial a III, IV, VII e VIII Bienal realizadas nos anos de 2011, 2013 e 2019 e 2021 encontramos nas duas primeiras edições analisadas uma relativa paridade de sexo – relativa uma vez que a inscrição de alguns coletivos não nos permita precisar o número de inscritos – ainda que esta paridade não se reflita no ingresso ao curso. Ainda sobre a Bienal percebemos um outro dado intrigante que requer maiores análises. Enquanto sua III edição contou com trinta participantes sendo destes metade mulheres. Participaram desta edição doze estudantes do curso de pintura também igualmente divididos entre sexo. Dentre os trabalhos apresentados por estes, haviam sete pinturas, sendo duas produzidas por mulheres. Tomando agora o ano de 2021 com sua VIII edição dos mais de cinquenta participantes é encontrada uma relativa paridade por sexo, entretanto foram identificados apenas quatro estudantes do curso de Pintura, sendo três mulheres, lembrando que nos últimos anos houve um aumento expressivo na matrícula de mulheres no curso de pintura, ainda assim destes quatro apenas uma apresentou uma pintura havendo também um apresentando um trabalho de arte digital evocando seu lugar enquanto pintura. Neste momento estes dados parecem evocar mais perguntas do que respostas.

Vale lembrar que a participação dos estudantes na Bienal da EBA se dá por uma seleção feita pelo corpo docente da instituição, sendo então representativa da produção da Escola de Belas Artes, ao menos em seu parecer institucional, não necessariamente contemplando suas contradições.

Nosso levantamento inicial acerca da ArtRio, que possui edições anuais desde 2010, contempla apenas o ano de 2022 e aponta que menos de 40% dos artistas participantes eram mulheres. O levantamento foi feito pelo catálogo on-line da feira que apresentava tanto artistas representados por galerias participantes, como os convidados aos espaços institucionais da própria feira. Dentre os quase 400 artistas expositores, pouco mais de 150 apresentaram pinturas, sendo pouco mais de 50 pintoras. Dos artistas pintores apenas 3 foram identificados como formados pelas Pintura EBA/UFRJ, este último dado ainda carece de revisões uma vez que a mudança por nomes artísticos dificulta o reconhecimento com os dados de matrícula na universidade.

Percebemos como estes são dados iniciais, ainda assim, é necessário atentarmos também aos interesses alheios que se impõe ao fazer, alijando do trabalho realizado neste atelier, aquilo que o torna vital e potencialmente humanizador. Quando nos aproximamos dos sujeitos imersos neste espaço nos deparamos com uma delicada empreitada dentro deste atelier. Buscamos expor distinções entre um fazer que serve à satisfação da necessidade da arte e outro à satisfação impessoal do sistema econômico. Redobramos também a atenção para compreender as influências do sistema econômico capitalista na educação e produção artística dentro deste espaço. Onde na busca por atender as necessidades de seus habitantes, sem que haja uma observância crítica sobre esta - seja por parte da instituição ou ações de estudantes e professores - está o risco de tomar os interesses do sistema econômico como uma necessidade humana, submetendo assim a educação às necessidades do mercado. Tornando assim a educação como mercadoria e uma ferramenta de reprodução na lógica capitalista e a um trabalho “artístico” alienado.

Percebendo a capacidade de proporcionar um convívio em coletividade, um dos principais Valores atribuídos a este Lugar, colocando, ao que nos aparenta, uma forma de resistência aos modos individualizantes imposto por uma sociedade capitalista. Manteremos em vista as trajetórias destes habitantes enquanto estudantes, professores e artistas e dessa

forma também poderemos nos aproximar de outra parte do mesmo objeto, o fazer artístico através da pintura. Observando a experiência destas trajetórias como parte do que transforma a experiência do atelier buscamos revelar as distintas determinações socioeconômicas e culturais que agem no atelier. Assim como as contradições que emergem deste encontro, esperando então nos aproximarmos do conhecimento de como estas se relacionam ao fazer arte e pintar. E como estas produzem diferentes experiências de um mesmo espaço

[Em nossa sociedade capitalista, que estabelece a lógica da mercantilização das necessidades, reduzindo o valor da arte enquanto um produto da reflexão humana na busca por satisfazer a necessidade da arte à sua capacidade de venda e ganho pecuniário, percebemos os riscos à educação - na forma do ensino - e a arte, como necessidades humanas. Entretanto não podemos ignorar que os valores produzidos neste espaço dizem respeito a um grupo limitado de sujeitos. Onde em parte precisamos atentar aos direitos de acesso enquanto uma sociedade democrática, entretanto reconhecendo a quem estes são Valores fazem sentido e correspondem a suas necessidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que a história está em constante transformação, em um movimento constante de superação de suas contradições, que, em suas novas formas trazem consigo o germe do que será a próxima transformação. Sendo a pintura uma forma histórica do trabalho de satisfação das potências humanas e por mais que esta se transforme conserva consigo algo que nos permite a reflexão artística através dela. Ao que nos parece em maior ou menor grau de consciência, vemos a materialidade desta técnica sendo evocada, e a partir desta percebido uma ligação com toda história da pintura, é percebido em algum grau uma ligação com a história da humanidade. A essa percepção ressaltamos que para uma afirmação categórica seria necessário um levantamento quantitativo de seus pintores sobre esta conexão.

Ainda, dado que, a partir dos depoimentos e entrevistas levantados, vemos que uma parcela dos estudantes de pintura entram no curso desconhecendo quase a totalidade desta técnica e ainda assim descobrem nela uma forma de refletir sua realidade. Podemos inferir certo grau de ação dos professores que percebem tal importância da materialidade desta técnica. O que, segundo nossa abordagem, nada mais seria do que o estudante tomando ciência de que as transformações da realidade agem sobre e a partir do dado material. Onde percebida a permanência de uma essência entre suas transformações, essência essa materialmente estabelecida, pode-se perceber sua continuidade histórica e o pertencimento deste fluxo. Por outro lado a apropriação de nominal da linguagem pictórica para evocar uma ligação com um passado, sem que estabeleça uma relação material com este passado causa nítida estranheza em alguns estudantes.

Neste ponto o Atelier, tanto em sua dimensão de ensino superior quanto atelier de artista propiciam uma possibilidade única destes estudantes artista experimentarem os materiais no fazer da pintura. Não apenas aquelas estabelecidas numa tradição da Pintura, mas também toda sorte de materiais que suas reflexões apontarem. Nos parece acertado dizer que a relação do ensino das técnicas tradicionais da pintura, isso é aquelas que historicamente vem sendo sistematizada um conhecimento sobre, quando afastadas das ideologias que determinam um material naturalmente artístico, somadas à liberdade de experimentação deste conhecimento em novos arranjos ou mesmo a cópia de arranjos tradicionais, vem se mostrando um ponto essencial da relação do ensino e produção no atelier. Como arranjos, nos referimos às relações de formas e conteúdo, aos meios, suportes e técnicas e sua relação com temas e formas assumidas e aquilo que essencialmente trabalha.

Precisamos frisar que é percebido a dificuldade de lidar com a ideia de liberdade artística quando essa tomada como um direito estabelecido de exercer todas as vontades individuais, sem que seja reconhecido enquanto liberdade de exercer individualmente as potências humanas, isso é coletivamente estabelecido.

Neste ponto é preciso notar que os seus pintores no interior do atelier pouco podem fazer individualmente, quando - na esteira do progresso - o valor do trabalho individual enquanto potencial de realização do gênero humano, enquanto trabalho não alienado no processo de satisfação de suas necessidades, é preterido ante a urgência da satisfação das carências humanas constantemente asseguradas pelo sistema capitalista. Isso é, pouco podemos falar de liberdade artística quando as necessidades de manutenção da vida são a urgência de todas as ações.

Se por um lado não podemos esperar que qualquer gerência sobre o curso de pintura ou sobre o atelier resolva a necessidade de uma parcela da população de vender seu tempo de vida. o trabalho se converte em trabalho genérico e alienado para ganho de dinheiro e seu

valor genérico de troca capaz de satisfazer todas as carências humanas, para comer, ter uma moradia, se locomover ou mesmo se agasalhar. Onde vendido seu tempo, como sempre determinado pelo mercado, ao menor preço possível a fim do maior lucro, não há tempo para pintar, para estudar ou refletir. Também não devemos nos iludir que a simples diminuição de carga horária que incide sobre o estudante irá angariar mais tempo para que este possa produzir. Uma vez que permanecendo a lógica capitalista, diminuir o tempo de ensino sobre a pintura e arte acaba por representar uma menor capacidade do estudante de refletir criticamente sobre seu trabalho, seja na produção artística seja no uso de seus conhecimentos para o emprego em diversas outras áreas que se valem da produção imagética. Onde, sem uma maior consciência de seu trabalho mais facilmente vemos a produção humana na busca por satisfação das necessidades humanas preterida pela produção de mercadorias

Compreendemos a delicada situação de que se o curso de pintura como um todo ou mesmo um grupo de disciplinas ligadas a pintura não buscam uma solução para a condição imediata do estudante que se vê impedido de estudar e produzir, será percebido como indiferente à realidade desses estudantes, ratificando a crítica ao curso de pintura como um curso pensado para as elites econômicas. Por outro lado a simples redução de tempo de ensino para mais rapidamente inserir estes estudantes no mercado de trabalho enquanto diplomados no ensino superior pouco faz para os mesmo ao retirar tempo de formação e capacidade crítica.

Aqui não seremos capazes de propor uma solução para este impasse se não uma ampla e radical transformação social. Porém no âmbito do atelier nos parece acertado dizer que no período estudado houve um grande investimento da reestruturação do curso e das práticas de ensino da pintura, o que contribuiu para a formação de pintores mais conscientes da pintura, mas ainda pouco capazes de se inserir no mercado de Arte. Ao passo que tão pouco seja possível a sonhada inserção num mercado de arte mediante um certo nível de conhecimento da pintura.

Desde a formação da Escola esta é uma crítica constante, que se agravou no decorrer do século XX. A escola não forma para o mercado, mas é omitido que o mercado precisa de um exército de reserva. Principalmente se apontamos para o mercado de obras de artes, como artigos de luxo. Muito pelo contrário, o mercado capitalista não busca satisfazer a todos através de um amplo consumo da arte e a satisfatória remuneração para os envolvidos. O que vemos reiteradas vezes, é a seleção de poucos artistas, selecionados por sua singularidade ante aos demais, onde quanto mais artistas genéricos houver mais valioso é a singularidade do artista escolhido.

Assim, tomando como critério de avaliação de efetividade do curso a inserção no mercado de arte, não contribui para o curso tão pouco o investimento para garantir a inserção destes não é factível. Claro, não esquecemos aqui de outras áreas de atuação do pintor formado, que ao nosso ver parece mais acertado o investimento, como o campo da ilustração. Sem dúvida não pretendemos insinuar a transformação do curso de pintura num curso especializado num determinado nicho de mercado, mas sim acompanhamos como a localização do conhecimento em seus diversos usos percebendo que a hierarquia artística de valoração da arte em parte é tomada por um mercado da arte e de nada acrescenta ao artista estudante a dura separação dos fazeres. Ao passo que percebemos como a abertura dos ateliês entre salas de aula contígua permite uma maior integração entre as produções de pinturas que representam uma pesquisa autoral do artista e direcionadas à galgar espaço no mercado de arte e as pinturas feitas sob a demanda das necessidades postas pela ilustração, onde ambas práticas o artista está apto a uma reflexão artística.

Precisamos também, ter em mente que, toda a vontade e compromisso individual de estudantes e professores, sem suas relação com os demais pôres que movimentam as dinâmicas sociais, não transformam qualquer realidade do Atelier, assim como a soma destas

vontades, também não resulta na totalidade da realidade do Atelier. Não basta pensar que a vontade individual destes na manutenção do ensino da Pintura como forma de conhecer a realidade através do Reflexo da Arte, tendo o atelier como um lugar de produção é responsável pelo retorno do Trabalho no Atelier, seccionando as determinações sociais como o crescimento do interesse comercial na Pintura nos anos anteriores, estabilização e crescimento econômico do país, proporcionando a possibilidade do ingresso num curso que possui custos elevados. Claro, numa abordagem dialética tão pouco poderíamos pensar na possibilidade de um crescimento do interesse nas práticas do atelier sem ações individuais efetivadas nas práticas diárias desse atelier. ...

Sobre uma horizontalidade do ensino no interior do Atelier, ainda que não possamos endossar esta perspectiva, quanto a relação estudantes e professores, podemos ressaltar que, mesmo na mais coerciva instituição de ensino formal, esta não pode exercer seu domínio de forma uniforme. Não tendo o poder de extinguir por completo as influências de uma educação mais ampla. Onde podemos encontrar alimento moral, artístico e intelectual noutros lugares. Podemos então afirmar que a coletividade imposta pela realidade material do atelier, se apresenta como determinante às múltiplas experiências no interior destas. Onde aqueles que superam os determinantes sociais que impedem o convívio no atelier, isso é, de compartilhar o cotidiano neste atelier, dialeticamente constroem dinâmicas que reconstrói as dinâmicas do ensino formal neste espaço. Assim ultrapassando a todo tempo a formalidade institucional imposta sobre este espaço.

Embora devamos observar com cautela o Trabalho exercido pelo professor. Seja por seu lugar dado a manutenção de uma visão de mundo, enquanto parte integrante da ferramenta do Estado burguês. É também gritante, seu papel conflitante, contraditório a tal manutenção. Sobretudo, percebendo a instância humanista de nossa investigação, precisamos atentar que não existe a abdicação de um poder, ainda que não seja usado ativamente ele se inscreve na imagem daquele que o tem, por outro lado é percebido uma dissolução do poder de controle educacional pela instância docente perante o discente, que faz do atelier um lugar de educação para além das instâncias formais. Ainda que seja possível verificar o exercício deste poder no ordenamento do Atelier, também fica visível as disputas que se estabelecem entre as demarcações territoriais de cada sala, ou nas práticas permitidas dentro do atelier.

Ainda que o estudante tenha poucas formas de disputar o espaço se não na relação com outros estudantes, percebemos com muitas ressalvas a necessidade dessa horizontalidade, visto que é o professor que seguirá ano após ano no espaço do atelier, é o mesmo professor que está neste a outros tantos anos acumulando experiência das práticas viáveis e necessárias a pintura.

Entretanto não podemos idealizar que todo professor irá agir sob a determinação as melhores práticas para a pintura pensando em sua relação com a coletividade, por outro lado esperar que as vontades individuais dos estudantes que a pouco começam a conhecer sobre a pintura e o fazer artístico, seja atendidas ao custo deste local não ser tomado como autoritário, é ingênuo e perigoso.

O que precisamos ter em mente é que escamotear a relação assimétrica entre professores e alunos, sob a alegação do diálogo e participação é esconder a diferença real entre estes, onde o professor é capaz de teleguiar esta relação. Assim, é necessário assumir a assimetria, não como justificativa do exercício de autoridade, mas deslocando esta, enquanto assimetria a ser trabalhada. Onde o diálogo do estudante não deve ser com o professor mas para com o pensamento, onde o professor é mediador desta relação. Deslocando o diálogo do estudante para com o saber, com a práxis da pintura, objetivada em suas obras. E nesse sentido vemos, não na condição estudante e professor mas enquanto artistas, experientes e iniciantes uma relação que se estabelece a partir da ocupação do espaço público para além de um espaço de serviços públicos de ensino. Onde encontramos professores e estudantes

partilhando conhecimentos não instituídos por uma agenda do Estado para o ensino de arte. Ainda mais potente neste ponto, estudantes aprendendo entre si, enquanto artistas compartilhando experiências por uma educação ampla. Compartilhando um cotidiano e distintas experiências sob o mesmo espaço público. Compartilhando experiências de vida.

Ainda assim, devemos nos acautelar ao papel docente como forma de não tornar sua agência enquanto artista no interior deste atelier, parte do exercício de seu emprego. Não apenas por que, por fim, isso devolveria à instância institucional aquilo que escapa a esta, mas também por este movimento exploraria um tempo de Trabalho não remunerado. Obviamente não queremos aqui cair na tentação de resolver esta contradição com a solução simplista de incluir tal Trabalho sob a forma de assalariamento, devolvendo as relações deste atelier às mediações de segunda ordem. Expurgando a contradição que nos apontam os limites institucionais e marcam a busca pelas satisfações de necessidades imediatas no interior do atelier, imediatas as relações humanas entre os trabalhadores deste atelier. Isso é, das necessidades dos artistas neste atelier.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

- ABREU, Regina e CHAGAS, Carlos. Introdução. in: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos** - Rio de Janeiro : Editora Lamparina, 2003
- ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil in TARDY, Cécile e DODEBEI, Vera (dir.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille : OpenEdition Press, 2015
- ANDRADE, Marina Pereira De Menezes de. A Escola De Belas Artes E A Formação De Artistas No Rio De Janeiro Desde 1980 in CAVALCANTI, Ana; MALTA, Mariza; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História - Painéis de pesquisa**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ 2016
- ARTRIO. **Catálogo on line de artistas participantes**, Disponível em <https://artrio.com/> Acessado em setembro de 2024
- BENJAMIN , Walter “Sobre o conceito da história, 1940. In:**Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – (Obras escolhidas; V. 1)**, 11ª edição, São Paulo: Brasiliense, 2011 p. 222-232.
- _____. “O autor como produtor.. In:**Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – (Obras escolhidas; V. 1)**, 11ª edição, São Paulo: Brasiliense, p.120-136. 2011.
- BOSSOLAN, Lício. Projeto pedagógico do curso de Pintura, in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. nº32** Rio de Janeiro, Rio Books, 2021
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas in **São Paulo em perspectiva**, 15. 2001
- BRANCATO, João, VALLE, Arthur, “Rapins de ontem, artistas de hoje”: aprendizes e mestres na ENBA do começo do séc. xx. XI Seminário do Museu D. João VI, 2020
- BROLEZZI, Renato. Vitruvius e sua herança moderna in **Vitruvius. Tratado de arquitetura**; Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007
- BUREN, Daniel (1979). **A função do ateliê**. Título original: Fonction de l’atelier, in: LOOCK, Ulrich, Ed. Anarquitectura de Andrea Zittel, Porto, Público/Fundação de Serralves, 2005, p. 48-53.
- CALDAS, Walmécio. Walmécio Caldas. In **Cadernos EAV 2010: Encontro com artistas**. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2012. p.331- 349
- CARDOSO, Felipe M. M; TORRES, Thiago C.; DIAS, Maria Angela. O edifício Jorge Machado Moreira e a consubstancialização do ideal: A influência do movimento moderno para a concepção de seus espaços didático-pedagógicos. **14º Seminário Docomomo Brasil | Belém, 2021** . Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2021/12/ed-jorge-machado.pdf>
- CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; Apresentação in: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ : NAU Editora, 2016.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia. Crítica y Emancipación**, (1): 53-76, junio 2008. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>

_____. **A ideologia da competência**. 1ª edição, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2022.

COELHO, Texeira. **Dicionário crítico de política cultural cultura e imaginário**. Editora Iluminuras Ltda. 1997

CUNHA, Almir Paredes. O Museu da Escola de Belas Artes - Dom João VI. in CUNHA, Almir Paredes (Org.) **Arquivos da Escola de Belas Artes n 15** Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1999

DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). “**Projeto Montenegro**”: **A reforma do Ensino das Artes Plásticas em 1890**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/projeto_montenegro.htm>

DAZZI, Camila. **A 'Reforma da Academia' no Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli, ao Ministro da Instrução Pública (1891)**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/ensino_artístico/rb_relatorio_1891.htm>

_____. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia: dificuldades enfrentadas pela Escola Nacional de Belas Artes (1891-1895)**. Visualidades, Goiânia v.15 n.1 p. 171-198. 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**, Tradução: Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari - São Paulo: Editora UNESP 2005

EBA/UFRJ. **III Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ: [com]tradição/** Coordenação Guedes, Antonio e Corrêa, Patricia. - Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes. 2011

_____. **IV Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : Territórios/** Coordenação Guedes Antonio. Corrêa Patrícia, Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes. 2013

_____. **V Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : Tempo /** Coordenação Santos D., Reinaldim Ivair., - Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes / Rio Books 2015

_____. **VI Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : Reflexos /** Coordenação Santos D., Martins T. - Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes 201

_____. **VII Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : a diversidade /** Organizadores Mannarino A., Peixoto I e Ribeiro C — Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes. 2019

_____. **VIII Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : Mutações: arte e design /** Organizadores Corrêa P., Peixoto I. Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes 2021

ENGELS, Friedrich. **Carta de Friedrich Engels a Walther Borgius (Heinz Starkenburg)** 25 de Janeiro de 1894. Organização, Compilação e Tradução: Emil Asturig von München, 2007 Disponível em:

<http://www.scientific-socialism.de/FundamentosCartasMarxEngels250194.htm>

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

FEFERMAN, Carlos. Edifício Jorge Machado Moreira: apontamentos para sua conservação e adaptação. **14º seminário Docomomo Brasil | Belém**, 2021 Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2021/12/ed-jorge-machado-adaptacao.pdf>

FISCHER, Ernst, **A necessidade da arte**. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981

- FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio in **Políticas Sociais 2, Acompanhamento e análise**. IPEA, Brasília 2001
- _____. “Para além da pedra e cal” in: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos** - Rio de Janeiro : Editora Lamparina, 2003
- _____. **O patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil**, 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc – Iphan 2005.
- _____. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: **O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN.**, 4ª. edição, 2006.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria do pensamento in: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos** - Rio de Janeiro : Editora Lamparina, 2003
- GUEDES, Tarcila Ferreira. A proteção dos bens culturais em tempos de guerra e de paz: a participação brasileira na Conferência de Haia, no Pacto de Röerich e na Convenção de Haia. in **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. Vol 26 2018. Acessado em 04/01/2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e19>
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro A Diretoria Adjunta de Administração: Atendendo a Antigas Necessidades e Construindo Novos Espaços. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº18** EBA/UFRJ, 2010
- _____. Ampliação do Parque de Informática da Escola de Belas Artes – fevereiro a outubro de 2010 in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº18** EBA/UFRJ, 2010
- _____. Ampliação do Parque de Informática da Escola de Belas Artes – novembro de 2010 a outubro de 2011. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº19** EBA/UFRJ, 2011
- _____. O Parque de Informática da Escola de Belas Artes – janeiro de 2013 a dezembro de 2013.. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. nº22** Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013
- _____. O Parque de Informática da Escola de Belas Artes – novembro de 2011 a outubro de 2012.. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. nº20** Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2012
- HARVEY, David . A condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola. 2006
- HELLER, Agnes. **Cotidiano e História**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder 2 Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra 2016
- IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011-2022. **Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica. n.52** 2022
- _____. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2022 - **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - 2023**
- IPEA. **Sistema de indicadores de percepção social (SIPS)** / Organizador: Fábio Schiavinatto. - 1ª Ed. – Brasília : Ipea, 2011
- LÖWY, Michael. A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)- **Lutas Sociais v. 25/26** Puc-SP, 2011
- LUKÁCS, Györg. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira,1978.
- _____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels in **Cultura, arte e literatura:**

textos escolhidos I. Karl Marx e Friedrich Engels; tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 1.ed.-São Paulo : Expressão Popular, 2010

_____. **Para uma ontologia do ser social II**. Tradução: Nélcio Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo 2013

_____. **História e consciência de Classe: Estudos sobre dialética marxista**. Tradução: Rodnei Nascimento. 3ª ed. - São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018a

_____. **Para uma ontologia do ser social I**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélcio Schneider. 2ª ed. São Paulo: Boitempo 2018b

_____. **Estética: a Peculiaridade do Estético: Questões Preliminares e de Princípio. Vol.1** São Paulo: Boitempo 2023

LUZ, Angela Ancora da. A Escola de Belas Artes - uma história da arte. in CUNHA, Almir Paredes (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº15** EBA/UFRJ, 1999

_____. A mudança da escola de Belas Artes para a Ilha do Fundão: rejeição, adaptação, transformação e ressurreição. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora NAU/ Escola de Belas Artes – UFRJ, 2016.

MALTA, Marize. Entre Perdas e Danos: Separação do Acervo da Escola Nacional de Belas Artes e a Constituição do Museu Nacional De Belas Artes. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora NAU/ Escola de Belas Artes – UFRJ, 2016

MARX, Karl. **A ideologia alemã : crítica da mais recente filosofia alemã...** / Karl Marx, Friedrich Engels; - São Paulo: Boitempo, 2007

_____. **Manuscritos Econômicos-Filosóficos** Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo 2010

_____. **O 18 Brumário de Luis Bonaparte**. Ed. Ridendo Castigat Mores, 2000

_____. **O Capital: crítica da economia política. O processo de produção do capital**. - [Livro 1] 2ª ed São Paulo: Boitempo, 2013

MENEZES, Marina Pereira de. A Escola de Belas Artes e a Formação de Artistas no Rio De Janeiro Desde 1980 in CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ : NAU Editora, 2016 disponível em:

<https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>
acessado em 15/03/2024

MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. Trad. Nélcio Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016

_____. **A educação para além do capital**. Trad. Isa Tavares, 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020

MUJICA, José [1935-]. Jose's interview in Human [documentário de Yann Arthus-Bertrand], 2015 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4GX6a2WEA1Q&t=1s>

NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx**. 1ªed. Editora Expressão Popular, São Paulo, 2011

_____. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. J. P. Netto, M. C. Brant de Carvalho. 10ª ed. São paulo: Cortez 2012

_____. **O que é Marxismo**. São paulo - SP Editora Brasiliense, 2017

OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de **Das ilhas à cidade - a universidade invisível: a longa trajetória para a escolha do local a ser construída a cidade universitária da Universidade do Brasil (1935-1945)**, 2006

- PAIVA, A. L. DE . et al.. Fluxo das Exportações Brasileiras de Cachaça: traços da influência do Estado no setor. **Revista de Economia e Sociologia Rural**, v. **55**, n. 4, p. 733–750, out. 2017 Doi: <https://doi.org/10.1590/1234-56781806-94790550407>
- PEREIRA, Ricardo A. B. 200 Anos da EBA/UFRJ – memórias de um professor do curso de pintura. in TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. nº27** Rio de Janeiro, EBA/UFRJ 2016
- _____. . Minha Experiência como Aluno do Curso de Pintura da EBA UFRJ Entre 1981 e 1985. .in CAVALCANTI, Ana; MALTA, Mariza; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História** - Painéis de pesquisa. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ 2016b
- _____. . O ateliê Portinari (“Pamplonão”) e a galeria Macunaíma – breve memória destas conquistas do curso de pintura. TERRA, Carlos Gonçalves(Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes. nº35** Rio de Janeiro, EBA/UFRJ Rio Books, 2022.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. **54**, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>. Acesso em: 10 dez. 2023.
- _____. Repensando A Trajetória De 200 Anos Da Escola De Belas Artes Do Rio De Janeiro: Revisão Historiográfica e Estado da Questão. in: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ : NAU Editora, 2016a.
- _____. O ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas in: Arthur Valle; Camila Dazzi; Isabel Sanson Portella; Rosangela de Jesus Silva (Org.). Oitocentos - Tomo IV: O Atelier do artista - Rio de Janeiro: CEFET, 2017.
- RICCI, Claudia Thurler. **A Escola Nacional de Belas Artes - Arte e técnica na construção de um espaço simbólico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ctricci_enba.htm>.
- SADER, Emir. Apresentação in MARX, Karl, 1818-1883. A ideologia alemã : crítica da mais recente filosofia alemã... / Karl Marx, Friedrich Engels; - São Paulo: Boitempo, 2007
- SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983
- SILVA, Lícus Bossolan. Projeto pedagógico do curso de Pintura **Arquivos da Escola de Belas Artes, n. 32** Especial / Carlos G. Terra (Org.) Rio de Janeiro: Rio Books, 2021.
- SILVA, Lícus da; VASCONCELOS, Martha W. de. O Ensino da Pintura na Contemporaneidade: o papel e a trajetória do professor como artista pesquisador - entrevista com o Prof. Dr. Vladimir Machado in TERRA. C. G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes nº 19**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ Publicações. 2011
- SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. Cadernos Cedes, ano XX, n 103 o 51, 2000
- TERRA, Carlos Gonçalves (Org.). Realizações 2004-2006 **Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, nº17** EBA/UFRJ, 2006
- VALLE, Arthur Gomes, **Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes**. 19&20, Rio de Janeiro, v.VIII, n.1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/av_veregba.htm
- VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos**. Tese (Doutorado em

- História e Crítica de Arte) - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2007.
- _____. Os concursos para o prêmio de viagem em pintura da ENBA/RJ entre 1892 e 1930. Visão geral in **Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI** : pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Org. Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro : NAU, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra., 1992
- WOOD, Ellen Meiksins. **Em defesa da História: o marxismo e a agenda pós-moderna**. Crítica Marxista, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.3, 1996, p.118-127.
- ZILIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes. On **Arte & Ensaios, revista do Mestrado em História da Arte**, EBA/UFRJ. v.1 n., 1994

ORDENAMENTO JURÍDICO

- BRASIL. **Compromisso de Brasília**. 1º Encontro dos Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Área Cultural, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais, Brasília, 1970.
- _____. **Constituição da República Federativa do Brasil, 1988** – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016
- _____. **Decreto de 12** de agosto de 1816
- _____. **Decreto nº 496**, de 21 de janeiro de 1847
- _____. **Decreto nº 805**, de 23 de setembro. 1854
- _____. **Decreto nº 1.603**, de 14 de Maio de 1855
- _____. **Decreto nº 143**, de 12 de janeiro de 1890. Extingue o Conservatório de Música e cria o Instituto Nacional de Música. Decretos do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, fascículo 1, p. 24, 1890
- _____. **Decreto nº 377-A**, de 5 de maio de 1890. Organiza a Secretaria dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Decretos do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, fascículo 5, p. 207, 1898.
- _____. **Decreto nº 983**, de 8 de novembro de 1890. Aprova os estatutos para a Escola Nacional de Belas Artes. Decretos do governo provisório dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, fascículo 11, p. 3533, 1891.
- _____. **Decreto nº 3.987**, de 13 de abril de 1901. Aprova o regulamento para a Escola Nacional de Belas Artes. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 2, p. 455-485, 1902.
- _____. **Decreto nº 2.395**, de 31 de Dezembro de 1910. Aprova as Convenções firmadas pelos Plenipotenciários do Brasil na Segunda Conferência da Paz, em 1907, na Haia
- _____. **Decreto nº 8.964**, de 14 de setembro de 1911. Aprova o regulamento para a Escola Nacional de Belas Artes. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 2, p. 611-621, 1915.
- _____. **Decreto nº 10.719**, de 4 de fevereiro de 1914. Promulga as Convenções, firmadas pelos Plenipotenciários do Brasil na Segunda Conferência da Paz, em 1907, na Haia
- _____. **Decreto nº 11.749**, de 13 de outubro de 1915. Reorganiza a Escola Nacional de Belas Artes. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 3, p. 372-396, 1917.
- _____. **Decreto nº 16.782-A**, de 13 de janeiro de 1925. Estabelece o concurso da União para a difusão do ensino primário, organiza o Departamento Nacional de Ensino, reforma o ensino secundário e superior. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 2, p. 20-96, 1926.
- _____. **Decreto nº 19.444**, de 1º de dezembro de 1930. Dispõe sobre os serviços que ficam

a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 2, p. 53-55, 1931.

_____. **Decreto nº 19.560**, de 5 de janeiro de 1931. Aprova o regulamento que organiza a Secretaria de Estado do Ministério da Educação e Saúde Pública. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, p. 3, 1942

_____. **Decreto nº 19.627**, de 26 de janeiro de 1931. Dissolve o Conselho Superior de Belas Artes. Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil, Poder Executivo, Rio de Janeiro, Seção 1, 4 fev. 1931, p. 1.699

_____. **Decreto nº 19.852**, de 11 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, p. 348, 1942.

_____. **Decreto nº 22.897**, de 6 de Julho de 1933

_____. **Decreto nº 21.321**, de 18 de junho de 1946. Aprova o Estatuto da Universidade do Brasil. Coleção de Leis do Brasil - 1946, Página 274 Vol. 4 (Publicação Original)

_____. **Decreto nº 44.851** de 11 de novembro de 1958. promulga a Convenção e Protocolo para a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado, Haia, 1954. Rio de Janeiro, D.O.U de 24/11/1958, p. 24958

_____. **Decreto nº 80.978**, de 12 de dezembro de 1977. Promulga a Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972. D.O.U. - Seção 1 - 14/12/1977, Página 17107 (Publicação Original)

_____. **Decreto nº 591** de 6 de Julho de 1992. Atos Internacionais. Pacto Internacional Sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Brasília, 1992

_____. **Decreto nº 3.551**, de 4 de Agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. D.O.U de 07/08/2000, p. 2

_____. **Decreto nº 4.062**, de 21 de dezembro de 2001 - Define as expressões "cachaça", "Brasil" e "Cachaça do Brasil" como indicações geográficas. Diário Oficial da União - Seção 1 - 26/12/2001, Página 4. 2001

_____. **Decreto nº 5.753**, de 12 de abril de 2006. Promulga a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em Paris, 2003. D.O.U. - Seção 1 - 13/4/2006, p. 6 (Publicação Original)

_____. **Decreto nº 6.177**, de 1º de agosto de 2007. Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em Paris, 2005. D.O.U.- Seção 1 - 2/8/2007, p. 3 (Publicação Original)

_____. **Decreto nº 42710** de 29 de dezembro de 2016. Determina o Tombamento provisório do Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU - da UFRJ situado na Av. Pedro Calmon, n. 550, Cidade Universitária, Rio de Janeiro - xx R.A

_____. **Decreto-Lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. DOFC de 06/12/1937, p. 24056

_____. **Decreto-Lei nº 8.393**, de 17 de dezembro de 1945. Concede autonomia, administrativa, financeira, didática e disciplinar, à Universidade do Brasil, e dá outras providências - D.O.U - Seção 1 - 20/12/1945, p. 18926 (Publicação Original)

_____. **Emenda Constitucional nº 71**, de 29 de novembro de 2012

_____. **Lei n. 23**, de 30 de outubro de 1891. Reorganiza os serviços da administração federal. Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, parte 1, p. 42-45, 1892.

_____. **Lei nº 378**, de 13 de janeiro de 1937a.

_____. **Lei nº 452**, de 5 de julho de 1937. Organiza a Universidade do Brasil. Coleção de Leis do Brasil - 1937, Página 105 Vol. 7 (Publicação Original)

_____. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996 - Estabelece as Diretrizes e Bases da

educação nacional. Brasília, D.O.U de 23/12/1996, pág. nº 27833

_____. **Lei nº 13.018**, de 22 de Julho de 2014

RIO DE JANEIRO. **Decreto nº 30936** de 4 de agosto 2009. - Determina o tombamento provisório as obras paisagísticas que menciona de autoria de Roberto Burle Marx na Cidade do Rio de Janeiro.

_____. **Decreto nº 7.824**, de 11 de outubro de 2012. Regulamenta a Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio.

_____. **Lei nº 12.711**, de 29 de agosto de 2012 Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências.

_____. **Lei nº 6291**, de 06 de julho de 2012 - Considerada a Cachaça como Patrimônio Histórico Cultural do Estado do Rio de Janeiro. ALERJ 2012

_____. **Decreto nº 42710** de 29 de dezembro de 2016. Determina o Tombamento provisório do Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU - da UFRJ situado na Av. Pedro Calmon, n. 550, Cidade Universitária, Rio de Janeiro - xx R.A

CARTAS, ACORDOS E OUTROS DOCUMENTOS DE RECOMENDAÇÃO

CIAM. **Carta de Atenas**, IV CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, Atenas, 1933. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>

ICOMOS. **Carta de Atenas**. 1931.

_____. **Carta de Veneza**. 1964.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos** - Resolução 217 A (III) da Assembléia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. UNESCO Brasília. 1998

UNESCO. **Convenção da Haia para a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado**. Unesco, Haia (Países Baixos), 14 de maio de 1954

_____. **Recomendação de Paris. 13ª Seção da Conferência Geral. Paris**, 1964

UNESCO. **Recomendação de Paris. 15ª Seção da Conferência Geral. Paris**, 1968

_____. **Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural**. 17ª Conferência Geral da UNESCO, 1972. Tradução: Escritório UNESCO Brasília. Brasília, 2004.

_____. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, Paris**, 17 de outubro de 2003. 32ª Conferência Geral da UNESCO, 2003. Tradução: Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

_____. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais**. 33ª Conferência Geral da UNESCO, 2005

OUTRAS FONTES

DATAREPORTAL. **Digital 2022: Brazil**. 2022. Disponível em:

<https://datareportal.com/reports/digital-2022-brazil>

ANEXOS

SUMÁRIO

ANEXO A - ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS.....	146
I. DEPOIMENTO DO PROF. RICARDO B. PEREIRA.....	146
II. DEPOIMENTO DE GISELE CAMARGO.....	149
III. DEPOIMENTO DE FÁBIO DE MACEDO.....	150
IV. DEPOIMENTOS EM @MEMÓRIASDEATELIER.....	151
V. ENTREVISTA 1 - ENTREVISTA COM MÁRCIA FALCÃO.....	153
VI. ENTREVISTA 2 - ENTREVISTA COM LOURDES BARRETO.....	165
VII. ENTREVISTA 3 - ENTREVISTA COM SIRLANNEY NOGUEIRA.....	176
VIII. ENTREVISTA 4 - ENTREVISTA COM MARCELA CANTUARIA.....	189
IX. ENTREVISTA 5 - ENTREVISTA COM LICIOUS BOSSOLAN E MARTHA WERNECK.....	200
ANEXO B - LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO.....	231
I. FOTOGRAFIAS.....	231
ANEXO C - LISTAS, QUADROS, TABELAS E GRÁFICOS.....	275
I. LISTAS.....	275
II. QUADROS.....	285
III. TABELAS.....	291
IV. GRÁFICOS.....	294
ANEXO D - OUTROS DOCUMENTOS.....	301
I. NORMAS DA GALERIA MACUNAÍMA.....	301
II. PEÇAS GRÁFICAS.....	303

ANEXO A - ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

I. DEPOIMENTO DO PROF. RICARDO B. PEREIRA

Breve memória sobre o Ateliê Portinari do curso de pintura da EBA-UFRJ conhecido como “Pamplonão”

Prezado Frederico Arêde

Atendendo à sua solicitação de um relato das minhas impressões sobre o nosso ateliê Portinari, mais conhecido como “Pamplonão”, lhe envio este pequeno texto com as memórias que tenho daquele importante lugar onde se faz Arte.

Começo afirmando que minha ligação como o Pamplonão, além de profissional, é sentimental, pois mesmo antes daquele grande espaço ser um ateliê, já o frequentava com meus colegas de turma não para nele estudar, mas sim para me divertir. Isso mesmo, pois bem no início da década de 80 (ingressei no curso de Pintura em 1981/1) nós íamos lá para jogar futebol, já que ali o que existia era uma grande quadra esportiva, aparentemente “liberada” (mas pertence à Faculdade de Arquitetura) para quem a quisesse utilizar. Devido ao seu grande espaço, que se se matem o mesmo até hoje, o local (que não tinha um nome específico, salvo engano, mas que oficialmente era destinado para ser um “Museu da Arquitetura”, segundo vim saber muitos anos depois) também servia como ponto para os mais diversos eventos, principalmente as tradicionais “chopeladas” na época dos trotes aos calouros, além de eventos musicais e outros de cunho político, os quais ocupavam não só a quadra como o mezanino circundante. Assim, uma ou duas vezes por semana (não me recordo bem), na parte da manhã lá íamos, durante horário vago, antes do almoço no bandejão, liberar nossas energias correndo atrás da bola, assistidos pelas meninas da turma que faziam uma grande algazarra na torcida. Destas correrias futebolísticas na quadra participei entre 1981 e 1982, não mais do que isso.

Mas em 1983, com a conclusão do ciclo básico do curso e o início do ciclo profissional (naquele tempo os cursos da EBA tinham uma divisão rígida, sendo a primeira parte mais ou menos igual para todos e a segunda com disciplinas específicas para cada curso) dei entrada, finalmente, no Ateliê de Pintura, o qual ficava no 7º andar, espalhado ao longo de 5 salas de aula interligadas, um tanto atravancadas pelos velhos cavaletes, mesas e bancos que tínhamos para utilizar. Eram, na verdade, salas improvisadas como quase tudo o mais na EBA, desde que a Escola fora transferida pela ditadura militar para o Fundão. Mas, enfim, era o espaço que tínhamos para pintar.

E foi por não ter possibilidade de se espalhar pelas paredes, cobrindo-as com grandes lonas soltas ou painéis de grandes formatos que, por volta de 1984 (não me lembro exatamente o ano) um dos meus colegas de turma, Julio Sekiguchi (atualmente meu colega de docência e chefe do nosso departamento), resolveu ir para o mezanino da quadra (onde atualmente acontecem as aulas de Modelo Vivo) para obter mais espaço para pintar. Na ocasião ele havia conseguido uma doação de uma grande bobina de papel craft da empresa Klabin e necessitava de paredes amplas e livres para poder fixar as folhas e nelas trabalhar. Não preciso dizer que, tendo um iniciado o processo, aos poucos outros estudantes de pintura também começaram a arrumar seus “cantinhos” no mezanino da quadra. Mas não fui um deles, pois na ocasião as dimensões dos meus trabalhos cabiam satisfatoriamente no cavalete e, portanto, não tive interesse de descer com meus materiais para a quadra.

O tempo passou, conclui a Pintura VI e premido pela necessidade de manter, embora ainda não tivesse concluído o curso (que só conclui em 1991) me afastei parcialmente da EBA, só voltando para cumprir a cada semestre as disciplinas do básico que postergara. Por esse motivo não acompanhei a movimentação que ocorreu entre os novos alunos do curso de Pintura no sentido de tornar a quadra o nosso ateliê definitivo, com abandono das salas do 7º andar. Enfim, quando me dei conta, o diretor da EBA da segunda metade dos anos 80, Fernando Pamplona, oficializou a mudança do ateliê para a quadra e seu mezanino (com certeza depois de ter obtido permissão da direção da FAU), tendo antes feito algumas obras para adaptar o espaço ao seu novo uso como ateliê de pintura. Em sua homenagem a quadra passou a ser carinhosamente chamada de “Pamplonão”.

Pois bem, foi no Pamplonão que, em 1995, em meu primeiro contrato como Professor Substituto do Curso de Pintura, estreei na carreira docente. Para mim, além da novidade da docência, estar ali naquele espaço que conhecera como quadra de futebol era muito interessante ver como as turmas se espalhavam nos diversos setores sem as paredes divisórias que existiam em minha época de estudante no ateliê do 7º andar. Apenas os grandes “palcos” de concreto recém construídos, com suas paredes curvas e plataformas elevadas, mais ou menos orientavam a distribuição das disciplinas que iam da Pintura I à Pintura VI. Contudo, em 1995, além de dar aula na Pintura I, fiquei responsável pela Teoria da Pintura e, embora ela tivesse uma sala própria no 7º andar, foi ministrada por mim no Pamplonão, no mesmo setor da Pintura I.

E, assim, no próximo contrato de substituto que tive a oportunidade de obter por concurso, as aulas também deveriam ocorrer no Pamplonão. Mas não foi o que aconteceu, já que o coordenador do curso de pintura na época, prof. Marcelo Duprat, foi obrigado a interditá-lo por estar oferecendo risco à vida de seus frequentadores. Simplesmente pedaços do reboco estavam se soltando do teto, tendo um deles quase caído em cima de uma modelo (segundo informação que correu na época). Com o fechamento do Pamplonão para as obras, o ateliê foi transferido em caráter provisório para o corredor do segundo andar, em frente à entrada da sala da Reitoria. Por conta da distribuição improvisada de mesas, cadeiras, cavaletes, pinturas, estudantes e professores ao longo daquele corredor, aquele “ateliê” alternativo ganhou o apelido de “ateliê favela”. Nessa ocasião, 1998, estava sob minha responsabilidade a disciplina Pintura II.

Mas dado que tal situação tão improvisada e incômoda - não só para o curso de pintura como também para Reitoria -, não poderia prosseguir, a Direção conseguiu que o ateliê fosse transferido para um conjunto de salas no térreo que ficam de frente para a entrada principal do Pamplonão (onde atualmente funciona um setor administrativo da FAU, salvo engano). Não eram salas ideais, pois obrigaram as turmas a se acotovelarem devido ao pouco espaço que ofereciam. Contudo, era uma situação menos caótica do que no “ateliê favela”. Desta maneira, era essa a situação do curso de Pintura em 1999.

Em 2003, quando retornei ao departamento BAB para mais um contrato como substituto, encontrei o ateliê outra vez no Pamplonão, tendo sido o reboco do teto inteiramente retirado, portanto não havendo mais perigo de acidente. Todavia, velhos problemas como goteiras e muito material acumulado pelos cantos persistiam. Nessa ocasião, fui alocado na disciplina Pintura A e, talvez, alguma outra da qual não me recordo no momento.

Nos próximos contratos como substituto no BAB, em 2006/2007 e 2009 mais metade de 2010, não mais dei aula de pintura no Pamplonão e sim de escultura, na disciplina de Modelagem, numa sala não longe dele. Nesse meio tempo não acompanhei o que estava ocorrendo no ateliê de pintura (pois a Modelagem me tomava muito tempo), mas soube que foi fechado para novas obras, voltando a ser reinaugurado em 2008. Como a verba para essa nova obra veio do Partido Comunista (segundo fui informado), em retribuição o Pamplonão recebeu o nome oficial de Ateliê Portinari (pois Portinari fora membro do PC) e assim permanece até hoje. Com esta reforma o ateliê passou a contar com uma sala específica para aulas teóricas e apresentações de TCC, além de uma galeria de arte, batizada como “Macunaíma” para lembrar aquela que fora fundada pelos estudantes, no fim da década de 50, quando a Escola funcionava no mesmo prédio do Museu Nacional de Belas Artes, no Centro do Rio. Atualmente sou o administrador e curador desta galeria, recebendo as exposições dos formandos do curso de pintura e, eventualmente, de estudantes de outros cursos da EBA.

Outras melhorias aconteceram no teto do ateliê, para permitir uma maior entrada de luz natural em todo o ambiente, além da melhoria no sistema de distribuição da iluminação artificial com lâmpadas fluorescentes (atualmente substituídas por lâmpadas de LED). Talvez o sistema de pias e tanques para lavagem de pincéis e outros materiais tenha sido colocado nessa ocasião, mas pode ser que tenha sido obra do prof. Pamplona, não tenho certeza.

Em 2014 fui aprovado em primeiro lugar no concurso para professor efetivo, tornando-me Professor Assistente D. E. Assim, de lá para cá, tenho trabalhado no ateliê Portinari como responsável pela disciplina Criação Pictórica I e, eventualmente, dando também Tópicos Especiais. O que percebo é que o ateliê já está precisando de mais uma intervenção, não tão grande como as anteriores, mas uma manutenção geral para acabar com as goteiras persistentes. Em 2019, por exemplo, tive que parar

de dar meu tópico de pintura com encáustica porque descobri que a instalação elétrica não suportava os 5 fogareiros elétricos que distribuí para meus 10 alunos trabalharem. A atual direção melhorou as condições do quadro de força, mas faltou verba para trocar a fiação antiga por uma que seja adequada à alta amperagem dos meus aparelhos.

Mas, com exceção dos velhos problemas de manutenção não resolvidos, o ateliê é um ambiente acolhedor para o curso de pintura, tendo também acolhido, depois do incêndio ocorrido no 8º andar, várias disciplinas dos demais cursos da EBA até que elas fossem alocadas em outros prédios no Fundão, como na Faculdade de Letras e no CT. Naquele grande espaço as turmas de pintura e de desenho, sem falar das turmas do curso de Restauração que ocupam grande parte do mezanino, tem suas aulas de maneira tranquila. Os estudantes têm espaço para pintar grandes formatos se assim desejarem e podem ficar trabalhando fora do horário de suas aulas, com a permissão dos professores que estejam dando aula no momento. Inclusive, num esforço mútuo pela manutenção do espaço, os alunos de pintura, todo início de período, juntam-se com os professores para um mutirão de limpeza, visando retirar do ateliê tudo o que for imprestável ou estiver abandonado. Por isso, na minha visão, ali é um espaço onde professores e estudantes se sentem à vontade e irmanados no objetivo de produzir arte e conhecimento. Mas, infelizmente, a pandemia interrompeu o uso do nosso ateliê desde o fim de 2019 e, estando fechado por quase dois anos, alguns problemas antigos se agravaram como as antigas goteiras que ganharam novas companheiras, assim como a infestação de xilófagos (das visitas dos gambás e alguns gatos eventuais que sempre apareciam por lá, não posso falar com precisão, mas é provável que tenham aumentado).

Seja como for, chamado de Pamplonão ou ateliê Portinari, esta antiga quadra de futebol, espaço para um museu que nunca se concretizou, é o nosso amado local de trabalho já com alguns anos de História para contar. Nele continuaremos trabalhando até que, finalmente, a EBA ganhe seu tão sonhado prédio próprio. Quando esse dia chegar e nos mudarmos, tenho certeza de que, misturada com a alegria, não faltará uma pontada de tristeza e saudade no coração.

Ricardo A. B. Pereira

II. DEPOIMENTO DE GISELE CAMARGO

Transcrição do vídeo Transversalidades de Caio Pacela
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jo1vR-auXec>

GISELE CAMARGO [Ex aluna, turma de 1991, aponta sobre as oscilações da pintura entre os anos 90 e 2000]

“Quem viveu sabe que os anos 90 não existia pintura né não tinha não tinha canal nenhum para pintura circular, você não tinha as instituições não aceitavam pintura, você não tinha um mercado, você não tinha. Era época dos Salões né, os anos 90 você não tinha nenhum salão que aceitasse pintura, então era tipo procurar água no deserto era muito difícil então foi um caminho árduo né [...] Aí eu comecei a trabalhar em dois mil, exatamente 2001, comecei a trabalhar de assistente com Elizabeth Jobim, que eu entendi que era um também um canal necessário financeiro, para poder ter uma experiência ao mesmo tempo também poder ganhar a vida. E aí trabalhei com a Beth nove anos e nesse período aí dos anos 2000 é que teve uma reviravolta da pintura. Em 2008, 2007... 2006 para 2008 começou a ter um movimento em São Paulo... Eu acho que nunca deixou de existir. No Rio de Janeiro também. As pessoas que já trabalhavam com pintura, elas continuavam trabalhando mas ela já tinha um caminho né que acontecia né, mas para quem tava começando não existia esse caminho né [...] hoje em dia a gente vive esse momento que tá difícil encontrar quem não seja pintor”

“[...]até trabalhei um período com fotografia, aí ganhei prêmio. Ganhei o prêmio da Funarte com fotografia, entrei em três salões por fotografia na época, mas com pintura jamais. Então eu acho que teve isso, a fotografia era o que mais se assemelhava em algum nível conceitual ao que eu pensava como pintura. Porque eu fiz projetos de fotografia que eram quase pictóricos. Assim então, foi legal, mas foi claro para mim que se eu não tivesse persistido né eu não estaria aqui. Provavelmente porque tudo caminhava para eu não trabalhar né, para não pintar. Enfim, aí eu passei um período realmente sem pintar. Passei quatro anos sem pintar foi muito difícil, fiquei deprimida e tal e quando eu voltei, eu voltei, super parece que eu tava pintando dentro da minha cabeça né, porque quando eu voltei, meu trabalho voltou, não não foi uma coisa difícil de eu entrar no trabalho sabe.”

III. DEPOIMENTO DE FÁBIO DE MACEDO

Sobre o Pamplona, e a transferência das disciplinas do sétimo andar para o atual atelier

Está mudança ocorreu a partir de 1989-1; eu me formei no período anterior, 1888-2. Eu fui favorável a mudança e defendi a proposta, após ter conversas reservadas com o Reitor Horácio Macedo. Vc sabe que o Horácio era histórico do PCB e o Pamplona teve um bom relacionamento com os intelectuais comunistas, até por conta do Campofiorito que ele havia sido Assistente na Cadeira de Arte Decorativa. Dito isto, quando eles assumiram como Reitor e Diretor da EBA, os grupos conservadores se colocaram contrários à administração de ambos. Então, o Horácio me falou que perguntou ao Pamplona o que poderia realizar na EBA para melhorar a unidade, dentro das possibilidades da UFRJ. O Pamplona avaliou a recuperação da dignidade do curso de Pintura, a partir da criação de um atelier imponente e que pudesse impactar na dinâmica da EBA, criando novos espaços; então, elaborou a adaptação do espaço que estava sendo usado como quadra de futsal e depósito de entulhos..., mas na verdade este espaço foi projetado pelo Jorge Moreira para ser uma Gipsoteca - inspirado nos Jardins da Escola de Atenas que foi ocupado com as estátuas das Musas e que deu origem ao Museum (Museu), razão pela qual toda Instituição de Ensino Superior no Brasil deve ter um Museu ou Centro de Memória, dentre outras coisas. Mas, o espaço da Gipsoteca nunca se concretizou para este fim.

Continuando, o Pamplona apresentou a proposta no Auditório da 614 a toda a comunidade. Quando vi a proposta homenageando os grandes pintores que passaram pela EBA (Marques Junior, Cavalleiro, Visconti, Bracet...) fiz campanha abertamente defendendo a proposta e motivado pela explicação do Horácio também. A denominação "Pamplonão" surgiu numa discussão dentro do Atelier em que eu defendia e o Aurélio combatia pelas razões que ele colocou muito bem no vídeo. Lembro com clareza que a expressão veio da Maria Thereza da Pintura e que faleceu recentemente.

Video documental : <https://youtu.be/80fpDB-r9MU>

Concepção, Roteiro e Entrevistas - Fábio De Macedo

Apoio da UFRJ

Cinegrafista Fernando Fernandez (Comunicação Visual/ EBA)

Produzido para exibir no ENEARTE - Porto Alegre

IV. DEPOIMENTOS EM @MEMÓRIASDEATELIER

1. Formulário Google

Rogério j Garcia da Costa - Discente em outro Curso da EBA

Eu estava me dirigindo a aula de " desenho artístico 1" com professor Caetano Borges. Na qual nos posicionávamos no espaço com os cavaletes, a esquerda da foto, e começamos a prática do desenho, como uso dos materiais e técnicas. Particularmente a aula que mais gostei até o momento.

13/10/2021 15:03:05

Thalita Loeser dos Santos Barbosa - Discente no Curso de Pintura

Uma boa memória que tenho no ateliê, é de pintarmos na companhia de nossos amigos. Entre nossos lamentos e frustrações sobre pintura, existia também companheirismo, zoações, risadas. Nesta foto em particular, está presente um dos amigos que pintava ao meu lado e nossa rotina era justamente esta. Me lembro dele, e do ateliê com muito carinho quando admiro esta foto.

13/10/2021 17:43:45

Anônimo - Discente no Curso de Pintura

O Pamplonão foi um lugar mágico, produtivo, criativo, cheio de teorias que em minutos se transformavam em boa prática do ofício por quase todo o dia. Quase uma segunda casa, um vício, o trabalho, lugar de oráculos .

19/10/2021 02:25:50

Ewerton Domingos Cardozo - Discente no Curso de Pintura

Fui aluno da Escola de Belas Artes do ano de 1999 à 2004. Foi uma das melhores épocas da minha vida, tanto em aprendizado, quanto em vivência com pessoas q tinham o mesmo amor pela arte. Enfrentamos um período difícil no Pamplonão, uma greve que se estendeu por 3 meses, as estalactites e estalagmites que se formavam no atelier devido as infiltrações, a entrada de gambás e até um urubu! Sem falar na presença de pulgas de rato que tivemos que coletar e colar no abaixo assinado para que detetizassem o lugar. Mesmo assim, as aulas com os professores Lourdes Barreto, Marcelo Duprat e Wladimir Machado eram inesquecíveis. Guardo essas recordações com muito carinho e saudade. O atelier que se chamava Pamplonão na época, mesmo com todas as dificuldades foi um lugar muito importante pra minha formação como artista e pelas amizades que tenho até hoje com muito afeto.

20/10/2021 09:55:29

Daniel de Oliveira Garcia - Discente no Curso de Pintura

Estes amigos presentes na foto me lembram muito da formação que recebi, éramos alunos com muito espaço criativo, o desenvolvimento da minha linguagem de trabalho pessoal derivou muito dessas pessoas, apesar de eu e Lilian termos sido alunos de pintura e os outros de gravura. Tínhamos em comum (posso dizer por mim) a profunda admiração pelo professor Adir Botelho, e eles por figuras como o Ricardo Newton, esse intercâmbio favorecia muito uma formação que ia além do que inicialmente habíamos escolhido como futuro profissional e completava uma base mais extensa que uso até hoje.

25/10/2021 09:36:16

Ana Clara Badia Guinle - Discente no Curso de Pintura.

O Pamplonão, durante minha graduação, foi espaço de experimento constante e trocas criativas. Encontrei essa fotografia e lembrei de como esse dia foi intenso e como todos os dias, antes de pegar o 485 (número do ônibus), eu olhava para a amplidão do ateliê e chegava perto dos trabalhos que me chamavam atenção. Essa imagem, pra mim, fala de processo, mas com certeza tem leituras diferentes e diversas para outros observadores

13/11/2021 18:11:12

2. Mensagem Direta

Vanessa MaiaSiloti - Discente no Curso de Pintura.

Minha relação com o Atelier foi bem profunda, foi como viver um sonho, bem difícil de explicar. Sempre gostei de pintar e desenhar. Com sete anos fazia um cursinho de pintura na minha cidade, onde só tinham pessoas idosas e eu ficava encantada com as misturas e as tintas e todas as possibilidades que elas me davam. Era fascinada pelas pinturas que vinham nos antigos cartões telefônicos e colecionava eles por isso e ficava tentando “copiar”, mas a grana era curta e minha mãe não podia comprar muitos materiais, usava de tudo, isopor, papelão, tudo que podia para pintar como o que tinha. Então o atelier para mim era o paraíso, ficava delirando por lá, sinto uma falta enorme daquela vibe, e de estar com toda aquela galera que curtia o mesmo que eu e me entendia.

Algumas partes ruins, quando via que alguns professores queriam nos obrigar a curtir um tipo de arte que para mim não fazia sentido, me sentia algumas vezes ofendida, até por mestres que achavam que era “errado” gostar do que era clássico, ou o que o meu gosto era “ultrapassado”. Mas como sempre tive minha própria opinião, me aproximei dos professores que me entendiam e e apoiavam e sou muito grata por eles estarem lá quando precisei.

17/04/2023

Daniel Barbosa de Lima Costa - Discente no Curso de Pintura.

Transcrição de Audio:

Sobre estalactites e as paredes grafitadas

18/04/2023

V. ENTREVISTA 1 - ENTREVISTA COM MÁRCIA FALCÃO

03 de março de 2022, Atelier Particular da artista, São Cristóvão - Rio de Janeiro, RJ

Informações gerais

Marcia Falcão, 37 anos, Local de nascimento, hoje reside em Irajá(?), Rio de Janeiro/RJ.
Artista - Ex-aluna do curso de Pintura (2004/2010)

Início da Transcrição

Marcia Falcão (MF): Oi meu nome é Marcia

Frederico Arêde (FA): Você se formou quando mesmo?

MF: Eu fiz UFRJ.

FA: Mas quando você se formou?

MF: Ah, quando, em 2010

FA: Eu me recordo de você lá, eu fiz Pintura Também. Acho que você já tinha se formado e estava resolvendo os tramites por lá.

MF: Não, então na verdade eu entrei lá com 19. Isso eu acho que é 2004. Aí eu estudei "normalmente" entre aspas, até... - deixa ver, 19, 20, 21 - Acho que quando eu tinha 21 anos foi quando eu comecei a ter que trancar o curso, aí volta, aí vai não sei o que. Aí fiquei nessa enrolação até 2010. E aí foi meio doido porque eu fui reprovada em Pintura no terceiro período, aí depois disso tudo ficou meio atravancado e acabou que eu já tinha terminado as pinturas. Eu tinha que fazer até a pintura cinco se não me engano. Aí já tinha Feito tudo mas ainda faltava crédito, sei lá, de extras, aí eu fiquei fazendo isso na verdade. Acho que foi isso. Aí foi a época da reforma do pamplonão.

FA: Seguindo o Roteiro, eu separei cerca de treze perguntas e de repente você vai acabar respondendo no meio do caminho

MF: Só um minutinho deixa ver o que é isso aqui [ligação telefônica]. Amanhã vai ter um negócio lá do Kura [Kura Arte] também semana vai abrir uma exposição minha em São Paulo, aí eu tô atenta, porque às vezes querem resolver um troço. É hoje eles vão - hoje ele não, eles já tiraram as obras. Vieram aqui uma hora, então to meio confusa. Fala aí!

FA: Que ano você ingressa na Escola de Belas Artes?

MF: Então, acho que foi 2004, eu tinha dezenove, então acho que foi 2004.

FA: Conta um pouco sobre a trajetória que levou você a estudar pintura na EBA. E alguma coisa que tenha te marcado durante sua formação

MF: Bom então, é, eu fui para Cabo Frio morar quando eu tinha 8 anos e voltei pro Rio [Rio de Janeiro] com 18, aí eu fiz o meu ensino médio do CEFET de Macaé. Foi um ensino médio Tecnológico em informática, então não tinha nada a ver com artes, nada a ver com nada disso. Quando eu tava voltando pro Rio, foi bem na época de prestar vestibular, mas a minha família sempre foi uma família que não tinha muitas condições financeiras, então a gente tinha que fazer um vestibular por ano e era isso. Aí o primeiro vestibular que eu fiz enquanto eu ainda morava lá, foi para filosofia na UERJ. Só que eu não passei na primeira classificação, não sabia que tinha outras e acabei perdendo a vaga. Aí fiquei aqui no Rio um ano sem fazer nada. É, eu sempre gostei de desenhar, mas nunca pensei em trabalhar com isso. Eu nem sabia que tinha graduação em pintura, nunca tinha parado pra pensar nisso. A minha intenção já nesse segundo vestibular era para fazer direito, tava em outra vibe, e a minha irmã, falou assim - "Poxa Márcia tem um amiga aqui da aula de desenho, você tá um ano sem fazer nada". Aí eu fui fazer, mas na verdade era uma aula preparatória pro THE (Teste de Habilidade Específica) da EBA. Aí falei já que estou aqui, vou colocar direito como segunda opção, e se eu passar no desenho eu faço pintura, aí passei. E foi assim que eu entrei, eu nem sabia que existia a formação. Eu acho que uma coisa marcante que aconteceu ali naquele espaço de formação, foi que eu percebi que eu podia fazer, o que eu queria fazer lá em filosofia, que seria pensar, seria construir um pensamento e tal, eu podia fazer com pintura. Então é uma coisa que também ali todo meu

processo de formação buscando pintar mesmo, porque era um período onde o que estava assim entre aspas na moda era: Arte conceitual, as pessoas estavam fazendo muita instalação, objetos, estava começando uma performance, e era tudo muito longe de mim. Eu vinha de uma formação tecnológica, matemática, muito padrão. E aí uma viagem de movimento de corpo, de transformar o espaço, então eu falei assim: - não, eu vou usar esse tempo de formação para aprender a pintar. E foi o que eu fiz, acho que foi uma boa decisão, até porque era muito jovem e eu acho que eu tinha pouca maturidade pouco repertório, pouco o que dizer. Então eu podia aprender a dizer já que eu não tinha tanto pra dizer assim.

FA: Você chegou aos 19 anos?

MF: Dezoito foi o primeiro ano, eu faço aniversário em Novembro, então esse primeiro ano eu fiquei aqui. Dos 18 aos 19 fazendo nada entre aspas.

FA: Isso em que ano mesmo?

MF: Então, eu nasci em 85 né. Acho que é 2004 mesmo. Depois a gente faz a conta.

FA: Passando pra segunda parte. Com relação com o atelier de Pintura: Quando voce entrou já tinha o Pamplonão, né?

MF: Tinha o pamplonão. Quando eu entrei era um Pamplonão bem sinistro, tinha estalactites e estalagmites, tinham poças e era sinistrão mesmo, parecia a "bat caverna". E aí nesse processo a gente foi expulso do pamplonão, e fomos para uma sala intermediária, ali perto do Jardins, e acho que fiquei uns dois períodos de pintura pintando ali, e depois voltamos para o Pamplonão. Foi, assim (...) Eu sempre gastei muito tempo no atelier. Sabe, eu não ia pra faculdade pra chopada. Eu eu tava indo lá para estudar mesmo. Eu trancava o atelier nos últimos períodos de formação, e acabei ficando muito próxima da Lourdes Barreto, uma professora que foi até minha orientadora. Ela era também uma mulher que estava sempre ali, e ela tinha um apego muito grande pela cozinha da pintura, ela ainda trabalha lá. Então a gente fazia os nossos próprios materiais, tinha muito tempo de Ateliê mesmo. E eu acho que foi uma administração boa do tempo que hoje eu colho esse fruto aqui, na rotina de trabalho.

FA: Conta um pouco como você usava o tempo no atelier, e sua relação com os demais estudantes e professores. Conta um pouco dessa dinâmica, de o que é estar no atelier.

MF: Tinham períodos de aula, modelo vivo era no atelier, Aquarela, era no atelier, deixa eu pensar (...) Acho que tinha alguns tópicos especiais como figura humana, mas particularmente, eu sempre fui de fazer estudo, de fazer croquis, então sempre é o mesmo processo para mim, (...) eu pensava, pensava em alguma coisa que eu queria fazer. Fazia uma pesquisa de imagem na internet, na época tinha menos facilidade de acesso, porque os smartphones ainda estavam muito distantes assim da gente. Mas sempre tinha a possibilidade de você pesquisar uma imagem, começar a fazer uns croquis, trocar, porque tem esse processo de você virar o cavalete e todo mundo olhar o trabalho todo mundo. Eu já tive trabalho roubado no atelier coletivo também, então tem vários assim aprendizados não falados também né. Tem gente que cobre o trabalho, nunca fui de cobrir trabalho, sempre deixei tudo exposto. É, também tinha aquela questão de você administrar seus recursos né. Tem muitas coisas que você aprende no Atelier coletivo e eu acho que é dedicação e tempo mesmo. Às vezes a gente quer uma Fórmula Mágica, assim, mas não é, é gastar tempo, tempo, tempo e de repente olhar pra pintura, no caso que eu sou de pintura especificamente. Olhar pras pinturas que te interessam e tentar descobrir porque que elas interessam, Isso tudo é no atelier.

FA: Você consegue lembrar de algum aprendizado específico, como voce falou de um aprendizado não falado:

MF: É, essas coisas né, que se você deixar tudo exposto você vai ser roubado, de repente você não vai ser roubado materialmente, mas podem roubar a sua ideia, então tem várias questões assim. É, mas assim, repito: Como eu tava muito focada em ir para a Escola, pra estudar, (...) então é isso. As vezes uma ideia (...) Por exemplo, tem um caso que é bem pontual: Acho que foi no segundo semestre, na Pintura II, eu passei o semestre inteiro pintando com branco de Titâneo aí meu professor falou, "seria legal se voce usasse também branco de zinco, você vai ver uma diferença", e eu fiquei teimando em não comprar, aí daí umas duas semanas antes de acabar o período eu comprei e vi que ele estava certo. Então, é isso, é você também (...) experimentar o que esta sendo falado.

FA: Você lembra em que matéria foi essa?

MF: Foi em Pintura II, com Marcelo Duprat. Ele fala baixo né. Isso também é uma outra coisa. Eu acho que as pessoas que estudam pintura, não sei agora, mas na minha formação, tinha ainda uma aura do pintor, uma coisa, sóbria (...) e profunda (...) acho que nas artes visuais de uma maneira geral. Existe um afastamento da realidade, principalmente da nossa realidade tropical, saturada, barulhenta. E você quer falar como se você estivesse no salão de pé-direito imenso, numa França gelada, sabe, não tem lógica. Eu acho que isso é uma coisa que, causava as vezes um (...) sabe eu, (...) tinha uma resistência, a essa forma de lidar com a questão. Eu acho que você, não é porque você tá trazendo a pintura para a realidade brasileira de dois mil e vinte dois, que você está tirando dela a sua (...) seu valor. Entendeu? Acho que muito pelo contrario, você tá dando. Ficar inventando uma aura sobre a, aí você fuma um cigarro (...) ah pelo amor de deus, entendeu?

FA: Essa percepção, ela era só sua, ou tinha quem comungava dela como voce?

MF: Que pensava assim? Não, eu acho que isso era mais meu..Meus outros colegas,, assim que eu me lembre muito por alto, tinha uma galera que tava abraçando muito essa, esse rolê conceitual, que eu falei. Tinha uma galera que gostava muito de desenhar, mas tava meio perdida ali na pintura, era muito, (...) A minha turma(...) Minha formação foi, ela foi muito misturada, entendeu?

Num era todo mundo indo pro mesmo lugar assim não, cada um tava muito buscando a sua, sua vibe. Eu acho que também era uma turma que, sessenta, sessenta e cinco por cento, eram pessoas muito jovens, então era aquela primeira formação, galera saindo do ensino médio. Tinha uma , um, um gozar de liberdade de tá num fundão, na ilha universitária e tem festa aqui, tem festa lá, entendeu? Então, tinha muito isso presente na turma, o que não era a minha vibe como eu falei, a minha vibe era ir pra lá pra estudar, eu tinha um tempo muito específico pra estudar, porque depois dali eu tinha que trabalhar, então não tinha muito tempo pra ficar viajando em outras ondas que não fosse pintura.

FA: Da convivência com o coletivo, seja com professor, seja aluno, mas ali na vida coletiva. Imagino que não tenha uma uniformidade de pensamento nem das formas de ocupar aquele espaço.

MF: E pra mim nunca fez muita diferença, porque eu ia pra lá pra trabalhar mesmo, então como eu falei, nunca tive problema de ah, você não vai ver meu trabalho, nunca tive muito isso não. Eu ia, focava no meu trabalho e ia pra próxima aula (...) trocava com os colegas, tal, mas (...) repito, era muito misturado, muita gente querendo outras coisas, então cada um buscava o que queria.

FA: Você já pintava antes de entrar na faculdade?

MF: Pintar não, eu acho que o máximo que eu fazia era aquelas aquarelas infantis, mas nunca tinha feito um curso, nada disso não. Só aquele curso que eu te falei, que acabou se revelando preparatório pro THE. Mas era com uma mulher na casa dela.

FA: Como você começou a ver, se ver como artista produzindo?

MF: Então, acho que super recente. Porque assim, como eu te falei, em dois mil e dez eu me formo, tinha vinte e cinco anos. Nesse período eu não trabalhava com nada disso, trabalhava no comércio, era gerente comercial e pronto, aí foi período que eu casei, tive filhos e fiquei totalmente paralelo a essa construção artística. Quando eu me divorciei com trinta e dois anos, aí que voltei a pensar em pintar porque era a minha formação e eu tenho duas filhas, então eu precisava trabalhar, a minha formação profissional até então era no comércio, como eu falei o comércio não absorve uma mulher que tem um filho de quatro meses no colo. (...) Então eu falei : - To ferrada né? Aí eu comecei a, a ver os cursos na cidade que tinham mais um enfoque conceitual. Não do fazer, não fui pintar nada, fui só ouvir sobre a construção de outros artistas, então eu fiz um curso no parque Lage que chama eh "conversas de arte" que é sobre isso, Voce saber o é que tá rolando em arte, no rolê e tal e também depois eu fiz o "imersões poéticas," também, aí já era um enfoque mais pessoal, cada um fazia um um trabalho pra dentro da sua própria produção e comecei a fazer umas exposições coletivas a partir desses cursos e foi assim que a coisa foi se desenrolando. E isso aí cronologicamente é dezoito e dezenove.(2018, 2019) Aí em dois mil e vinte eu fiz uma outra exposição coletiva referente a conversas de arte de dois mil e dezenove no HO e coloquei uma pintura. Na verdade era uma pintura-instalação, era uma coisa assim, tinha uma pintura na parede, mas tinha um anteparo visual e tal. E aí foi quando as pessoas viram que eu sabia pintar, porque até então eh tá vendo o que tava

acontecendo no, na cidade assim, com relação ao cenário, que as pessoas tavam fazendo e fui buscando outras alternativas que não fossem especificamente pintar a tinta sobre o suporte rígido né? Ou lona o que fosse. Aí eu fiz algumas pinturas que eu chamo de retratos insuportáveis, que são umas gororobas de tinta, tem um caráter mais experimental do que de fato uma pintura, propriamente dito. Mas quando eu pinteí nesse trabalho aí que eu falei que é uma pintura-instalação, era uma pintura tradicional e as pessoas curtiram muito, viram que eu sabia pintar. Só que aí começou a pandemia em dois mil e vinte e eu tava em casa como todo mundo, ih aconteceu de rolar um trabalho meio que comissionado, meio com um colega meu, a gente tá fazendo um trabalho juntos, assim, de pintura que ele queria, uma pintura feira de Madureira, a gente foi inventando uma viagem assim e eu fui fazendo um monte de croqui pra esse trabalho e também vendi prum outro colega, assim, na verdade uma pessoa que apareceu no Instagram, porque acabou virando um amigo. E foi quando comecei a vender alguns trabalhos. Então, o Instagram ele serviu muito como vitrine, porque os croquis que eu fui fazendo pra esse trabalho da feira que eu falei e outros trabalhos que eu tava fazendo em casa mesmo na pandemia, eu fui publicando e também através do Instagram eu via que tava rolando a alguns editais e fui me inscrevendo e tal. E você tá perguntando pra mim comé que eu me percebi artista, né? Então foi nesse processo de conseguir ver que era possível ganhar algum dinheiro com isso, porque até então eh dos dezenove até os trinta e poucos anos, mesmo com pausas, eu pintava, fazia as coisas, mas tinha um caráter muito mais apaixonado do que profissional e eu acho que existe um distanciamento de uma coisa e outra. Não que você não possa ter paixão pelo que você faz como trabalho, mas o trabalho necessariamente ele precisa te dar um retorno financeiro, porque senão você é obrigado a trabalhar com outra coisa pra sustentar sua paixão. Então, eu acho eu começo a me perceber mais artista quando a coisa começa a se desenrolar financeiramente pra mim também e aí foi de dois mil e vinte pra cá.

FA: Para fazermos uma desambiguação, antes você não via a perspectiva artística na produção ou enquanto profissional?

MF: Eu acho que eu via (...) que eu trabalhava, fazia as pinturas porque eu precisava fazer, entendeu? Nunca fiz o trabalho (...) ah só porque eu preciso ganhar dinheiro. Não, fazia porque eu tinha que fazer. Eu acho que tem um lado da produção artística que se você não jogar pra fora você morre intoxicado com aquilo que não veio a luz né? Você não, não pariu. Mas eh também acho que seria leviano da minha parte ignorar essa parte prática da coisa.

FA: Tem que ter um retorno?

MF: Tem que ter, porque senão, repito, porque se não eu vou continuar pintando, vou continuar fazendo, mas eu vou ter um trabalho que sustenta essa paixão, aí é uma paixão, é um é um um refúgio, é outra coisa. Ah, então quer dizer que a pessoa que não ganha dinheiro não é um artista? Não, é, mas ele precisa dois empregos, vai ser artista e alguma outra coisa que sustenta esse esse desejo. Esse é um ponto real, né? A menos que eu seja herdeiro, né? Aí você faz o que cê quiser, é tudo bom, eu num sou. Pois é, mas eh minha mãe sempre fala isso, eh porque ela me vê, né, produzindo desde sempre, até antes dos dezenove e ela fala, "Márcia, eu sei que não importa o que aconteça, você vai continuar fazendo" e é verdade, só que é muito mais fácil, por exemplo: a gente esta aqui nesse espaço que eu pago só para fazer isso; As minhas filhas estão numa escola integral que eu pago só para fazer isso. É muito diferente, sabe? A Construção ela, ela consegue crescer num conforto que ela sabe que eu tô construindo para fazer. Agora antes, era num intervalo de tempo, era quando dava, era na folga. Ah, mas mas não existe também assim, às vezes quando você espreme a coisa que a coisa sai mais(...) sim, de repente esse calco pode até sair justamente pelo pela dor, pela, por não ter num lugar específico para. Sim, agora eu eu que já vivi lá e que hoje tô começando a viver numa situação que eu posso ter um tempo pra isso e tal, eu acho que existe sim um bum, sabe? De produção, cê conseguir comprar um material melhor, tudo isso faz muita diferença. Não que você não vá conseguir falar com tinta de parede, vai conseguir falar sim, mas é inegável, sabe? Eu acho que entrar num negacionismo desnecessário. É muito legal saber que hoje as obras caíram daqui por uma empresa específica pra isso, não precisei pegar o quatro oito quatro (linha de ônibus 484) e porque eu já fiz isso, entendeu? Então assim, a pessoa ah você tá metida, você tá (...). Não cara, eu já peguei muito foi quatro oito quatro, foi um ônibus que eu peguei em Colégio, com uma pintura, na verdade eram duas pinturas que eu tava levando essa pintura pra HO [Centro Municipal de Arte Hélio

Oitica], não pude ir de metrô, tive que pegar ônibus, aí entrou um monte de gente que ficou atrás da minha pintura no Jacaré fazendo sei lá o que, entendeu? Então assim, eh uma realidade muito diferente, eu não preciso me preocupar quando a pintura vai chegar em São Paulo. Ela já foi, então, né? É diferente, é bem diferente.

FA: É um descanso bom.

MF: Não?! E se pode parar e conversar com você. Porque as vezes a gente, eu vejo muito discurso de negação, sabe. Negação, a não, tem que ser hardcore, tem que não sei o que...

FA: Isso de quem esta de fora?

MF: Eu acho que quem tá de fora, quem de repente queria tá mas ainda não conseguiu, e eu digo ainda, porque de repente vai chegar, entendeu? Eu eu assim, na minha vida em vários aspectos eu sempre pensei muito no objetivo e aí você vai traçando o caminho pra chegar lá naquele lugar, num é, isso não é a coisa, entendeu? Eu repito, tem trabalhos que eu fiz lá na Praça Seca que tá maneiríssimo, sabe? Pô e e me me trouxeram aqui e foram feitos com Acrilex, com tinta muito plástica, que seca super-rápido e e tá bom, tá maneiríssimo, sempre falo, a pessoa que trabalha com tinta ruim trabalha com qualquer tinta, tendeu? Mas cara, se você consegue ir construindo uma situação que você vai ter um pouco mais de conforto, sim faz diferença.

FA: O que foi fundamental para torna-se Pintora e desenvolver uma poética propria, sua. E quais são suas referencias na Pintura?

MF: Acho que sofrer pra caramba. No meu caso, né? Acho que tem gente que consegue construir de outras maneiras, mas no meu caso acho que foi isso. E as minhas referências pra dentro da pintura, ah eu acho que eu sempre falo a mesma coisa. Paula Rego, Lucian Freud, hoje eu vejo um pouco mais de Francis Bacon. Não conseguia ver tanta relação, mas hoje vejo, também muito da Janne Saville, gosto muito de Kokoschka. Hoje dos rapazes assim mais atuais, eu curto muito Adrian Ghenie, que é um cara que eu acho a pintura dele muito maneira. Gosto também desse cara da Cripto Art, Bleeple Crap, acho as composições dele muito loucas, tem o Simon Ko também, gosto muito da pintura dele. Aqui no Brasil eu gosto muito da pintura do Dan Lannes, do Tiago Martins de Melo, da Camila Soato, acho que tem muito Pintor bom aqui também e são todas referências, referências bem (...) Agora eh (...)outro dia tava pensando e no final das contas eu acho que a gente que trabalha com arte, a gente sempre foi a mesma porcaria, porque eu me lembro de quando eu era criança fazendo umas maluquices, que hoje eu vejo, cara, eu tava buscando (...) pois por exemplo, vou dar um exemplo concreto. Gostava de misturar todos os líquidos que tinha na minha casa pra ver o que ia acontecer aí teve um dia que eu misturei inclusive o xixi do meu primo, e injetei num cacto e aí fiquei eu vendo o que, que ia acontecer. O cacto morreu obviamente e tal. Isso aí é piração, maluquice, né? Eu me lembro de uma prova de ensino médio de física que eu gabaritei porque eu fiz um desenho, de como era o espelho e tal, como funcionava como era escura. Então, assim, é você sempre a mesma coisa que eu faço, hoje eu sempre fiz, entende?

FA: Experimentação ?

MF: É, esse processo de experimentar, de se permitir ao erro talvez sabe? De ser meio maluco. Porque eu só fiz o desenho e entreguei a prova, podia ter tomado um sonoro zero, né? Eu me lembro de um exercício coletivo que a gente tava fazendo em de química e tava lendo um dicionário filosófico e meu professor me deu dez e e falou continua lendo e pronto, tipo assim ele ignorou. Então assim, também passaram pela minha vida muitas pessoas assim que perceberam que por mais que eu não tivesse exercendo talvez aquela inteligência que ele estava buscando naquele caso de química, mas ele tava vendo que eu tava buscando outras coisas e foram me dando suporte também, sabe? Eu acho que também existe isso. Existe você ir esbarrando, né? Cê tá falando aí de referência, né? Cê vai esbarrando nas referências também e elas vão te contaminando.

FA: Você trás algum contato do Atelier, seja professor ou estudante, que tenha sido importante?

MF: A Lourdes, né? Que foi essa professora que eu mencionei. Ela até foi na minha abertura aqui no Rio e tal. Mas não, aquela galera quase não tem contato.

FA: Mas e quanto a alguma importância pra sua pintura?

MF: Não, tudo isso que eu te falei, eu acho que é a Lourdes no nosso processo de cozinha, de pintura.

FA: você citou que tinha uma outra Galera produzindo outra coisa. Como voce percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artistica e porque você segue pintando

MF: Então, existe uma série de trabalhos minhas que flerta muito com a escultura, mas partindo muito da tinta mesmo, da materialidade da tinta. Bom, eu ainda não consegui me esgotar pra dentro da pintura e eu tenho muita calma em transitar pra outros assuntos e outras formas de discutir os assuntos, por eu gosto de falar, e a forma que vou falar, eu gosto de fazer porque quero fazer daquela forma, não porque tem alguma corrente que tá em voga, entendeu? Até quando eu vou lá e vou transitar pra escultura, é porque eu acho que o trabalho tá pedindo aquilo, não porque é uma influência de fora pra dentro. Então pode aparecer um milhão de coisas lá fora que esteja em voga, que tá na moda ou assuntos também que às vezes são nem a mídia, né? Nem a pintura ou a escultura, né? É as vezes a questão: a violência; o feminino; num sei o que. Eu vou continuar fazendo o que eu sinto que eu tenho que fazer, tendeu? Porque eu acho que aí o trabalho ele sai de uma maneira visceral, sai autêntico, sai forte. Quando você começa a olhar muito o trabalho dos outros e e isso vai ganhando muita força pra dentro de você, eu acho que depois vai ficando aguada. Então, é por aí o negocio. Acho legal a gente olhar que existem outras formas de se falar as coisas mas deixar essas formas irem ganhando espaço na sua produção pessoal de uma maneira orgânica.

FA: Então no caso você segue pintando porque percebe que não esgotou a pintura?

MF: Isso. Ainda não esgotei, não parei de ter tesão nisso. Quando parar de ter tesão eu vou fazer outra coisa.

FA: Como você vê a EBA com relação ao Mercado de Arte, no ano em que você se formou e agora?

MF: Com é que tá a EBA agora?, Eu não faço a menor ideia de como esta a EBA agora.

FA: E na época em que você se formou?

MF: Inclusive eu tenho que ir lá pegar o meu diploma, se alguém puder me ajudar. Faz anos que eu não vou, eu só passo ali pra pra poder cortar caminho da Brasil.

FA: Na época em que você estava se formando , havia alguma perspectiva quanto ao mercado?

MF: Não, eu tô te falando na época que eu tava estudando, eu tava pensando e como que eu ia pegar meu condomínio, entendeu? Eu não tinha nenhuma viagem assim, da minha cabeça, eu só ia usar essa formação pra se eu fosse presa, entendeu? Se eu sou presa, eu tenho bacharel Pintura.

FA: Então não chegava pra voce questões sobre o mercado.

MF: Não, não, Eu lembro que tinha uma galerinha que saia de lá e ia pro parque laje, no ônibus, que não sei o que. Depois descobri que tinha até um desconto, mas eu nunca pude fazer nada disso. Cara, duas horas da tarde eu tinha que tá dentro da Riachuelo, no Shopping Carioca.

FA: Desses cursos que você fez você lembra dos professores?

MF: No parque lage foi Clarissa Diniz, Marcelo Campos, Brígda Baltar e Anna Miller, e no [inaudível] foi o Cadú, Fernanda Lopes e Michele Sônia e o Marcelo Campos também tava nesse curso.

FA: Você sente falta de algo daquele Atelier ?

MF: Se eu sinto falta de algo que tinha ateliê do pamplonão? Não! (risos)

FA: Você trouxe algo do Atelier, algo que você diga isso veio desde o Atelier?

MF: Acho que é a rotina.

FA: Quais são suas melhores memórias do atelier? Se houver.

MF: Não sei, ficar lá um tempão pintando, os meus colegas.

FA: Algo ou alguém em particular?

MF: Não, era muito normal gente. É isso aí, todo dia.[apontamento pro ateliê onde está pintando] Não tinha muito assim, não tinha nada em particular, nada especial.

FA: O que é esse "isso" num atelier de pintura?

MF: É igual a pessoa que aperta um parafuso na fábrica. Rotina.

FA: Pergunto por que eu também tenho dificuldade de falar o que é isso.

MF: É só isso. Não, as pessoas, elas viajam muito com relação ao campo da arte como se houvesse uma magia, uma fada, sei lá uma experimentação, uma fantasia, um feitiço. Num sei o que que é, num tem, mas pra mim num tem, tendeu? A minha mãe hoje foi pro hospital que ela é enfermeira e eu vim pra cá (Atelier particular) porque eu sou pintora. E as minhas filhas tão na escola. É muito menos, tem muito menos graça, né? Do que as pessoas acham que tem. O legal é fazer, né? É igual sexo. Ficar falando, falando (risos). Né não? Tendeu? Mas aí é que tá, as pessoas querem ficar falando, falando, falando, invés de fazer, fazer, fazer. Acho que tu quer ter alguma coisa especial do ateliê? Fazer, fazer, fazer, fazer,... até ter calo de tanto pintar, já teve calo de tanto pintar? Eu já tive, eu tenho calo mesmo.

FA: Eu tive bursite (apontando o ombro e a mão que segura a Paleta)

MF:Não, eu já deixo as paletas assim ó, apoiadas. Eu não seguro não.

FA: Eu pintava quadros grandes, então tinha uma paleta de mesa e tinha uma paleta que carregava na mão

MF:Ah eu não carrego não, eu deixo eu vou só com um pincel. Talvez porque minha viscosidade seja diferente da sua, como é grossinho aí não cai do pincel. E também eu gosto muito de pintar sobre superfície já molhada. Toda superfície tá molhada e você esta indo como o pincel molhado, normalmente você prolonga aquela pincelada muito mais, né? Viu, isso que é legal de falar de pintura. Isso é Pintura.

FA: Essa é uma parte difícil pra mim, como fazer perguntas sobre pintura sem direcionar a pergunta sobre a pintura... isso é interessante, você me contar que com a tela molhada ai você tem mais tempo e é interessante pra você

MF: É. Como que você pode trilhar outros caminhos. Eu tava vendo meus trabalhos irem embora, aí fiquei pensando, né? Eh, hoje pode ser que eu mude, mas hoje eu acho que o meu trabalho é buscar o erro.É ficar dia e noite pensando como que eu posso errar, como que eu posso construir a fissura e aí a pintura se dá, entendeu? Isso cê vai ouvir, tentar compreender um pouquinho, quem (...) não tá pensando exatamente essas perguntas, tipo: "o que que você faz no ateliê?" Ah vou pro ateliê, entendeu? É, é um pouco mais profundo do que isso, pra mim, a graça da pintura, entendeu? Principalmente pra mim que ainda me considero muito figurativa. Então quando você vai prum campo de uma pintura mais abstrata, você abraça esses elementos que compõe a pintura, tipo a linha, hachura, o tom, a cor, de uma maneira muito mais pornográfica. Porque só tem isso. Agora quando você ainda trabalha além de todos esses elementos, uma figuração e essa figuração te interessa, como você gera essas fissuras, esses erros, essas quebras, pra que a pintura seja de fato protagonista e não vire uma mera ilustração. Essa é uma questão bacana pra se tratar de pintura, na minha opinião.

FA: Você falou sobre a tela molhada, tem um porque, você encontrou algo nessa questão?

MF: Não, na verdade eu gosto de trabalhar de todas as maneiras, às vezes eu gosto de fazer um fundo super absorvente pra ela nunca ficar molhada, entendeu? Eu acho que o que eu gosto da pintura é justamente isso, é abrir o máximo de possibilidade de construção, no espaço pictórico. Vai ter ali transparência, vai ter massa, vai ter arrancado, vai ter colocado, vai ter empastamento, vai ter tudo ali. Então, eu na maioria das vezes estou molhada e com o pincel bem viscoso, mas às vezes não, às vezes eu venho com o pastel oleoso que já é bem seco, depende do que eu quero trazer de tratamento pra aquele espaço, daquela superfície.

FA: Você comentou sobre perguntas interessantes, e a pergunta o que tem no atelier não diz muito.

MF: Interessante que que tem no ateliê?

FA: O que você faz no Atelier?

MF: E o que a gente faz no atelier gente? É igual perguntar, o que você fez no banheiro!

FA: E o que você gostaria que te perguntassem, que você dissesse, e isso que eu gosto Te perguntar é isso que tem realmente que eu gosto?

MF: Não sei, eu acho que o legal de pintura, eu repito, é fazer. Falar de pintura não é tão legal. Não sei, tá aí, eu não sei o que que eu gostaria de ser perguntado. Até porque eu não estou nesse rolê há tanto tempo ainda não. Vou guardar isso pra mim.

FA: É difícil pra mim também essa pergunta, é específica demais, não faz sentido pra quase ninguém a não ser quem pinta.

MF: É assim, eu sou uma pessoa que tem um personalidade um pouco irônica. Então eu fico me polindo porque também acho que todas as perguntas são válidas, porque né? Sempre vai casar em algum ouvido que precise daquela resposta. Não sei. Olha eu não gosto muito de ficar falando, por exemplo, sobre a o tema abordado na pintura. Por exemplo eu trabalho muito sobre feminino. E vamos falar sobre feminino? Não, vamos falar de pintura. Mas você não trabalha tanto feminino? Sim, mas o foco é sempre a pintura. Não importa. Pode ser que a gente esteja falando de violência, mas no final das contas a questão sempre vai ser Pintura. Ah, e o que você quer dizer com isso? Eu quero dizer que de alguma maneira, vamos lá. Tem uma pintura que eu fiz que tem um traçante na pintura, logo estou falando de quê? Estou falando de violência, tenho um tiro na pintura, mas como que foi construído o traçante é mais interessante do que o próprio tiro. Então, como que você consegue pegar aqueles elementos formais da pintura e trazer pra que eles possam levantar a questão que está sendo abordada. Eu acho que essa é a graça da história Pinto essas mulheres gordas e elas na verdade são todas transparências e aguadas. O que você esperaria que fosse um empastamento super grosso. Mas não no momento são camadas super levinhas. Primeira pincelada da tela. Isso em si já inverte toda a questão do peso, da gordura. Na minha cabeça assim funciona. Então isso pra mim é falar de pintura, mas tem muitas vezes que as pessoas querem falar sobre a questão que está sendo abordada. E aí eu acho que é pra você conversar com o escritor porque a questão, o texto não é meu. Por mais que aquela imagem se preste a sua construção, você vai olhar e vai pensar, mas ali eu estou me valendo daquilo, para tratar de pintura.

FA: O tema na pintura é um objeto para algo a se trabalhar (...)

MF: Isso, Na pintura. Eu acho que muita gente do rolê contemporâneo, principalmente aqui do Rio, tá se deixando perder nesse fato. Porque como nosso Rio de Janeiro ele é tão conturbado, tão contrastante em si. Isso já é sedutor, você sai aqui, a gente está aqui batendo esse papo de pintura que é uma coisa assim quase né, depois ir pro céu, e aí sai ali e é assaltado, – pow - Isso em si já é um gatilhão, assim – pá, e é a realidade. Nós temos só uns cinquenta por cento de chance de isso acontecer hoje. Mas, mas não é de fato a questão que deveria ser o principal, o motivador que a gente vai levantar da cama pra vir, esse tem que ser a pintura. Senão repito, não que seja errado, mas você tá usando a mídia errada. Você deveria estar escrevendo. É, vai ser jornalista, vai ser policial, bandido, sei lá, qualquer coisa. Agente é pintor, então vamos falar de pintura. Assim, a história da pintura, ela é uma história milenar. A gente está aqui de safado achando que pode arranhar essa casca. É muita audácia, né?

FA: Eu tô procurando, é difícil numa entrevista exploratória, entender quais são as coisas que podem ser capturadas nessa experiência do Atelier. O que pra agente é algo banal, cotidiano, pra outra pessoa vai ser inalcançável. então como tornar palpável a nossa experiência de atelier pra que ela possa ser publicada para outras pessoas?

MF: Ah eu acho que com relação ao ateliê o importante é você conseguir construir um espaço que seja confortável bem iluminado. Por quê? Porque daí eu retomo, aí eu acho que só consigo ser muito prático. Então tem que ser confortável, bem iluminado, se possível é arejado, né? Que você tenha um espaço de recuo razoável, pra você ver o trabalho. Isso que é importante no ateliê. Pronto. O Restante é exagero.

FA: Alguma experiência ou aprendizado que você guarde?

MF: Lá dentro da EBA? Não, aquilo mesmo que eu te falei. Só o que eu aprendi de pintar que já é muita coisa.

FA: Só o que aprendi de pintar (...) A Pintura.

MF: É. A pintura!

FA: Vamos lá. Tem a Lourdes, quando você estudava com ela você trabalhava com aquarela especificamente?

MF: Ó, com a Lourdes eu estudei pintura mural, estudei aquarela, estudei algumas pinturas assim, né? No caso Pintura III, sei lá, acho que foi com ela. Não, com ela não, acho que foi IV, sei lá. Eh a gente fazia pastel oleoso, fazíamos aquarela, né? O as gominhas de aquarela. Preparava as telas.

FA: Além das aulas do curso. Eu tive a experiência de acompanhar professores pintando. Então eu falo fora da sala de aula, você chegou a ter isso lá?

MF: Ah, quem estava pintando lá era o Licius, acho que a mulher dele não pintava não, acho que ela só dava aula. Mas eu assim, sempre tive muitos focada no meu próprio trabalho, entendeu? Então, tava me ligando muito pro que os outros tavam fazendo não. (...) É que eu sou esquisita. De repente, se você perguntar sobre, a pessoa falar: teve um dia, que não sei o que...

FA: Mas estou procurando a sua experiência.

MF: Eu ia, sentava e ia embora, ou ia pintava e ia embora, só isso. Que é o que eu faço até hoje.

FA: Se eu quisesse escrever um texto bonito sobre o atelier eu escreveria, mas eu quero encontrar como as pessoas se conectam com ele, se foram influenciados (...) Quais são as necessidades de um pintor, suas necessidades materiais (...)

MF: É lá por exemplo tinha tudo isso, tinha espaço de recuo, tinha um teto alto, podia não ter janela, mas tinha um teto tão alto que você tinha um espaço muito arejado. Tinham as pias. Então você não precisa ir muito longe pra higienizar o espaço. Tinha o que era necessário.

FA: E tinha estalactites?

MF: Ah tinha também. Eu não precisava disso, mas tava lá.

FA: E quando você chegou, o ateliê tava todo grafitado as paredes?

MF: Não me lembro, eu lembro que quando cheguei tava horrível. Pintura, por exemplo, o primeiro período que eu fazia lá era modelo vivo, lá na parte de cima, era horrível. Aí depois ficou melhor. Aí eles pintaram de ocre algumas coisas, penduraram uns negócio lá das aulas de (...)

FA: Os baixo relevos?

MF: Qual o nome daquela aula que a gente fazia três relevinhos né?

FA: Escultura (...) Plástica?

MF: Isso, estava lá, cheguei a pegar isso.

FA: Isso foi dois mil e oito, dois mil e nove?

MF: Não me lembro. Dois mil e dez eu já estava saindo. Então deve ter sido ano de mil e sete. Eu acho que o lá tinha muito ego também, os professores, principalmente os professores substitutos. Eu não sei se eu vou falar uma coisa muito absurda, mas eu acho que é assim, como eu nunca imaginei que eu fosse de fato trabalhar com isso, nunca foi uma coisa que passou na minha cabeça, logo né, que eu me pensei. Mas eu acho que tinha muita gente que tinha muito esse desejo, e ficou ali como professor, ficou naquele espaço ali como um satélite e tal. Eu também percebia muito isso, muita gente que tava dando aula, queria tá em outros lugares, mas tava ali sabe? Então essa é uma sensação que eu me passava muito.

FA: Isso você se refere aos substitutos ou também (...)

MF: Acho que mais os substitutos, eu acho que os professores que eram os professores da casa mesmo, tavam ali porque gostavam e tal. Mas eu acho que, até porque os outros eram mais novos também. E assim eu nunca me meti pra saber o que estava acontecendo na cena. Nem sabia, eu era morava em Irajá, não morava em Botafogo, sei lá. Então, tava cagando pro que tava acontecendo no mundo com relação a quem tava ganhando prêmio pipa, quem tava sei lá, caguei, entendeu? Nem sabia que tinha. Mas as pessoas sabiam e estavam interessadas e queriam estar, entendeu? Então eu

acho que mas isso, eu gostaria de colocar assim, transcendendo o espaço da EBA. Eu acho que o campo da arte, eu sempre falo isso, eu acho que existe o campo e existe o mercado. É aqui a gente está falando de campo, falando de pesquisa, de universidade e também é muito contaminado com esse ego do mercado. Então tem muita gente que (...) É que nem jogador de futebol, nem todo mundo vai ser o Neymar, entendeu? É difícil trabalhar isso, emocionalmente. Você passa num concurso, você entra, você: – ah, minha chance, eu vou ser o próximo expoente, vai dar tudo certo e tal. E nem sempre vai dar. Não fica assim, uma aura assim meio que te puxa pra baixo? Como aluno, sabe? Você está com um professor que não tá muito motivado, pra onde que você vai?

FA: E usa como referência de aula na questão de pesquisa artística, referencial de mercado. Confunde?

MF: Confunde, né?

FA: Teve alguma coisa que você sentiu falta, que precisava, que faltou no atelier? Olhando agora em perspectiva?

MF: Não... acho que tinha tudo que era necessário lá. Até porque os materiais era a gente mesmo que comprava, então se tivesse faltando, a culpa era minha. Tipo com relação a infraestrutura, sempre teve cavalete, sempre teve os banquinhos, ele teve tudo lá, não me lembro. tipo – Ah meu Deus, está faltando isso. Não.

FA: Alguma memória ruim em particular? Alguma que guarde e tome como aprendizado?

MF: Não.

FA: Eu vou dar uma provocação, se quiser não responde. Você citou uma vez que tinha sido reprovada.

MF: Fui, fui reprovada em Pintura III, por causa do trabalho, entendeu? Porque eu combinei com o professor que eu ia ter que sair tipo assim, a aula ia até uma eu tinha que sair meio dia e meio, sei lá, pra poder chegar no trabalho. E ele falou tudo bem. Aí no final ele me reprovou porque ele falou que estava saindo mais cedo.

FA: Eu lembro de ter visto seu depoimento sobre.

MF: Pois é. Entrei pelo cano.

FA: A ideia não apenas uma contação de história, quero saber dessas partes problemáticas.

MF: Aí a parte chata que no final, né? No período seguinte, ele veio com aquela coisa de irmão mais velho sabe? – Não, é porque você é muito boa, eu vejo em você um grande potencial, tô vendo que você não tá explorando. Aí eu falei – Cara eu tenho que trabalhar, eu falei pra você, falei, eu me lembro claramente. Eu falei: – Você vai mudar minha nota? Não? Então tchau. Meu, não tenho tempo pra isso, pra poder ficar de meia conversa! Eu acho que são muitas realidades, e eu acho que quem vai fazer arte, né? Como graduação. O professor acha que é porque a pessoa tem condição, sei lá, não sei. Eu não tinha, entendeu? Eu repito, eu fui fazer porque deu pra entrar passei e continuei, era a primeira pessoa da minha família a se graduar numa universidade pública era outra realidade totalmente diferente do que os professores e talvez alguns alunos se imaginassem que seria uma pessoa que está ali naquele naquela vaga. Pô!

FA: Talvez alguma realidade tenha começado a mudar de dois mil e quatorze pra cá quando uma maior parte deixou de ser estudantes que teriam essas condições, entrando por cotas (...)

MF: E, minha turma acho que não tinha nenhum preto, nenhum.

FA: É na minha acho que tinha só um, que não chegou ao quarto semestre

MF: Aí, Eu já estava vindo de uma formação Federal, né? Eu vinha do CEFET. Lá eu me lembro da gente se parar e falar:” Caraca! A gente, a gente é... nós somos os pretos, entendeu? E não quando eu me considero negra, mas eu sei que eu sou mestiça. Eu sei que eu sou misturado. bem que tem descendências que não são de preto total. Tipo, meu cabelo não é crespo e tal. Agora na EBA, não tinha nenhum mesmo. Acho tinha um um rapaz, né? Que ele era mais velho que a gente, que era o Lábrea, o Labre era preto. Claudio Labre, mas ele não era dos novinhos, eles ele era dos mais velhos, sempre tinha, né? Nas turmas da época, na minha geração era: um pouco de gente mais velha, que eu

já estava na terceira graduação sei lá e a gente que estava na primeira. Não tinha ninguém na primeira graduação que tivesse vinte anos que fosse preto, entendeu? Ele já tinha lá os seus quarenta anos.

FA: Ele era veterano?

MF: Não, ele era da minha turma. Mas ele era bem bacana com a gente, entendeu? Outra realidade. Num era uma mulher que tinha saído da rede municipal de ensino. Olha só, quando for quatro horas eu tenho que ir. São três e trinta e cinco. Porque, você tem quantas perguntas menino? [risos]

FA: Duas perguntas.[risos]

MF: Ô benção. Vou ter que buscar as crianças lá em Vila da Penha.

FA: Algum conselho para o estudante de Pintura?

MF: De agora?

FA: Que está entrando na EBA.

MF: Compre material barato e muito material barato. Não compre material caro, só material barato. Em grande quantidade. Por que você vai precisar pra errar. Se você comprar tudo com material caro você provavelmente vai comprar menos, vai poder testar menos. Entendeu? Então, suporte barato. Usa o papel Paraná, que você consegue tacar óleo nele também, prepara com uma cascorez [Marca de Cola PVA]. E assim, faz grande, faz pequeno. Compra material barato, gasta dinheiro não. Deixa pra gastar dinheiro pra ir num rolezinho. Vai nos rolezinhos. Vai na Gentil [Galeria Gentil Carioca] quando tiver Abre Alas. Vai no Parque Lage quando tiver show, vai se meter porque também é importante esse lado. Essa é a minha dica. Não fica achando que também ficar só pintando dentro do ateliê vai fazer diferença não. Tem que conhecer as pessoas. Você está se propondo a ser artista? Tem que conhecer as pessoas.

FA: Você acha que a socialização, esse espaço de socialização seria uma falta?

MF: É muito importante, eu acho que é muito importante. Não adianta você ficar no seu apartamento de Irajá sem ninguém saber que você está produzindo. – Ah, mas tem Instagram. Vai no Instagram também. Publica os trabalhos, fotografa bem os trabalho. Isso é importante. Não, se você só tiver foto ruim, não publica. Publica só com foto boa porque você vai estar se diminuindo, às vezes a solução plástica que você deu é melhor do que a que a fotografada e você está perdendo tempo.

FA: E um conselho para o professor de pintura da EBA?

MF: Não sei, pro professor eu não sei.

FA: Algo que sanasse algo que você sentiu falta?

MF: Não sei deixa eu pensar. Ah, tenta mostrar os artistas contemporâneos, bons, os bons mesmo. Porque, não que meus professores não mostrassem, eles traziam nossos contemporâneos. Mas é porque na minha época quem estava em voga realmente não era tanto pintura. Então eu tive que me virar pra achar boas pinturas. E achava, sempre teve. É isso. Eu acho que a gente tem que ver boa pintura, sabe? Quando tiver isso é uma outra coisa pros alunos. Quando tiver uma exposição boa vai ver, vai ver. Para pra ver mesmo, pra olhar, pra ver como é que é a solução, como é que a pessoa trabalhou aquilo, tenta descobrir, de tanto ver. Infelizmente eu não pude ir muitas exposições. Mas é importante ver, treinar o olho.

FA: Sobre esse ver, quantas pessoas tinha pintando realmente, que usava esse espaço do atelier?

MF: Eu via, mas estava todo mundo aprendendo ali e eu achava os meus colegas muito aquém do que poderiam estar, entendeu? As soluções que eles estavam trazendo, eu achava muito antigas, Talvez porque ao contrário deles, eu não tinha muita bagagem como eu falei. Quando você chega dentro de um uma academia de pintura praticamente pelada é muito mais fácil você aprender tudo que a pessoa te ensina, você aprende. Agora se você está vindo de um curso lá de fora. – “Ah ela pinta desde os quinze anos no cursinho”. Então você já tem um monte de regras, faz isso, não faz aquilo, não sei o que, não sei o que lá. Eu não tinha, eu tava, tendeu? Que a pintura tem muita, aí tinha, muito aquela pintura maneiristas, entendeu? Era, parecia com fulano, parecia com não sei o que.

FA: Eu dou aula é difícil mesmo, o aluno que chega sabendo não que experimentar nada que não saiba. Já foi muito elogiado e não quer correr o risco.

MF: É o ego, denovo, foda. Ego é muito importante pra dentro da arte, não dá pra você fazer arte sem ego, ponto. Por outro lado, cara mata o aprendizado.

FA: É Isso.

MF: Desculpa. Desculpa que eu tive que correr. Realmente tenho filha... Conseguimos? Mentira. Tu colocou um monte.

FA: Não cortei nenhuma. Na verdade, cortei, uma porque você respondeu lá em cima.

MF: Eu acho até legal de vez em quando comprar uns materiais bonzinhos assim, mas pra quando tá começando melhor é xadrez, entendeu? Tem que ser jornal, primeiro semestre é jornal, se bem que jornal é complicado né? Porque fura tudo né? Eu eu voto no Paraná, acho que Paraná é ótimo. o né?

FA: eu gosto do Kraft.

MF Mas aquele grosso, né? Isso aí, isso aí. Mas o Kraft pra você preparar ele pra trazer prum branco, por exemplo, cê vai gastar muito mais tinta que o Paraná.

FA: Passo uma base de gesso.

MF: Ai, ele está pensando em material. Gesso é kraft, é cola. Tá gastando um monte. – “pede dinheiro dele. Tá? Pede pro professor o dinheiro pra comprar o gente.[risos]

Final da Transcrição

VI. ENTREVISTA 2 - ENTREVISTA COM LOURDES BARRETO

10 de junho de 2022, Atelier portinari - EBA-UFRJ

Informações gerais

Lourdes Barreto, Idade, nasceu em Salvador, Bahia, hoje reside em XX Rio de Janeiro /RJ. Professora da EBA/Pintura e Artista - Ex-aluna do curso de Pintura (1975-1979)

Início da Transcrição

Frederico Arêde (FA): Tenho uma série de perguntas, eu vou tentar me ater um pouco a elas, mas fique livre. Bom, não me lembro se te apresentei o que é a pesquisa.

Lourdes Barreto (LB): É sobre a história da Escola de Belas Artes, apartir da vinda para o Fundão?

FA: Não somente está a história dela, porque eu vou pegar uma parte que é da história. Mas entender como funciona o atelier, né. Porque é esse ateliê, qualificar ele, apartir dos habitantes dele, das pessoas que estão aqui dentro, Professores e estudantes

FA: Então, primeira pergunta: Conte um pouco sobre seu primeiro contato com a pintura.. De como e quando começou a estudar pintura

LB: Aqui na escola ou fora da escola [EBA]?

FA: Da sua trajetória inicial, onde você tem contato com a pintura.

LB: A minha trajetória inicial, uma pintura, é como de toda criança, não é, desenha, desenha, desenha, e um dia acha que não pode ficar sem desenhar e continua desenhando. E aí eu dei a sorte de ainda ir em Salvador, eu sou de Salvador. Eh, ter me matriculado numa escola que tinha um projeto de ensino, bem, bem vanguarda, né? De liberdade sem excesso, tinha uma série de questões, como é que se diz, que eles revolucionavam naquela escola, como por exemplo, nós não tínhamos salas, quem tinha a sala era a disciplina, né? Aí nesse período eu... e também o aluno podia fazer escolhas, né? Eu tinha desenho geométrico, que eu já tinha feito no ginásio, não tinha gostado e tinha artes plásticas. Acho que foi uma das primeiras escolas lá em Salvador a ter um ateliê de artes plásticas. E foi lá, aí na terceira série equivalente a oitava série atual, do básico né? Do fundamental. Eu fiz artes plásticas e conheci o pastel seco. Depois conheci o óleo, conheci um monte. Então pra mim foi uma loucura. E meu pai queria a casa cheia de quadros, né? E me incentivou. Toda semana eu saía pra comprar, que era no centro da cidade, aí é pra comprar material pra fazer uma tela nova, né? Então me pegou assim com treze, quatorze anos naquela idade que você tá cheio de ideia, cheia de e eu comecei a pintar alucinadamente e não parei desde aquela época

FA: Isso entre treze e quatorze anos?

LB: Treze, quatorze anos.

FA: Eh e quando foi seu primeiro contato com a prática de pintura aqui na EBA.

LB: Quando a gente faz artes fora do Rio de Janeiro o que a gente imagina é assim,: "vou fazer belas artes no Rio de Janeiro", porque é uma escola que tem uma importância. Acho que a gente não faz ideia de como ela é importante dentro do Brasil, né? Não só por conta da tradição mas pelo que a gente lê dos artistas, da formação, na escola. Então meu sonho era fazer Escola de Belas Artes. O primeiro contato que eu fiz eu acho que foi quando eu entrei. Mas eu já sabia através do Museu Nacional que ela tinha sido... era lá. Onde tinha ateliê dos dos alunos, né? Então, eu já conhecia lá na cidade, e eu estudava na cidade, no Pedro segundo da cidade, então ficava perambulando lá e vendo. Cheguei a ver a escola como ela era lá, mas não não cheguei a entrar.

FA: E isso foi em que ano mais ou menos?

LB: Eh, em setenta... eu entrei no Pedroca. Setenta e dois... Setenta e dois, setenta e três e setenta e quatro. Foi setenta e dois, foi quando eu fiz o primeiro ano científico aqui no Rio de Janeiro. Ali no centro da cidade né? Então era muito perto e a escola tava num local na Cinelândia, que era...

era mágico, né? Você ver o municipal, ver a biblioteca, ver a Escola [EBA], Aí eu vivia namorando, né? Passeava pelo centro pra olhar a escola.

LB: Ela se mudou pra cá em setenta e cinco.?

LB: Não, mudei a pra escola, mas eu a gente veio pro Rio no final, minha família veio pro Rio no final de setenta e um, né? Aí em setenta e dois eu já estava no matriculada no Pedro segundo.

FA: Você conheceu essa referência a Escola de Belas Artes quando chegou ao Rio, né?

LB: Não, á sabia. Lá em Salvador a gente já sabia. Lá em Salvador tem uma escola de Belas Artes, né? Mas era... a escola que eu queria, que eu tinha interesse, era do Rio de Janeiro. A escola... a escola mais tradicional das Américas, né? Da América Latina pelo menos.

FA: Esse legal de saber, né? Porque a gente que tá aqui, ao mesmo tempo que é uma referência, é uma referência da dada. Ta aqui a Escola [EBA]. E a gente que esta aqui [no atelier], não sabe o quanto que ela se expande, né?

LB: E como ela é importante pra quem não está aqui. Você vê todos os artista, a vida dos artistas. Principalmente, nos anos setenta, né? Tinha uma relação muito forte com a escola. Tanto pra negar como para aceitar, né?

FA: Eh, você chegou a dizer o ano que você entrou na Belas Artes?

LB: Mil novecentos e setenta e cinco. Fui a foi a primeira turma que veio pra cá.

FA: Como você começou a se entender como artista? Onde entra a pintura nisso?

LB: A pintura entrou desde o início, desde o início porque eu eu comecei a pintar, com óleo, né? Eu conheci o óleo e tela também, né? Então, aos treze, quatorze anos, eu tava pintando, alucinadamente, pintava muita coisa. Mas decisão de fazer Belas Artes, eu tive que travar uma luta na família? Pra fazer em Belas Artes. E aí eu tive o apoio de uma tia, sabe? Me levou pra conhecer vários artistas. Aí, foi que... porque eu ia fazer psicologia, de vestibular. Aí eu consegui convencer minha família a me deixar fazer belas artes como primeira opção.

FA: Então quando você entrou, já tinha essa percepção de "vou ser artista " e me formar enquanto a isso.

LB: É. Eu tinha isso, essa coisa de querer ser artista, até mais... era uma coisa minha. Ser professora foi uma consequência, mas eu queria fazer arte mesmo. Eu queria pintar né?

FA: Então, começou com o querer ser artista, depois tornou se professora? E quando foi que aconteceu? Deixe eu reformular a pergunta. Quando e como foi a escolha de seguir como professor em pintura?

LB: Bom, o Marcos meu companheiro já era professor da escola, ele teve toda uma formação aqui dentro, como monitor, professor colaborador e eu ... como é... pra o artista de uma maneira geral eh o mercado não é algo assim muito fácil, né? Não é... as pessoas acham que vão conseguir galerias e olha que a gente correu atrás de galerias. E termina que a melhor profissão pra acompanhar a sua carreira como artista é a de professor. Porque é o espaço onde você reflete, onde você conversa sobre a arte, onde você está o tempo todo se relacionando com pessoas que estão chegando na arte. Então eh é a melhor profissão pra você ter paralela a de artista num país como o nosso. Que não tem mercado pra todos. Não tem vários nichos de mercado. Só tem um mercado e pronto pra alguns eleitos né? Então eh a profissão de professor, de pesquisador são as melhores profissões que não te tiram do meio da arte, né? Aí foi em oitenta e seis, foi a primeira aula que eu dei na minha vida, foi no. SENAI CETIQT, que é agora é uma faculdade de designer né? O curso era um curso de formação de design em moda industrial. E aí eu fui dar aula lá, fui dar aula pra um monte de gente que tinha saído de outras profissões. Fui dar aula de desenho, aquarelas.

FA: E como veio pra EBA?

LB: Concurso. Aí eu fiz o concurso em oitenta e seis e em oitenta e sete eu entrei com a vaga. Eu ia pra Paris, pelo SENAI. Eu ia fazer um curso de desenho de moda nesse mode, que era um convênio que a SENAI tinha. Então eu tinha uma encruzilhada ou você faz moda, porque eu quando entrei eu ganhava lá no SENAI ganhava bem o ORTN né? E aí depois eu ia ser do quadro, ia ganhar menos mas ia ter... já estava fazendo aliança francesa e tudo, pra ir pra Paris, pra ter um curso de

desenho de moda agora uma coisa totalmente diferente. Aí eu fiz o concurso, passei tive que deixar o SENAI e vim pra escola. É, eu acho que se eu tivesse no SENAI eu tava de repente, sei lá, uma professora de design, de moda... Eu não estava não.

FA: Como você percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas, e porque você segue pintando.

LB: Eu posso dizer que essa pergunta, já me fizeram nos momentos mais... tipo década de noventa, né? Quando entra um uma forte postura conceitual na arte e tal. E as pessoas me perguntavam, "mas porque você continua pintando?" Porque, todo mundo trabalhando com objeto, trabalhando com instalação, trabalhando... Porque é difícil a pintura, não é fácil não, eu acho que você tem que acreditar e continuar, sabe? Quer dizer, é fácil largar e fazer outras coisas, mas eu acho que acreditar numa poética nesse meio tão pré-histórico, que é pegar uma tinta e colocar numa superfície tão básico. Eu acho que é fundamental e importante. Independente de respeitar todas as questões que a pintura terminou por desenvolver, né? Terminou por se expandir.

FA: Tem alguma importância particular pra você. Você tem alguma coisa com a pintura, além da trajetória desde a infância. Você viu alguma coisa particular nela?

LB: Eu eu acho que... a complexidade da pintura, não acho que a pintura seja uma coisa fácil. Eu acho que é complexa. Nossa! É uma coisa básica, essencial e complexa. Eu acho que tentar compreender essa complexidade, é o que me mobiliza. Por exemplo, atualmente eu estou com a questão da cor, que eu acho fundamental no meu trabalho. No outro dia eu fiz... estava na exposição e tinha um monte de vagina, aí uma pessoa foi falar "por que as vagina?" Não são vaginas, são cores, né? Então, antes do tema, da questão que eu vou abordar, eu acho que essa coisa sensorial da cor, envolvendo matéria, envolvendo possibilidades de pigmentos e tudo, né? Cor e matéria é algo ainda que me encanta, como encantou Matisse, como um encantou os pintores gregos, como vai encantar daqui pra frente outros pintores, né? É uma coisa tão simples e tão complexa.

FA: O tema na verdade é uma matéria pra se trabalhar os elementos da pintura.

LB: Quando eu entro no tema, e são vários, né? É, como é que se diz? É porque ele se desdobrou, né? Eu vou numa ideia, depois vou pra outra, eu vou pra outra, vou pra outra. A única coisa que tem de concreto em relação ao meu trabalho é que eu trabalho com meu subjetivismo mesmo e pronto, sabe? Num tenho nenhuma... a minha objetividade tá na matéria, como eu lido com a matéria. Agora o que eu lido pode ser um círculo, pode ser uma superfície. Como eu lido com ela nessa relação de cor e matéria, é que pra mim é algo fundamental. [silêncio] Que é isso, né? Matéria, pintura, é cor e matéria.

FA: Fiz uma entrevista com a Márcia [Falcão]. E ela apontou uns pontos interessantes sobre essa questão do que é isso pro pintor. Que pro pintor pode ser algo banal, mas pra fora do ateliê, se torna algo do tipo, "o que é isso?" E estou tentando pescar aqui, pra tentar explicar o que é isso. Ainda mais para uma compreensão, para fora do atelier.

LB: Essa questão da cor e da matéria é que você tem por um lado uma coisa altamente sensorial que é a cor. Por outro lado você tem uma coisa altamente subjetiva e concreta que é a matéria né? Então imagina você lidar com esses opostos, com esses contrapontos, né? E conseguir construir algo. Eu acho que isso é uma coisa pra você resolver durante a vida toda. Tentar resolver, né?

FA: Conta um pouco da sua atividade enquanto professora, aqui no curso de pintura e no pamplonão?

LB: Ah eu fiz o concurso, entrei pra dar aula no lugar de um professor que já estava cansado das disciplinas, era um professor de arte e educação, né? Que ele queria ficar com o pessoal de pintura e aí eu entrei pra dar essas oficinas. Eu sempre dei oficinas, mas de vez em quando eu ficava na Pintura I, Pintura II [Disciplinas/Espaços no atelier] pra substituir um outro professor. Mas eu gosto de trabalhar com arte e educação. Eu acho muito legal. Porque quando eu trabalho com o pessoal de licenciatura eu sei que eu estou passando uma questão pra eles multiplicarem, pra eles criarem em cima, porque eles vão dar aula pra outros. É uma coisa assim, é uma relação que se multiplica, né? Dá aula pro professor, e eu gosto muito de atuar e reforço a questão de você ser artista, de você trabalhar. Quando a gente veio pro Pamplonão, eu fiquei com esse canto aqui [espaço final do

atelier] desde aquela época, tô com esse canto aqui e aqui sempre foi um espaço de muita experimentação pra arte de educação. Antes eu dava também pra outros cursos da escola. Cheguei a dar a pintura A, B, que é uma pintura mais livre e tal. Mas pintura B a pessoa escolhe... Mas sempre dei aula de aquarela e pintura B pro pessoal de arte e educação e pros outros cursos da escola. A pintura A, a aquarela e a pintura B são as oficinas do curso de pintura. Então ela fica assim meio o contato do curso de pintura com o resto da Escola de Belas Artes. Então até meados dos anos noventa, quando ainda não tinham feito uma reforma pra dividir bem a escola em arte projetual e artes mais, artes plásticas aqui. Todos os cursos vinham pra cá [Atelier]. Na época que... dependendo do professor que está dando ilustração, eles mandam muito aluno de DI [Desenho Industrial] então pra eles é interessante. É uma coisa diferente. Então eu acho que as oficinas, elas tem esse papel de ligar o nosso curso à escola né? Ao resto da escola. Descreve um pouquinho mais essas oficinas, Pintura A, pintura B ? Pintura A, Pintura B, aquarela e tópicos especiais. Que eu dou também sobre... aí tópicos especiais eu dou pro pessoal de pintura. Aí eu entro com as questões das superfícies, transparentes e opacas.

FA: E a pintura A e a pintura B como são elas?

LB: A pintura B eu queria que fosse... os alunos de licenciatura, sempre me pediu, "ah eu quero desenvolver um projeto, eu quero desenvolver..." A pintura B seria pra cada um desenvolver o seu projeto, mas no final o coordenador terminava substituindo, né? Colocando, mandando gente que tinha que fazer pintura A pra pintura B, então ficava como se eu tivesse duas turmas de pintura A, aí eu desisti. A pintura A, você pega todos os processos de pintura, pego os suportes, pego as matérias, né? É uma introdução legal a pintura, que eu trabalho muito com a fabricação do material o tempo todo, porque eu sei que o aluno de arte e educação nesse país vai chegar numa escola que não vai ter material. Ele aprende a fazer o pastel, a aquarela, né? A tempera, claro, né? O óleo, tudo que puder partir do conhecimento do material e como ele é, como é possível fabricar. Tirar um véu mesmo do material, eu faço isso com os alunos de licenciatura. Aí eu brinco "é pra quando vocês forem lá pro interiorzão do Brasil, não tem material vocês vão fazer material!" né? Vão preparar tintas, vão fazer pastel, vão fazer o que quiser. Tinta óleo a partir dessas noções que a gente tem aqui.

FA: Isso é algo que você leva para um livro seu né? A oficina da pintura.

LB: É, esse livro, ele era uma apostila do curso. E aí o pessoal da editora achou legal e resolveu editar. E todo ano eles vendem lá. Mas era a apostila, sabe?

FA: É bem o material do curso?

LB: É, e tem uma coisa que é legal, porque cê pega um livro de arte e processos, você tem um texto, do cara "lá lá lá" no meio ele fala alguma coisa que ele usa, mas você num tem ideia do que que é aquela receita que ele tá falando. Aí nesse livrinho eu botei de maneira bem objetiva, o que é, como faz, as medidas.

FA: Como você vê a relação do professor e artista no ensino da pintura?

LB: Eh, a gente sempre conversa sobre isso. Eu acho que ensinar e ser artista sempre foram coisas que caminharam meio junto. Só de pensar em termos da idade média, né? Quando os ateliês dos artistas, os grandes artistas saíram daqueles ateliês, de outros grandes artistas. Então eu acho que a arte e o ensino, ela [relação arte-ensino] tem uma tradição muito antiga, muito antiga e depois vai passar pelas Academias. Acho que quando se cria a academia é que quebra um pouco isso do Ateliê do Artista, ser aquele ateliê de formação de outros artistas, né? Então cê pega os grandes artistas alemães, tá todo mundo nas universidades dando aula. Entende? Quer dizer, e a Alemanha é um local... Acabou de morrer a Paula Rego. Ela foi professora do Royal College. Entendeu? Quer dizer, uma grande artista, professora, tem uma formação. Então é ser professor e ser artista é uma coisa que dá uma condição ao artista de produzir seu trabalho e de continuar crescendo dentro de um discurso com pessoas que tão buscando outras questões, né? Você não fica enfiado dentro do ateliê, com aquela ideia fixa do que você acha. Então você tá dentro de uma universidade, tá dando aula, o que que passa de gente incrível aqui é super importante pra quem tá dando aula.

FA: Quais são as estruturas e recursos necessários pra a transmissão do saber. Se pintura tem um saber o que tu acha necessário pra essa transmissão?

LB: Do saber em artes?

FA: Arte e pintura, né?

LB: É. Eu acho que a gente deveria ter, já deveria ter feito. Uma pós-graduação nos moldes da prática da pintura, sabe? Eu acho que falta isso, falta uma pós-graduação da prática, que sempre teve na escola de Belas Artes. Sempre teve. As medalhas, não deixavam de ser uma pós-graduação. Acho que você vai pesquisar isso, eu creio. Mas o que tá faltando aqui na pintura pra gente ter uma relação maior com a arte e tudo é que as vezes o aluno tá saindo e tá na hora de entrar, né? Ele sai tão incrível que se ele permanecesse na escola, acho que a gente ia ter um crescimento muito grande. Acho que falta uma pós na prática, da prática, né?

FA: E daquilo que você tem aqui [no atelier], ou daquilo que você identifica como necessário. Porque você já averiguou uma falta, mas e aquilo que é necessário pra você, como professor, que está aqui dentro? Muitas vezes na minha experiência como professor, tentar reclamar uma coisa pra outro departamento ou reitoria, enfim, é uma dificuldade. As necessidades do Atelier parecem ser difícil de explicar pra fora. Então o que você entende como essas necessidades de um ateliê ou se o ateliê é necessário para esse saber ser passado? Devidamente.

LB: As necessidades do ateliê? Eu eu acho que a gente depende um pouco de quem está na direção da Escola de Belas Artes, né? Porque a gente já teve momentos assim que o diretor tinha uma afinidade muito grande com artes plásticas, né? Que até pigmento eu tive mãos, sabe? Pedi pigmento, ganhei, pedi armário, ganhei. Depende, da vontade da universidade, da universidade não, da direção da escola de Belas Artes, sabe? Por exemplo, a gente tá sem, sem carrapetas na pia e com sifão vazando. Já foi falado, já foi pedido, já foi pedido armários e até agora até agora... Então eu acho que se a gente tivesse também uma relação legal com a direção da escola, com relação ao funcionamento da daqui do Pamplonão... Eu acho que a gente teria um superateliê! Porque ele já é um superateliê! Você chega ali [na entrada] e olha pra isso aqui, ele é maravilhoso, é um espaço incrível. Sabe?

FA: Você pode explicar um pouco o que é esse "espaço incrível"? o que configura ele?

LB: Eu acho que... quando eu cheguei na escola de Belas Artes a gente tinha aula no sétimo andar, naquelas salinhas que foram feita pra poucos alunos de arquitetura. Era uma coisa horrível! Sabe? Tumultuada, cheio de gente, as pessoas usavam... "Não, eu não vou porque eu não tenho espaço, tenho mais espaço em casa, no meu ateliê" e pouca gente frequentava, era um ou outro que precisava de ateliê e ficava lá. Quando a gente desceu pra cá, a gente encontrou o básico, quase que não tinha... Não tinha iluminação legal. O negócio aqui era um lugar escuro. Mas tinha uma coisa, um espaço, que prometia apresentar o curso de pintura para aquele aluno que está começando. Porque lá em cima ou mesmo na cidade eram salas fechadas. Cada uma era uma sala de um professor. Então você começava a fazer Pintura, você tinha até inibição de entrar na sala da pintura seis e tal. Aqui tem um conceito, uma proposta do coletivo, de um ateliê coletivo que eu acho isso super importante, que dá condição ao aluno que tá entrando, fazer um passeio e ter uma ideia do que vai ocorrer dentro do curso. Não só o aluno, mas um professor, um visitante e mesmo a nós do que que tá acontecendo na Pintura I, na Pintura II, na Pintura III. Essa ideia do coletivo é fundamental e esse espaço dá essa ideia. E fora isso, foi um espaço que a gente já passou por muitos, muitos, muitos perrengues, e o emboço do teto caindo, a iluminação que agora que tá boa, mas já foi muito difícil. Mesmo assim agora tá boa porque acabaram de trocar as lâmpadas. Daqui a pouco as lâmpadas vão queimar., e vai ser outra luta pra trocar a lâmpada. É um espaço que a gente dá muito: é difícil porque tem goteira; Tem um teto que tem que impermeabilizar de cinco em cinco anos e que não acontece isso.; Tem um monte de problemas, mas em essência ele é um espaço coletivo, um espaço coletivo te dá uma ideia do que que é o processo de criação. Desde aquele cara que tá iniciando até o estudante que tá terminando, que tá fechando o curso da escola. Nesse aspecto eu acho fundamental. Esse é o melhor, melhor de todos. Não tem... É a possibilidade de você não ter cafofo[risos] mas ter espaços abertos pra você dialogar, pra você conversar com a pintura do colega, com a pintura, sabe? Isso é que é legal!

FA: Você citou esse projeto, né? Houve um projeto de coletividade?

LB: Houve! Que foi feito pelo Pamplona, a Elza Lesaffre e o Leonardo Cavalleiro que era diretor. Houve uma preocupação de... Primeiro que o curso estava crescendo, a escola estava crescendo. E aí quando eles vieram pra, cá eles vieram com esse projeto. E depois tem uma coisa,

quando eu entrei pra escola, mesmo com salas fechadas, os professores de outros cursos visitavam a gente o tempo todo. Então, eu acho que essa coisa de ter um espaço aberto pras pessoas visitarem... E vem gente de outros países. Sabe que na pandemia uma colega minha lá do CAP mandou uma foto do ateliê lá na Pinacoteca de São Paulo. Eles fizeram a exposição sobre os ateliês do Brasil e aí ela estava lá uma foto do nosso ateliê. É um ateliê lindo, lindo, cheio de problemas. Mas garanto que tem muita gente de olho.

FA: Vamos seguir. um pouco. Como que você vê esse saber, a pintura como um saber?

LB: A pintura com um saber... Eu acho que é um saber poético, eu vejo mais como um saber poético e acho que as referências individuais subjetivas e tal, elas são cada vez mais importantes, até dentro da arte atual, né? Cê não tem mais vanguarda, cê não tem mais ninguém como o dono do saber. Você tem particularidades, você tem, como é que se diz, artistas desenvolvendo poéticas. E nesse sentido, eu acho que a pintura ela sai dessas gavetas. Sai e vai pruma questão mais universal, né? De uma poética. Sai das escolas.

FA: Qual a importância do ateliê de pintura na formação do estudante? E como você vê o Pamplonão nessa formação? O Ateliê enquanto universal né, e Pomplonão nesse papel.

LB: Bom, eu acho que nenhuma escola forma artista. Né? Começa por aí. Eu acho que esse ateliê, ele pode ser incrível pra alguns e uma coisa deprimente pra outros. Eu acho que vai depender da pessoa, do que ela busca. Agora o que ela vai encontrar aqui é um espaço pra desenvolver o trabalho dela com toda a liberdade. Pelo menos algo que ele não vai encontrar em nenhum outro lugar. No outro dia eu estava falando: "ah, o meu ateliê é pequenininho. Aí o menino: qual a área dele? - Cinquenta e sete. - Cinquenta e sete cê acha pequenininho? - Meu filho, eu queria ter esse atelier todo pra mim!"[risos] Entende? Quer dizer, se eu tivesse dinheiro pra fazer um ateliê, eu ia mandar fazer um galpão. Sabe? Um negócio assim aberto, com sofá, com mesas, uma fábrica mesmo. Sabe... Saber que ali tem alguém produzindo, pintando e eu tô vendo que ele tá produzindo e eu posso ir lá, ver e conversar com ele, sobre o que ele está fazendo. Eu acho que isso é rico pra todos.

FA: Você quer dizer que a formação artística esta muito mais nessa relação com os outros, do que uma formação da escola per si.

LB: É, a escola o que ela tem é um conteúdo formal bem estruturado. Ela tem, porque ela tem mais de duzentos anos, e ela tem. Mas o que eu acho mais importante é esse convívio dentro. Eu falo sempre nos meus alunos, cês vão aprender mais com colega. E percebi isso mais na quarentena, né? Na aula remota. Você vai aprender muito mais com o colega do lado do que com o professor. Porque o professor vai dar um básico, mas de repente o colega estava entrando numa questão que eu não abordei e que ele vai abordar, vai desdobrar, entende? Então eu acho que arte tem isso. Essa coisa do coletivo eu acho fundamental é só ver a gravura. Você fez gravura, né? Gravura é o espaço, eu acho que todos os professores deviam ter feito gravura. Porque você está dentro dum coletivo, o teu colega acabou de botar o papel lá pra imprimir e você vai ver o que está lá. Esse interesse pelo trabalho do outro é... e que às vezes na pintura não tem porque os caras se ficam enfiado num cafofo, bota o cavalete em volta e faz um cafofo mesmo. Mas eu acho que esse ateliê... ele não possibilita o Cafofo, ele possibilita o tempo todo o coletivo, porque eu passo e vou lá vendo, se me der vontade de conversar, eu vou, converso.

FA: Existe uma tradição do pintor isolado e aqui corrompe um pouco disso né?

LB: Eu acho que quebra um pouco. O pintor dentro de um coletivo. Eu acho que a coisa mais legal do ateliê é possibilitar essa coisa do coletivo.

FA: Eu peguei o ateliê aqui, e ele tava bem vazio. Peguei em dois mil e sete. E aí pouco tempo depois, uns dois anos eu fiz um ano de gravura. E foi a principal coisa que eu percebi, falei "gente precisamos de mais coletividade aqui dentro". Mas também daí, acho que eu vi uma mudança. Começar a crescer, as salas voltarem a encher.

LB: Eh, eu peguei vários momentos aqui. Porque desde o início eu desci [para o atelier]. Ainda não tinha luz direito a gente fez confusão pra... eh manifestação, pra ter luz, depois dos móveis todo quebrado jogavam todo lixo da Belas Artes pra cá. Até a Martha [Werneck] e o Licius [Bossolan] nós fizemos uma manifestação que era com uma instalação, com todo o lixo aqui. Tá entendendo? Então, é um espaço legal porque é coletivo e porque a gente tá aqui também depois de muito

perrengue, de sofrer muitas dificuldades: em relação a luz; em relação a a as goteiras; em relação ao próprio emboço do teto, tiveram que retirar todo o embolso do teto; é uma série... A última reforma nossa acho que foi em dois mil e nove, nós inauguramos, reinauguramos, com o nome do Portinari.

FA: Desse seu primeiro contato com a EBA essas atividades mudaram de alguma forma? Quando e por que ocorreram?

LB: Eu peguei uma geração de professores antigos, que quando eu entrei, ela mudou toda. Chega uma hora que quase zerou o número de professores na EBA. Quando eu entrei eu participei de uma nova.... Como é... de novos professores, com concursos novos, Paulo Aieki [Houayek], Aurelio, Vladimir. Eu sou uma veterana, eu sou a decana desse pessoal e depois... e agora estou vendo uma outra mudança que a partir de Martha [Werneck], Licius [Bossolan], Pedro [Meyer] Eu estou vendo uma segunda mudança.

FA: Você pode localizar no tempo pra mim?

LB: Bom, eu acho. a década de 70, os professores mais antigos começaram a se aposentar. Até os inícios dos anos 80, depois deu um branco, ficou com poucos professores e a partir dos anos 90, acho que entrou o Duprat [Marcelo Duprat] o Júlio [Sekigushi]. Duprat e Júlio eram outros departamentos... não, Júlio não sei... Julio fez pintura, o Duprat era do desenho que foi para a pintura e aí começou a renovar, botar um pessoal mais novo. Ai você vai ter que pesquisar mais, porque assim data eu não me lembro muito não.

FA: Bom, como se viu essas mudanças que vieram ocorrendo?

LB: Eu acho positivos positivos. Só que eu vim... quando entrei na escola, eu estava dentro de uma reforma dos anos 70, onde os professores, como é que se diz... Onde a maneira de ensinar a arte propunha uma Liberdade total de acordo com as necessidades do estudante,. E eu acho que agora, os doutorados, os mestrados, estão influenciando mais com a ideia do projeto e tal. E tem um viés mais teórico também mais forte.

FA: Você citou sobre o momento que. a produção mudou aqui dentro. Sobre ser mais conceitual, não sei se foi essa palavra que você disse. Tinha um outro caráter que não era pictórico. Em algum momento você falou que quando chegou aqui no atelier, na verdade não sei se você disse quando chegou ou noutro momento. Mas você citou uma diferença na produção.

LB: Não, eh, o que eu percebo, é que com a reforma dos anos 70, houve toda uma preocupação com. a subjetividade do estudante, com as características particulares dos estudantes, os professores, tinham preocupação mais com a criação livre. Isso eu percebia quando eu era estudante e os estudantes reagiam mais quando o professor propunha temas, propunha essas coisas, né? Existia assim um conflito nesse aspecto. Depois eu acho que a entrada. do doutorado, do mestrado, do dessas pós-graduações foram dando outro norte ao curso, né? De alguma maneira, eu acho que toda a discussão da pintura ganhou em paralelo, um viés mais teórico a partir da criação das pós-graduações. [PPGAV/UFRJ] Isso é uma questão que eu observo muito particular.

FA: E você sente a necessidade de uma pós....

LB: Práticas

FA: Da Pintura?

LB: Reflexão sobre a prática, reflexão sobre o fazer pensante. Isso, eu sinto, sinto muita falta. Porque a gente, a parte teórica da gente é importante aqui, mas eu acho que a parte prática também é importante, à medida que é um curso de pintura, de gravura, não é? Eu acho que é uma reflexão sobre o fazer pensante, eu acho legal.. Eu acho que o teórico também. Em paralelo a esse fazer. Quer dizer,. Eu acho que é necessário entrar com a pós de pintura mesmo, sabe? Do conhecimento da pintura. O que é da pintura enquanto poética mesmo. Aí abrangendo tudo o que qualquer um quiser fazer,.

FA: Quanto a questão do fazer pensante, o refletir o fazer. Você reconhece ou existe uma linha uniforme, uma episteme sobre o atelier? Ou é vem de cada Professor?

LB: Eu acho que nesse aspecto, é muito bom a universidade, ela dá essa Liberdade. E a reforma de 70 quando... Porque antigamente, isso é muito antigamente, ai isso você vai ter que

pesquisar... Você tinha um professor moderno e um professor mais antiquado, mais antigo, mais século XIX. Então era, os modernos e os acadêmicos. - A grande briga. Com a década de 70 abre essa coisa para cada professor poder dar dentro de questões bem particulares. Então, você entrava com um professor e o professor, levava você a uma questão, depois acabava aquele semestre, você ia para o outro, aí levava para outra questão, diversificou a formação do aluno, após a década de 70. Porque acabou com essa divisão meio a meio acadêmico e moderno. Ficou uma coisa de atelier do professor e cada um continha uma informação e eram 6 períodos e cada um tinha uma formação com um professor.

FA: A pauta deixa de ser da escola e passa a ser dos núcleos de cada atelier? Pintura 1, 2, 3...?

LB: É, passa a ser 1, 2, 3, aí, cada um tinha um programa que era discutido em departamento, mas a orientação era do professor que estava dando a disciplina. Como sempre. Acho que você tem um programa, mas o professor interpreta e dá. E isso enriqueceu a formação do estudante. Porque ele passou a ter... enriqueceu e deu um nó na cabeça, porque muita gente queria ter uma só orientação, com um professor só professor. Aí teve um momento que escolhia. O departamento, cedeu para os alunos escolherem um professor, mas não era legal. Porque o legal é você ouvir maneiras de pensar o mundo, de pensar a pintura, diferentes, não é?

FA: Manter uma troca né?

LB: É, e isso que é legal. Isso foi uma coisa da reforma dos anos 70.. Que esta até hoje, Você pega cada professor. Por mais que tenha um programa que é da universidade, que é da escola de belas artes, ele vai dar uma formação diferente. Vai ter aula aqui agora.? [pergunta a um estudante adentrando a sala de pintura na qual estávamos].

FA: Você citou a necessidade da Pós, citou mais de uma vez. Então, O que você mudaria ou deveria ter mudado nesse processo de mudança da EBA? Há algo mais a mudar?

LB: Eu, estou um pouco à margem do curso da pintura, porque eu estou com a oficina.s, e estou saindo. Tô, realmente saindo, tô vivendo os últimos anos, da Escola de Belas Artes. Eu acho que a gente.... não sei o que eu mudaria,. Porque eu até penso mais arte e educação do que o curso mesmo de pintura. [Eu acho que quando a gente sai para fazer a exposição de professor, para ter um contacto com o mundo lá fora a gente ganha muito também..

FA: vou fazer umas perguntas, mas se você achar que já esta dentro de algo que já falou é so dizer. Na sua opinião, a continuidade das atividades e dos saberes da pintura, e como ela é realizada dependem do que? O que é preciso para que a pintura possa ser apreendida. Na sua opinião, a continuidade das suas atividade como professoras de pintura, depende do que para ela ser realizada? Isso é quais as necessidades de um professor para que esse saber possa ser passado devidamente. Você citou essa coletividade como importante.

LB: Bom, eu vejo... o lugar que eu mais gosto da universidade é a sala de aula, pronto, sabe? Eu acho que se a gente tivesse um espaço maior... Já houve época aqui nesse atelier em que eu produzi, Eu produzi uma exposição aqui no ateliê, que terminei indo para nova Iorque e tal. Quer dizer, quando eu tinha esse espaço de produzir também junto com o aluno acho que foi uma época boa. Mas aí tenho um atelier agora e vou trabalhar no meu ateliê e fica um pouco dividido. Mas falta um pouco isso do professor estar mais participando aqui dentro.

FA: O atelier ser então também uma oficina de trabalho do professor.

LB: Do professor, isso. Nos momentos em que eu fiz a coisa dessa maneira Foi super importante para mim e para os alunos. Eles vinham Falavam.

FA: Eu vejo que para muita gente, parece que o trabalho está dando um espaço pro professor, mas se você for na bioquímica. Você vai o doutor tem um laboratório onde realiza sua pesquisa e os estudantes tomam parte dela.

LB: Nao, até o meu mestrado, em dois mil, eu produzi muito aqui, muito, muito muito.. Eu fazia telas, produzia, produzia aí em 2002 eu comprei o atelier. Mas é porque, ao mesmo tempo que você tem pessoas que - Nossa, legal está produzindo, está fazendo telão, - tem como você pegar 3 telas imensas, pegar uma bacia de verde. E jogar naquela tela e os alunos -. Lourdes o que você vai

fazer, ? -Pô, é uma experiência incrível, pro aluno ver uma velatura. Mas tinha também professores que achavam que eu estava prejudicando os alunos, porque eu estava levando eles a fazer uma coisa muito influenciada pelo meu. Tem isso também. Ao mesmo tempo que tem pessoas que - bom, o professor está experimentado, está fazendo - e o aluno chega e diz - Está uma bosta, ou então está muito bom, né? É, tem outros professores que falam, - puxa, mas, você está influenciando os alunos, Isso não é bom, não. Então, a partir daí a gente... não, vamos então, sair dessa história e vamos para o ter um ateliê.

FA: Como você vê, a relação da EBA com o mercado de arte? Percebe alguma mudança ao longo do tempo?

LB: Eu percebo. Eu percebo que quando eu era estudante, as pessoas tinham vergonha de falar que era da EBA, porque ser da EBA para vanguarda era ser da careta total desse país, né? Era os acadêmicos. Era ser acadêmico? O que eu vejo a partir do Jorge Duarte, do Marquinho de um monte de gente, do meu filho mesmo, Pedro Varela e Tiago Pitta que são artistas. É uma tranquilidade a dizer - não. Eu fiz a EBA. E deixar bem claro. Eu venho da EBA. Quer dizer, hoje em dia você não vê... mudou muito no país a relação com a arte, mas começou a mudar há poucos anos a relação dos artistas com a escola. Talvez até por causa das pós, não sei que viraram, como é que se diz... É muito artista, como João Magalhães terminou fazendo pós aqui e tal. Mas de um tempo para cá é essa coisa de achar que quem fez a escola de belas artes era acadêmico, caiu por Terra totalmente.

FA: Disse achar, você, então acredita que não era acadêmico, mas era um achar academico?

LB: É achar que era acadêmico, porque era a maneira de autoafirmação de que queria fazer um trabalho mas contemporâneo. - Eu não sou da EBA, não fiz a EBA, sabe? Quem fez a EBA..., como era: acadêmico, não sei o que..., então era isso, nos anos 70, 80.

FA: E você que estava desde então na Escola não via essa academia?

LB: Nunca. Nunca, nenhum professor, como é ... eu nunca entrei nos eixos de nenhum professor e eles achavam legal. Sempre fui respeitada porque eu era rebelde. Entendes? Nunca. Antes de eu entrar, as pessoas falam, não vai, não, vão estragar seu trabalho, vão não sei o quê, sabe. E nunca tive isso, sempre tive um respeito muito grande dos professores com relação ao meu trabalho e uma liberdade também muito grande. O Zilio, é que uma vez a gente conversando, ele falando que uma característica da escola é a multiplicidade, então você vai encontrar um professor caretão acadêmico, você vai encontrar um cara altamente contemporâneo que está em outra discussão sobre a questão da arte, não é? Você vai encontrar várias Vertentes,, aqui dentro da escola. Até por conta dessa discussão que a gente estava acabando de falar de você ter. uma formação diversificada,. Quer dizer, você ter essa capacidade de interpretar o programa que uma escola tradicional tem, né? Quer dizer, e aí, vai te dar várias visões a respeito da arte. Aqui nesse atelier você tem 6 visões, 7 visões com a minha que eu sou professora de oficina, a respeito da arte, o aluno pega o trabalho e mostra ou chamo o professor e vai ver. Era uma coisa que eu fazia muito quando era estudante, eu pegava professores com opiniões totalmente diferentes dos meus professores e ouvia, isso é ótimo, isso é incrível para quem está começando.

FA: Sendo um ateliê coletivo, como é vivência com os demais professores e estudantes? E os demais sujeitos que estão nesse espaço?

LB: Tranquilo., Tranquilo. Eu sempre tive... eu estou começando a ficar uma pessoa quieta, na minha,, mas sempre tive uma vivência tranquila com os professores. Ontem mesmo eu fui lá na exposição da Monique [Queiroz] Aí encontrei meu diretor, o, Almir Paredes, bonitinho, lindo, 88 anos. Mudou um pouco a medida em que o pessoal que era da minha geração, eu tenho um afeto, né? E o pessoal que foi chegando mais novo ainda não deu para construir. Eu vou construindo aos pouquinhos os afetos.. Mas sempre muito respeitosa.

FA: Sobre a questão do atelier e as relações. Na sua opinião, quais são os principais pontos positivos e negativos do ateliê de pintura da EBA continuar sendo uma referência pros pintores? Isso porque você falou que ele já lhe era uma referência lá quando você estava em salvador né?. E ele mudou, ele veio para o pamplonão. Então, o que você acha que faz dele ou pode fazer ele, continuar sendo uma referência.?

LB: Eu acho que a tradição. A tradição que a escola tem, e essa tradição importante. É importante, é super importante, porque com a tradição, você pode negar, reagir a ela. Mas você tem o que negar, entendeu? Ou pode exacerbar? Ela pode quer dizer, você tendo uma história, né? Eu acho que outra questão é a história, ela vem. Ela, ela tem a caretece dela, tem umas coisas dela, mas você tem algo concreto para questionar, para reagir, para trabalhar em cima.

FA: Quando você cita a história dela, a história desde...

LB: A história dela desde 1816 até agora..

FA: Incluindo o presente dela?

LB: Incluindo, incluindo o presente dela, desde a época até agora. Não é qualquer escola, é que tem. A gente parece que no outro dia estava vendo... Aqui é uma oficina para a licenciatura e tem essa coisa de fabricação do material de contacto com pigmento e tal. Você vai ter que sair pelo Brasil vendo esse conteúdo se tem outro. Aliás, pode até ter, porque a escola é um pouco referência para outros. Ué, imagina eu acho que a escola, o que ela foi desenvolvendo com erros e acertos, com história, eu acho que é uma base boa para você questionar ou para você é deslanchar, entende? Nesse sentido que eu acho.

FA: Quanto a Referência. Eu vejo que algo na rural [Belas Artes/UFRJ] eu vejo o quanto que a rural é construída com referência na EBA.

LB: Estão usando o meu livrinho. Toda a escola do Brasil, estou falando como baiana, a referência é a Escola de Belas Artes. Menino, ou a menina lá, quer fazer belas artes que nem eu - vou fazer na escola de belas artes. Eu sonhei com isso e de repente, minha família deu um negócio lá e todo mundo veio para o Rio de Janeiro. Primeiro São Paulo, depois Rio. Então, a escola ainda é uma referência muito grande. Aqui no Rio tem essa coisa - ah é acadêmica, acadêmica, - mas assim uma vez eu expus no Sesc lá de São Paulo, aí as pessoas - ah ela professora da Escola de Belas Artes - um respeito assim muito grande, pelo fato de eu ser professora da escola de belas artes, que eu nunca vi aqui no Rio.

FA: Então essa reação a Escola é muito aqui do Rio?

LB: Eu acho muito aqui no Rio, num vi em outros lugares, não. Sul, Rio Grande do Sul, quando eu expunha lá e falava, m - é professora escola. Ah professora da escola de belas artes! É porque tem uma história.. Que você nega, que você tripudia, pode fazer o que você quiser, mas tem.

FA: Quase acabando. Como você vê uma possível mudança de local do atelier?

LB: Eu acho que se mudar para a sede própria é legal. Se mudar pra sede própria, aí isso é legal, mas mudar para outro cantinho aqui no prédio é besteira.

FA: No caso uma sede própria que respeite qualidades de um atelier?

LB: É, a sede própria, a gente vai discutir, aí é legal. Se é o que foi prometido quando a gente veio para cá.. Em setenta e cinco a gente foi hostilizado pelo pessoal de arquitetura, pelos alunos de arquitetura. Eu era aluna e sei que a gente foi hostilizado. E o que deixava a gente mais feliz era que a gente ia ter uma série própria. Porque a gente deixou a sede própria, que era o Museu Nacional na cidade [MNBA],. Não era museu, ele foi construído, aquele prédio foi construído para ser a belas arte. Eu acho que para sair do pamplonão tem que ser para a sede própria.

FA: São das perguntas pra fecharmos. Um conselho para o estudante de pintura?

LB: Não ficar só aqui. Ver todas as possibilidades, todos os contatos aqui do Rio de Janeiro, tem que fazer paralelo Parque Lage mesmo. Tem que fazer outros cursos, tem que viajar, tem que fazer festival de inverno,. Sabe, Diamantino, Ouro Preto., todos esses festivais. Não podem ficar na ilha. Porque aqui é uma ilha, não é? Não pode, Tem que fazer esses contatos.

FA: E um conselho para o professor, para os professores de pintura?

LB: Continuar produzindo seu trabalho, continuar é produzindo, correndo atrás, expondo, sabe e fazendo troca com os alunos . Eu acho isso legal. Eu sempre estou trazendo alguma coisa para mostrar. Sempre estou na internet, nas redes sociais, mostrando. Eu acho que essa troca de saberes nesse sentido, com relação ao processo de criação da pintura, da arte, eu acho fundamental. Eu acho que o professor não pode parar, ele tem que ter um trabalho seu. Um trabalho individual. Para fazer e

continuar fazendo essas trocas. Ontem o pessoal, outros colegas, meus professores - Lourdes eu estou acompanhando você no Facebook, no Instagram, até no, como é o nome,.. no TikTok. Eu faço filmes e boto lá. [risos]

FA: Uma vez eu entrei mas não tive coragem não[risos]

LB: Eu entrei, é muito fácil de você fazer os vídeos lá, de botar música. Aí eu tenho lá alguns vídeos. E é divertido que as pessoas, eu pego esses vídeos e levo para o Instagram, levo para o Facebook e facil. Mas eu fiz isso muito em função da pandemia. Você fica dentro de casa... No outro dia eu trouxe um Monte de caixinhas com Aquarela dentro para mostrar como eu criei uma coisa bastante poética. Com aquarelas, toda dobradinha fechada dentro de uma caixinha,. Quer dizer, isso tem a ver com fazer Aquarela, não é? Aí eu trouxe para mostrar eles adoraram. Hoje uma menina já veio fazer um caderno. Então essas trocas para mim, elas são fundamentais. Eu sou uma artista, trabalhando com outro artista. Eu sou uma professora trabalhando com outros professores, aqui dentro da sala de aula.

FA: Bom, era isso, e acabou a entrevista.

LB: Gostou? [risos]

FA: Muito!

LB: Legal, essa hora é legal eu começar a falar, né? Eu acho que essa oportunidade de falar sobre a história da escola. Como ela é. E eu vou dizer uma coisa, eu sempre falava para os meus filhos, a Nara e Pedro Varela. Vocês vão viver agora os melhores anos das suas vidas, né? Porque é um lugar de Liberdade, de você se divertir de você... Pedro vivia viajando nos festivais de inverno Nara também. Depois vieram as monitorias nos museus, nas exposições. Então terminou que a Nara também viajou. Eu acho que é um momento incrível. Se você souber aproveitar como estudante e como artista, é um momento. Sai perguntando aí para eles, se não foi um momento incrível.

FA: Só mais uma coisa. Quando aquele espaço da galeria foi feito, teve a reinauguração, logo em seguida, né? A reinauguração do atelier...

LB: Qual espaço, o cafofo?

FA: O Espaço macunaima. Eu lembro que teve a reinauguração do atelier, em 2008, e o convite vinha dizendo: Atelier de Pintura desenho e aquarela, ou em ordem distinta.

LB: Eh, tinha Aquarela.?

FA: Sim tinha Aquarela, e queria saber se tinha um porquê dessa distinção entre pintura e Aquarela.

LB: Eu não sei, eu nem me lembro disso. A Aquarela terminou ficando uma disciplina que.... não sei. Ah, deve ser, porque aqui é um espaço das oficinas, não é? Que é como eu falei para você,, as oficinas, elas fazem esse contacto com o resto da escola. Com o curso de licenciatura e com os outros cursos da escola, então deve ser por isso, né? Embora eu às vezes me sinta um pouco à parte mesmo. Apesar de ter feito o concurso pro curso de pintura eu fico um pouco à parte por conta das oficinas, que não é, o que eu trabalho aqui. Mas ao mesmo tempo, eu tenho uma Liberdade incrível, incrível, de produzir o meu trabalho em sala de aula que é muito importante. E de certo modo ela um a parte mesmo, né? Porque são quatro horas por semana. Ela vai lidar com outros alunos, e com os alunos da pintura, que cada vez mais me procuram aqui para ver Aquarela.

FA: Era só essa desambiguação mesmo

LB: Acho que pode ser também por conta da tradição da aquarela, da história da Aquarela, Daquela coisa que vem... que é uma linguagem particular, que é diferente da da pintura, né? Talvez porque ela. Faça essa dobradinha entre o desenho e a pintura. Pode ser também. Eu não sei, eu não lembro disso, não. [risos]

Final da Transcrição

VII. ENTREVISTA 3 - ENTREVISTA COM SIRLANNEY NOGUEIRA

01 de julho de 2022, Atelier Portinari - EBA-UFRJ

Informações gerais

Sirlanney Freire Nogueira, 38, nasceu em Morada Nova, Ceará, hoje reside o Rio de Janeiro/RJ, Quadrinista, Artista plástica. - Aluna do curso de Pintura (2009/-)

Início da Transcrição

Sirlanney Nogueira (SN): Alô, som.

Frederico Arêde (FA): Vamos começar com apresentação. Vou pedir para você dar seu nome, local de nascimento, onde você reside hoje, e sua profissão.

SN: Ta. Nome, idade, certo, é meu nome é sirlene Freire Nogueira, mais conhecida como sirlanney, tenho um 38 anos, nasci em 84, vinte de janeiro de 84. Local de nascimento, Morada Nova, no interior do Ceará, e agora eu moro no Rio - Rio capital. E, o que era outra pergunta? Ah, sim, isso eu sou artista, artista e cartunista.

FA: Vamos seguir com a Entrevista. Bom. como falei tenho uma lista de perguntas e eu vou fazer um direcionamento apartir dela, mas você não precisa se limitar a essas perguntas em si, voce pode se estender como quiser

SN: Certo

FA Conte um pouco sobre seu primeiro contato com a pintura, de como e quando começou a estudar pintura

SN: Meu primeiro contato com a pintura e como e quando eu comecei a estudar pintura. Cara, por incrível que pareça, eu acho que o meu primeiro contato com a pintura foi aqui mesmo, no ateliê, no Pamplonão na disciplina de... Numa daquelas disciplinas de criação, talvez de criação, 2 ou talvez direto em Pintura I mesmo, foi meu primeiro contato,. Antes eu tinha feito faculdade de moda no Ceará, e la tinha umas disciplinas de desenho de cor, teoria de cor, mas não cheguei a pintar propriamente dito. Não acho que eu trabalhava mais com Aquarela. Então foi aqui mesmo. Não, na verdade achei Aquarela. É isso, foi tudo. Eu comecei aqui direto numa faculdade mesmo. Era mais desenho lá. Pois assim.

FA: E como você veio a conhecer e por que escolheu cursar pintura?

SN: Como eu conheci pintura e porque eu escolhi pintura? É. Foi essa pergunta é? Então eu fazia moda, não é? E aí aí na moda mesmo eu senti que eu tinha vontade de ir para a parte mais das artes. Artística não é? E aí eu mudei para o Rio e fiquei com vontade de transferir moda para cá, só que eu não consegui transferir. Então, quando eu pensei em fazer faculdade de novo. Aí eu pensei, vou fazer artes, então. E aí dá as opções que tinha de artes plásticas aqui, que a pintura, escultura e gravura é. Eu me interessava mais para pintura, foi mais uma questão de estudar a arte, na verdade, artes plásticas. E aí é isso.

FA: Aí você já conhecia o curso de pinturas com esse que você conhecia? Quando você veio para cá?

SN: Sim, quando eu. Quando eu vim para cá, não conhecia. Mas morando no Rio eu acabei conhecendo alunos daqui, né? E aí, curtir. Conheci pelos alunos, pelos artistas formados, pela eba. Eu namorava um rapaz da gravura. E foi aí que eu tive mais contato também com ateliê e tal, ele era da gravura, mas já estava formado. Mas, enfim, tinha uns amigos de pintura, então. Por conhecer a galera daqui formada

FA: Você estava cursando moda no Ceará.

SN: É, eu sou do Ceará.

FA: Mas voce cursou moda onde?

SN: Hã? Moda no Ceará.

FA: Foi, e aí você quis transferir quando?

SN: Eu quis transferir quando eu mudei para cá.

FA: Ah, apartir de quanto mudou para cá

SN: Foi É, mas aí, como não rolou, eu pensei, cara, eu vou fazer de novo, então vou estudar artes e como eu já tinha meu namorado era da gravura, mas ele sempre achava ele era um daqueles da gravura frustrado. Queria ter feito pintura, que sempre tem muito. Eu falei, eu vou fazer pintura, mas também eu acho que a gravura não me interessava muito. Sim.

FA: Voce se considera artista? Quando e como começou a se entender como tal e onde entra a pintura nisso?

SN: Ah, quando eu comecei a me definir como artista, a minha entender como. Eu me considero artista hoje profissional, até tenho essa petulância de me considerar artista profissional, é? E eu comecei a me considerar artista profissional. Eu acho que lá pela metade da faculdade, talvez quando eu comecei a. É? Eu comecei a entrar no mercado, não é? Comecei a Trabalhar com o fazer quadrinhos e me expor assim. E aí foi isso é tipo na metade para o fim da faculdade, eu comecei a me considerar artista, não foi antes. Eu não me considerava não antes da faculdade eu achava que será que no máximo, era escritora.

FA: E para completar, onde é que entra a pintura nisso? Como é que você vê a pintura nesse?

SN: É, no meu entender, no meu entendimento de artista, não é entra que, tipo, eu comecei a me considerar artista. No cursão da pintura, agora A pintura em si, não, o curso não é que você fala, é? Então eu sou um artista que eu eu me considero. É, eu acho difícil me definir porque tem. Eu tenho muita coisa do quadrinho, não é? E o quadrinho ele é mais desenho. Embora eu faço um quadrinho com pintura em guache, mas é. Eu. Eu me sinto mais artista quando estou pintando. Eu acho que é assim que a cultura entra. É. E sei lá na Wikipédia, tenho que eu sou artista plástica, então, e eu? Eu gosto de me de me definir como de mim como artista mesmo. Eu acho que o quadrinho é mais uma consequência. Não sei se é por aí, mas. É como que você está?

FA: Vou fazer um saco de leis entender.

SN: O rumo.

FA: É? E quando e como foi seu primeiro contato com a prática de cultura de pintura na é?

SN: Com a prática da pintura, não é? Eu Acredito, se tiver Aquarela em criação. Mas a pintura mesmo foi é com a Martha em pintura, um. É que aí o que a gente começou bem com o tempo, para eu lembro que esse foi bem, minha primeira experiência com com com tinta mesmo não é têmpera, têmpera, ovo. Aí depois, com aquela vinílica e. Até o óleo. Foi foi pintura um que provavelmente foi o terceiro quarto, terceiro semestre, eu acho, não é o quarto semestre. Eu sou bem prolixa, você pergunta a eu dela. Abra, eu falo todo um vocabulário.

FA: Vou pedir para o senhor que deve escrever um pouco melhor como foi seu primeiro contato. Muito carinho para você mesmo, inclusive se que sua Siri colocar recuperar o ano que foi isso.

SN: Amo o do meu primeiro contato, né? Aí foi.

FA: Na época, como foi esse primeiro contato de escrever para você?

SN: É, não sei, eu. Eu nem sei como falar isso. Como recupera? Foi, acho que foi. Eu Acredito que foi 2011 que eu fiz pintura um com a Martha. E? Cara, para mim foi muito mágico essa coisa da descoberta assim é. Primeiro que o primeiro quadro que ela fez, a gente pintar a maluca foi com o tempero é ovo. Então eu acho que eu comecei da melhor forma possível, porque não é da forma do de uma das formas, das técnicas mais antigas da humanidade, de pintura. Então eu eu gostei de ter seguido esse caminho de ter experimentado misturar o pigmento. Com a cola? E aí eu lembro que era isso, era tudo uma descoberta, não é porque eu não tive muito isso de de de escola, de trabalhar com tinta criança, mas não. Minha parada era mais de desenho, então e sempre deixei. Sempre desenvolvi o desenho, caneta e tal, mas nunca tinha mexido com tinta. Então assim eu lembro que isso tivesse

experiência com com pigmento. O que era? A gente usava. Será que está atrapalhando? Vou esperar um pouco. A gente usava amarelo vermelho. E preto, não é? E aí isso fazia as nuances, então a isso aí era razoável, muito simples. Quando eu entendi que era misturar o pigmento com o ovo e tal, quando foi para o óleo, eu lembro muito essa, essa, essa sensação. Eu guardei bem na minha cabeça que a Martha, eu acho que ela imaginava que as pessoas já chegavam na faculdade sabendo, então ela deixou bem ao Deus dará, né? E eu olhei para que a paleta para o material que eu tinha, eu digo assim. Que é que se faz com isso? E eu cheguei para a Martha, eu falei, mata, pelo amor de Deus um. Estou sabendo como é, o que é que eu faço? Ela falou, você não está sabendo o que eu tenho que saber? Se a dificuldade para saber o que é. Que você tem que saber o que é que você quer saber, qual é a sua dificuldade. Aí eu peguei e falei para ela assim. Tudo, eu não sei nada e aí ela pegou a paleta, sentou bonitinho comigo e foi colocando os pigmentos, explicou. Desde o momento de como é o mundo, a paleta, e aí foi bem, foi, foi, foi interessante porque. Ela ensinou o beabá, e aí? Não é depois que você entende ali como é que arruma a paleta, como e eu já estava mexendo com ovo, foi tranquilo.

FA: Você consegue lembrar mais ou menos como é que ela rua essa linha do carro, explicou.

SN: A, lembra ela colocou a paleta e aí ela colocou a ordem não é dos ela, eu acho. Eu acredito que eu lembrasse que ela ensinou bem do básico de de que segurava, de que lado? Porque eu sou canhota, então eu tinha que segurar com a mão direita e aí foi do colocou os brancos, os a os quentes, né? E aí foi esfriando até o preto, eu acho, foi isso. E como eu já tinha mexido com, não é com a vinílica com o pigmento, eu já sabia mais ou menos como é a questão de da mistura, então era só compreender o médio ali que era o óleo e partir para o ataque. Aí foi minha primeira pintura e aí eu lembro que eu fiz 11 barbearagem muito grande nessa primeira pintura. Que eu queria fazer uma camada? De? Era uma madeira, não é? Então eu queria que a madeira ficasse com uma coisa meio. É mais marrom, queria deixar ela uma com marrom, mas bonito, meio vermelho, então eu pensei, cara, se eu jogar óleo de linhaça. Vai dar certo. Eu não entendi aqui o olho num secava, não é? Então eu banhei a minha tela com óleo e ela demorou anos. Grudando. Ainda se você encostava, ela grudava, mas hoje eu entendo o que eu digo, que o que eu queria fazer era colocar um verniz. Aquele verniz que você coloca e depois pode passar outra camada em cima porque tem 2 tipos de verniz, não é? Tem aquele que é o final, mas eu não sabia não, não estava entendendo. Enfim, foi eu gosto de lembrar dessa primeira tela. Acho que respondi.

FA: Sim, só para dizer que fazer o assalto 2011, então você se foi 3 pessoas mais entrou em 2000 e.

SN: 9. Eu entrei em 2009 e fiquei até 2015, que bastante tempo e aí depois tive. Nesse período e agora eu vou ter que eu nem considero. Um, mas continuação não é? Eu acho que eu estou tipo querendo. Pegar o diploma na real agora se.

FA: 2009 2015 você fez de uma forma intercalada, mas ainda.

SN: É de 2009 e 2015. Eu fiz tudo intercalar. É teve que abrir os semestres que eu fiquei fora que eu tive que trancar, mas eu fiz até a pintura 5, terminei que entrou 5, terminei tudo, então enfim, com faltando só o projeto final.

FA: Conta um pouco como era o seu tempo, utiliza de pintura, como é?

SN: Como. Como era o meu o tempo, o tempo que eu gastava ou como era o não entendi como era o tempo.

FA: Cidade aconteciam naquele ano.

SN: De objetividade acontecia na TV, pois é para mim.

FA: Escrever desde das coisas que eu te Diana, acho que aconteciam particulares, acontecia.

SN: Hurum.

FA: Achar interessante.

SN: É o que eu, o que eu acho interessante, porque a função realmente 2 momentos não é de totalmente diferentes. O que eu vivi de 2009 a 2015 2010, digamos, em até 2015 e agora esse

retorno não é são totalmente distintos. Assim, porque um eu vivi, eu me sentia vivendo cursando a faculdade. Com aquela coisa jovem, não é da da galera. Da turma? É? Era interessante, era interessante, eu vivia, vivia o campo Nou e aí é o tempo que eu ficava que eu dividia entre, é. Ficar com as pessoas com os meus colegas, meus amigos, que eu gostava, conversar, trocar ideia e pintar, não é? Então ele tinha. Era isso que acontecia. Era 11 período de trocar ideia, de conversar com os amigos, sei lá. Às vezes a gente sentava e eu e as meninas, a gente só e sei lá, jogava tarô, sabe? Num 12 horas dessa, dessa diversão de conversar, de jogar tarô e depois a concentração de pintar. Então era bem isso. Era um espaço de convivência. Mesmo com os outros artistas. Que eu acho que era muito, muito importante. I. É isso. Hoje, não. Hoje eu já. Eu vejo isso que eu vivia. Eu vejo nos alunos que estão agora vivendo isso, não é para mim. É. Enfim, eu voltei da é quase 10 anos depois, então. É, tô. A muito amadurecida já não tenho mais aquela cabeça jovem que eu tinha quando eu fiz a primeira vez. E? Nem tenho mais o tempo que eu tinha disponível para viver, então eu venho assim muito, já já sei o que eu vou fazer AO trabalho que eu vou fazer. Acho que eu não venho mais também. Porque, enfim, o tem uma tem o meu ateliê em casa, que é melhor para trabalhar. Mas eu vejo isso nos jovens hoje, nos alunos jovens se chama de as crianças, eu chamo da e de crianças que eles estão. Eu vejo essa mesma coisa que eu tinha antes. Não, eles vêm para conversar, para ter esse espaço de convivência e troca deles e o espaço de trabalho, né? E um ajuda o outro. Isso ainda acontece, tipo, agora, quando você chegou eu estava me sentindo. A professora monitora a professora, sei lá porque os meninos estavam usando acrílica pela primeira vez. E aí ele teve um que chegou para mim, que eu sou amiga deles, não é? E aí eles falaram ele falou se eu estou desesperado, o que é aquilo ali? Eu não sei como mexer, a gente está calma, foi mais ou menos a sensação que eu acho que a Martha teve naquela vez, né? E aí eu fui lá, expliquei para eles que eles têm que jogar água Na Na tinta que ela seca e aí enquanto eu explicava para eles, chegaram outros agentes eram, há vamos ver também, também quero saber qual é a dica, então é, eu vi que tem muito isso, essa coisa do do aprendi lembrei, né, do aprendi. Usado coletivo e eu lembro, eu penso, penso muito sobre isso porque eu penso como é uma tela de um aluno ou o crescimento que 11 descoberta que o aluno faz na pintura influencia os outros, né? E aí acaba que aquela não só da cultura, como de tema, né? Eu acho que acaba criando, né? Aí já é uma viagem, mas acaba criando um meio que uma geração, sabe é que acaba, que são coisas. Será que tá gravando? São coisas que dá para a gente perceber e tem coisas que são sutis, que eu acho que a gente não consegue nem nem nem perceber. É, mas que acontecem nessa troca. Não é, por exemplo, coisas que dá para perceber. É de composição, quando um. Pensa em fazer uma composição de um jeito outro vez já abre, entendeu? Então eu acho que não é uma coisa de de copiar, é uma coisa de complementar. São as descobertas juntas, ali e de tema, por exemplo, tema, eu acho que é o mais. É o mais Claro, não é? Embora todo mundo tem esse medo de ninguém quer copiar ninguém, mas as coisas, elas. Elas se. Elas vão acontecer naturalmente, não tem como, tipo. Eu. Eu fiz esse trabalho com acrílica. Não é porque, enfim, tenho hoje quase 10 anos de pintura, não é? 2011 tem um tempão de pintura, então eu sei que se eu jogar 11 spa são de acrílica e depois e com olho para o detalhe vai ser mais simples. E aí fiz esse trampo. Essa semana todo mundo foi para a crítica porque porque abriu a percepção deles que eles podem fazer aquilo que eles não tinham pensado em casa, sozinho no ateliê deles ninguém pensaria, não é? E eu vejo muito isso também dos que eram contemporâneos. Meus, não é? E muitas coisas que a gente. É? Que a gente também via que o outro fazia e você pensava, eu jamais vou fazer isso? Então, até pela pela rejeição, você acaba influenciando. É isso, eu enfim, poderia falar não 5 dias sobre isso.

FA: É? Pode passar para a próxima pergunta, para interessante fazer o que é que eu sou? Do tempo? Você citou o tempo que eu estava pesquisando humanização com o tempo e você estabeleceu esses 2 momentos. Mineiro, 2009. 2009 e 2015. E esse segundo momento, ele e relacionou com uma falta de tempo. Tempo esse que qual é o que que faz essa falta de tempo para você? Como você cancela essa falta de tempo? Porque compete com você tempo dele.

SN: Então? Na verdade, essa falta de tempo eu acho que é muito mais da sobrecarga no trabalho e não de atividades extracurriculares, porque, por exemplo, da primeira vez eu tinha falta de tempo do de que eu tinha outros trabalhos para custear a faculdade. Mas. A parte do meu trabalho não era tão profissional, então, tipo assim. Eu não importava se ia fazer uma pintura ou 2. Só se o professor exigisse um número específico. Eu não estava muito interessada e hoje é, eu sei. Quanto, quanto de produção? Ontem, o que tem? Entendeu? Tipo, eu sei que eu quero terminar uma tela essa

semana. Eu sei que é. Enfim, quanto mais rápido eu produzi. Melhor para mim profissionalmente, porque aí eu botei material para colocar na minha lojinha, botei coisas para postar. Então é, eu sei que eu não vou ficar de batendo um papo numa hora que é que eu estou aqui para pintar, entendeu? E antes, eu acho que eu não tinha muito essa, eu estava mais, não tinha a pressão do profissional, tipo, eu tenho que fazer uma pintura para vender se não. Sabe, ou enfim, tenho que terminar. O projeto tem essa coisa que eu acho que é da idade mesmo. Eu acho que é. Eu tenho quase 40, não é? Quando eu tinha 20 anos e ainda mais se tinha isso, tinha uns outros trabalhos. Eu acho, quando você é estudante, você não tem aquela exigência de um mercado de que, enfim, é. Ocorre, não é. Hoje eu tenho que ter produção na época da faculdade, eu estava num vai muito assim, estou aqui estudando pra aprendendo. Então, eu. Eu.

FA: Sei, para.

SN: Me distrai com os colegas. Era divertido da sim, era. Era mais tranquilo do que hoje. Hoje eu penso assim, tem que terminar aquela tela, então chega alguém para conversar. Eu digo, vamos conversar ali, vocês que eu tenho que ter nessa tela.

FA: Mas você dispensaria aquele tempo de conversa, esteve interiormente para maximizar.

SN: Isso como.

FA: Isso olhando em perspectiva.

SN: Ham.

FA: Você adotaria essa perspectiva? Você tem um hoje quando você entrou?

SN: Não, porque eu acho que aquele tempo que eu gastava com os com gastava que eu me fim, que eu dividia com os colegas, eles. Ele era um momento de aprendizado. Como eu falei antes, né? Pra mim, aquilo ali era aprendizado. Era hora que a gente trocava ideia, tipo, não me incomodava ficar pintando e conversando. Vou ficar pintando ao lado dos amigos, né? Porque e trocando, porque eu acho que aquela experiência ali. Acontecia aquilo, cada, cada coisa que me falava é, sabe, AA dinâmica era interessante. Não? Não trocava de forma alguma. Hoje eu gostaria de poder ficar papeando com eles, mas, enfim, sugando um pouco da Juventude, das experiências, mas não tem um tempo.

FA: Mas aqui é um pouco do que a gente está falando, mas como eu falei, você para ela de novo. De repente, se tem alguma ideia. Como é o foi sua relação com os demais estudantes e professores? Como foi sua vivência com o coletivo? Um ateliê aberto, uma vez com ateliê aberto. Hoje, no que você tenha disposto a todas as ações, como essa relação com o professor é comum também seria.

SN: É, pois é, é interessante que você acaba mapeando, não é todo o período que você fica no Pamplona. O que são 514 anos, não é? Ficou 4 eu que fiquei mais você acaba mapeando todo o Pamplona, não é? Você sabe, tipo quem fica em casa, tipo, a gente sabia onde ficava o Fred, sabia onde ficava, é os alunos de pintura. 4. Então tem, tem essa dinâmica assim, de espaço também. E sei lá, 1 hora que você que eu lembro muito de você, queria ver uma coisa bonita sendo bem acabada, a gente ia lá naquele rapaz que eu esqueci o nome. Depois ele namorou a Morgana. Que era o nosso, hã? Sabendo o que é que ele era um absurdo, Sabine. A gente ia lá no Sabino para estudar um pouco da das, das belezas, da forma que ele fazia quando queria conversar besteira, ia para tal espaço. Então eu acho que tem. Tem essa coisa de de que criamos energias assim no espaço do Pamplona, o das relações e os professores. Com os professores? É isso, cada um também tem sua, tem seu tipo de aprendizado, não é, ou tem seu tipo de metodologia para passar? E aí? É bem peculiar também. Eu lembro que eu tive eu que eu tive mais. É, sei lá, um que eu tive problema assim que eu tive mais enfrentamento e talvez poderia ser uma palavra, foi pintura. 3 com Aurélio, que é um que geralmente todo mundo gosta, mas tinha algo que não. Que não rolava de boa entre mim e o Aurélio, mas ao mesmo tempo eu cresci muito em cultura. 3 exatamente por esse enfrentamento, porque eu tive que e muitas das coisas que eu uso até hoje foram de pintura 3 desse momento com Aurélio, que foi importante também. E é isso, tem se você vai ter mais afinidades do que a outro, mas eu acho que no fim das contas, os professores tão interessantes que eles passam o conteúdo que eles têm que passar. Mas o aprendizado dos alunos na tele aberto uns com os outros. Eu acho que também é fundamental.

Porque são as descobertas. Não é que um faz, eu lembro. Outro dia eu encontrei a Marcela. E aí a gente tava conversando, lembrando dessa época da tele, ela disse, aí a sirlene pegou na minha mão e me ensinou a pintar. E eu tinha essa sensação de que ela tinha me ensinado a apontar. Então foi uma troca, entendeu? Porque? E eu lembro que tinha muito isso. Sempre que a gente estava pintando, era como se muito perto da outra, e aí eu, quando eu tinha alguma dúvida, ela via e clareava e às vezes, quando ela tinha. E aí acaba que um. Um influencia não é tanto que você vê, é a galera de uma mesma geração de uma mesma época ou acaba que tem muitos elementos iguais. Você vê a turminha ali da Marcela e agora a Marcela foi a que mais se destacou profissionalmente, né? E aí, tem uma galera Cantuária e aí tem uma galera que o coitado estão sendo chamado de marteletes. Eu disse me chamassem de martelete, eu matava. Mas, mas porque acaba que influencia a composição? O ebert, eu acho, não sei se ele mora com ela. Ebert da paz, que também é um artista, está aí na Galeria Anita Soares, sei lá, eu vi um trabalho dele ontem que eu tive o meu irmão, diz. É Marcelo totalmente, mas não dá para dizer que é Marcela. São esses aprendizados sutis. Eu acho que vão. Que vão acontecendo, e eu lembro que a Marcela falava também é Marcelo lugarinho. Eles falavam que tinha a paleta. Olha a maldade que tinha. A paleta lixes bossolan que tinham os tinham não era bem um pallet, um é meio que um jeito de pintar, que tinha uma galera que ia junto, que era Fred, eu e tinha mais algumas outras pessoas. Eu lembro que eu falava, é isso, só que era um verde que a gente gostava para caramba. E é isso, assim acaba. Não é que vai, vai criando formas de pensamento, é plástico. Um.

FA: Verde?

SN: Desde delícia. Pensa muitos plásticos, não é? Mas é um pensamento plástico na da minha época, não é da galera da minha geração que ninguém nunca esteve fora do lugarinho que fazer aquelas pincelada grossa, nossa, eu odiava aquelas que esse lado é grossa. Eu disse jamais o que está compilada grossa e eu e eu com a guarda, guarda, guarda, e aí eu lembro que uma vez eu fiz uma tela gigante. E o galinho. Acho que ele ficou meio recalcado. E o. E o Júlio era o. Ela era aula do Júlio sekiguchi e aí o Júlio falou assim, é? Por que você não faz uma tela desse tamanho? Não é que ele estava meio implicando, ele falou assim, você já viu como eu usa tinta? Se eu for fazer uma tela desse tamanho, eu vou. Eu vou precisar de quanto de tinta, não tenho dinheiro para fazer uma tela grande e aí? Recentemente eu comecei a empastar e eu entendi o que ele estava dizendo, porque eu fui fazer uma parte mais empastada e foi embora um tubo de tinta. Era essa anedota que eu queria contar. Ai, que bom.

FA: Como é o foi? A vivência dessa teria e o que significa pra ti se descreveu um pouco sobre algumas rotinas, mas não especificou muito sobre essa vivência pra você.

SN: É, pois é como eu falei, eu acho nas nas anteriores assim, para mim foi crucial, foi um, é a vivência do atelier, é uma parte do aprendizado da faculdade, né? É uma grande parte. Na verdade, seria uma das maiores partes, porque é aprender a pintar, tem muito de conteúdo que os professores passam, não é, mas tem muito também do. De coisas que você só aprende vendo outras pessoas fazendo ou você vendo as possibilidades, não é coisa da prática mesmo de da acrílica que você vai, onde você vai colocar a água, então sei lá, você vai observando como os outros usam, então essa vivência do atelier. É eu. Eu Acredito que é uns 60% vai do do aprendizado do curso de pintura, né? Porque além da gente quarta está a teoria da a teoria, a parte técnica de pintar, mas. Essa subjetividade, né? Que a gente aprende na conversa, na troca de ideias e não observar o outro pintando é que eu acho que foi, foi isso. Essa minha vivência é o que eu penso, foi responsável por eu aprender a pintar. Eu acho grande parte.

FA: Como você percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas? E por que você segue pintando?

SN: A cor percebeu a pintura, cara, eu. Eu penso assim. É essa? Sua pergunta é muito complexa, então vou tentar dar uma resumida no meu pensamento. Eu acho que a pintura é uma das práticas artísticas mais antigas, né? É. Não sei, Eu Acredito que seja ela. Evoluiu, né? As técnicas evoluíram. E esse último século que? Transbordou de outras de outras formas de. De arte, né? Foi o último século, foi o século 20. Talvez, né, que as pessoas ficaram desesperadas com a máquina fotográfica. Eu não sei. Com certeza a máquina foi uma das questões que deram a origem à do chump, mas. Esse último século, eu acho que foi interessante o fato do conceito. Não é da gente entender?

Que a arte vai além da da cultura, mas também abriu para muita coisa que não é arte e que é considerada arte e que é muito menos arte do que pintura. Tipo eles conseguiram. É por isso que eu digo, é uma. É uma coisa que para mim é bem complicada, assim é um é um tema complexo, não é complicado, é um tema que eu acho bem complexo, né? Porque aqui o que o que eu penso da pintura e dessas, outras formas de arte, muito o que foi, do que é considerado arte hoje, não é o que eu considero arte, não é porque acaba que é umas coisas que são subservientes ao mercado. Mercado financeiro e Ah, então tudo o que a pintura é arte também não há. Não acho. Eu acho que AAA arte a pintura é a arte, mas nem toda pintura é arte. Da mesma forma que nem toda arte conceitual é a arte. Na verdade, às vezes é muito embuste, muito é, enfim, e. E abriu para isso, não é tanto que tipo da no da metade do século passado. Se a segunda metade do século passado toda, eu acho que a pintura ficou uma das pouquíssimas coisas e aí ela volta agora para mostrar a captura, tipo. Que é, tem algo mágico que você só consegue transmitir com a imagem. Nem digo só, a pintura a óleo pintura também acredita. A pintura digital tem coisas incríveis. Mas eu acho que essa coisa de criar a imagem e aí há possibilidade que o óleo dá para você ainda criar a imagem, não é do físico. Eu, Eu Acredito que tem algo de mágico, de químico. Ao químico na pintura. EE é isso meu, eu sempre segrei pintando, porque Eu Acredito muito nisso de você criar imagem. E acho que é uma arte muito maior do que coisas que nem deveriam ser considerado arte.

FA: Bom. Qual a importância ainda continuando essa minha pergunta? E qual a importância que você dá para quem, pô, para você, particularmente para você, a importância da cultura?

SN: É, então eu eu como eu falei, tem essa coisa do do mexer com o material, que é o que é muito alquímico. É bem interessante, é físico, não é? Eu pinto também digitalmente, então eu tenho muita experiência com os 2 meios e sei que é completamente diferente eu criar o objeto físico, né? E. O tempo que? Que leva a concentração, momento que que eu estou pintando, eu acho que eu entro também em outro nível de de de consciência, que é bem interessante. Tem essa parte do do físico. E tem a parte do do poético que Eu Acredito que você com com o que eu respondi na pergunta anterior, né? Criar imagem é. É uma arte. Como criar música, sabe? Criar som você. Você pode expressar várias coisas do subconsciente com com a forma como você vai multando ali as imagens e aí a pintura ela te dá a possibilidade de você criar imagens que existem imagens que não existem. Então é, é isso para mim, a importância é a arte é poética, é uma, é uma importância assim, de cura da alma. Tem coisas que eu quero falar que eu vou conseguir falar pintando. Não, não vou conseguir falar de outro jeito nem com quadrinho, nem nem com texto, nem com prosa. Não é porque eu escrevo e faço quadrinho e tem coisas que eu falo com quadrinho, mas tem coisas que eu acho que a pintura fala sozinha e o quadrinho jamaisalaria. É uma linguagem específica.

FA: É que tipo de aprendizado se tem no ateliê, é? Você sente falta de algo?

SN: Sinceramente, olhando agora, eu sinto falta desse ateliê. A estrutura é. A atenção do estado. Eu poderia pensar em outras coisas, mas agora, de imediato, só vem preço imediato a carência, né? É que eu sinto falta de ter água, de ter torneira funcionando. Sinto falta de ter uma estrutura. Agora a gente tem luz, mas a gente estava sem luz nenhuma, sabe? Falta de de de. É de estrutura o espaço ateliê tem ele é grande, ele é lindo, está. Mas ele está abandonado e está sucateado. Não sei se é proposital. Estão falando que querem fazer um laboratório aqui. É isso de coisas técnicas que eu acho que já teve em outras épocas, né? E agora não tem cavalete, não tem nada, então sinto falta disso. Outra coisa que eu sentiria falta. Talvez agora, falando assim, seria interessante ter eventos, não é um dia da semana que tivesse algum tipo de evento, de encontro de todo mundo para conversar ou para trocar as experiências do atelier. Seria muito interessante, ainda mais que dessa vez aconteceu uma coisa engraçada que não aconteceu da minha. Na minha primeira vivência. Não é porque teve a pausa da pandemia, teve muita gente que começou a usar o atelier agora que tinha entrado na faculdade e nunca tinha tido a experiência de atelier e foi uma guerra. No primeiro mês, meu amigo. Por causa de espaço, primeiro porque está precário, tem muito lixo em toda parte, tem pouco cavalete e aí começaram as brigas nos grupos de de WhatsApp porque fulano mexeu no meu cavalete, fulano e quase começou a gerar uma briga assim, de dos grupinhos. E aí a Marta conseguiu intervir. Isso é muito diplomática e apazigua os ânimos. Mas seria interessante essa reunião, talvez uma vez por mês, uma vez por semana, que aí sei lá, poderia ter evento? Apresentações um evento assim na teoria, uma

vez por mês, eu acho que que seria interessante e que eu nunca, nem na minha época isso rolava e a estrutura é isso.

FA: Com alguma referência de artista, estudante, professor, que você traz, ainda está aqui no Atelier?

SN: Que eu trago do ateliê cara, eu acho que. Aquela do, né? Romântica, todo mundo com quem eu convivi foi importante? Não, mas eu posso dizer quase todo o mundo. Todos foram e grande parte eu guardo muita memória, muito assim de de detalhes, sabe? Tem coisas que eu vou esticar tela e aí eu lembro daquele dia que você me ajudou com grampeador e a gente ficou, sabe? Então, assim os professores, evidentemente. Porque são os que ficam mais ali passando conteúdo para você. Então eu eu lembro muito de cada. Aprendizado que eu tive com cada um que foi fundamental, não é? E colegas como eu falo, eu já falei muita, Marcela, a gente, a gente começou a compartilhar sempre ficar pintando uma do lado da outra e a gente compartilhou muito aprendizado. E. Mas é isso, todo mundo, alguma coisa ficou, principalmente professores e tal.

FA: O que você queria ser fundamental para tornar-se artista, pintor e desenvolver uma poética própria?

SN: Iha. É fundamental. Eu penso assim, a parte teórica do conhecimento do estudo de você, do conhecimento, tanto de história da arte, é você, você conhecer pelo menos o básico de vários dos de vários caminhos que a arte e que a pintura, principalmente já já percorreu, não só o que a gente costuma aprender, que é o euro, né? O eurocêntrico, né? Que a gente aprende ali se desenvolveu na Europa. França, Itália, né, renascimento e pá, pá. Mas também se a gente tiver oportunidade de também arte oriental, que foi feito de gravura e, enfim, conhecimento. Conhecimento de de de séculos. Não é que a gente traz nas costas? Eu acho fundamental, mas não só a parte histórica, sabe? Eu acho que você é, sei lá, lê ficção, romance, ter conteúdo, entendeu? Absorver, porque quando se absorve conteúdo, você consegue ter opinião sobre as coisas. Você consegue ter percepção, ou seja, consumir outros tipos de arte. Eu acho, para você desenvolver sua prática própria, custo de outros tipos de arte, consumir literatura, música, sabe? E aí, tirando essa parte, né, que é do conhecimento de histórico, conhecimento de outras artes ou consumo de outras artes técnica. É fundamental, você. Saber como é que usa os bichinhos, porque se não, e principalmente, se você tiver oportunidade de conhecer técnicas de outros artistas, que é o que a gente aprende na faculdade, né? Aqui na Hebe, especificamente, a gente aprende técnicas que, enfim, que foram passadas de gerações e gerações. Então isso é fundamental. Eu acho para você criar sua poética para você desconstruir, sei lá aquilo que o Picasso fez ou né, ou polo que de você ir. De ir além? Mas eu acho que você. Que aí a galera ficou muito presa no sono além, sabe, só não quebrar, não jogar a tinta no papel, mas para eu acho que para você desenvolver sua poética, você tem que aprender, não sei se está conseguindo entender, é a técnica, é como mexe com a tinta, vai a acrílica. Quais são as propriedades da acrílica que eu acho que é algo que a gente aprende muito aqui na, na eba, que é muito bom, que é tipo ter aula com um restaurador, né, que é o Edson Mota que aí ele ensina a propriedade, você tem noção da propriedade, da química, do material? É fundamental, técnica e conhecimento.

FA: Como vocês é cliente, voltando logo no início, rapidamente vou voltar agora nela. Como você vê a relação entre a Eva e o mercado de artes?

SN: E isso já chegou a falar sobre isso? Nem eles.

FA: Apontou rapidamente essa questão do mercado. Quando falou que a tua produção?

SN: Ah, sim, sim, by, então qual a relação da da eba e o mercado? A gente tem aquele preceito, não é? Não sei se é um preconceito, mas a gente já tem aquele. Lugar comum que a gente pensa que aqui na ébola a gente está totalmente apartado do do mercado da arte, principalmente primeiramente, na verdade, pela localização que é muito escrota, que a gente fica aqui, né? Na Na ilha do Fundão, literalmente, a ilha é na cidade universitária. Isso pode dificultar um pouco, mas imagina hoje com com internet não existe muito essa coisa de muro, né? É, não sei, nunca pensei muito sobre isso. É, nunca pensei muito sobre isso, porque é o mercado. Para mim ainda é uma dificuldade. Eu acho que a faculdade faz o que pode. Não imagino o que mais poderia fazer. Né? Para o mercado da arte, porque é um mercado que é complicado mesmo. Eu acho que o que mais poderia fazer é criar isso, criar coletivos, pessoas que se apoiam aqui dentro e que, quando se sentirem profissionais, vão

junto para o mercado lá fora. Mas isso é uma visão utópica. Claro que isso, na prática nem sempre acontece. Não sei, não sei, eu acho que poderia melhorar, mas não consigo apontar que caminho não consigo.

FA: Como você vê a relação do professor artista no ensino de pintura, partindo do conhecimento que vários professores aqui são também artistas?

SN: Então? Isso eu acho que tem até a ver com pergunta anterior sobre o mercado, eu a Eu Acredito, sabe que? Os, os professores. Mereceriam, talvez mais respaldo do mercado pelo fato dos artistas que eles já pariram aqui, né? E é isso. Enquanto enquanto não tiver a hierarquia, o respeito da hierarquia parece meio escroto. Falando assim, que eu sou conservadora, mas OAAO respeito à hierarquia, eu acho que facilitaria até a entrada no mercado de trabalho porque veja bem o que eu quero dizer, que. Se você. Estuda com a, com o professor que sabe. Que uma pessoa que tem, enfim, um nome já na história da arte ou que você vai se sentir mais confiante para entrar no mercado. Sei lá, eu fico pensando a Ligia, não sei, foi a Lygia pape, e Lygia Clark, que foram professoras que foi professora aqui na eba.

FA: Um, esqueci qual..

SN: Não sabe qual é? Enfim, aqui na época. Nós tivemos, sabe? Já grande nomes da história da arte, já que já. Que já consolidados com uma onda atlege que foram professoras aqui, teve Carlos Zílio também, que foi professor por um tempo. Então tu ima

ginam que que é você ter um mestre como esse, né? Então. É, de alguma forma, eu. Disse. Eu não, não lembro bem se a pergunta foi sobre, é isso, sabe, tipo, eu tenho muito respeito pelos meus professores, pelo, pelo Marcelo, pela Marta e. E eu acho que a relação é essa. Eu acho que quanto mais o que eu quero dizer, no fundo é esse. Quanto mais artistas professores a gente tiver, mais possibilidade a gente tem de criar arte aqui dentro, porque eu eu não acho que o artista não pode ser professor ou que tipo aquele clássico, quem ensina, quem não sabe fazer. Não acredito nessa máxima, até porque se você for pensar na história da arte. As escolas eram os estúdios, então assim é uma coisa que está na tradição, você aprende com quem já sabe, então quanto mais conceituado é quem está te ensinando, mais você vai aprender. Do do babado mesmo, não tem coisas que a gente não tem palavra ainda para explicar.

FA: Uma. Pergunta, é? Eu sou artista, entende? Como um artista pode ser essa tradução que desde desde os tempos da da dos estúdios, eram os artistas que ensinavam os futuros artistas? Mas ela se colocou uma relação pergunta inferior, que é o mercado num lugar onde o mercado, assumindo estes professores, trariam uma certa relação para expulsão. Artista sa checavam ao mercado validar o artista.

SN: Eu acho que é um absurdo que o mercado não valide o por exemplo, para mim, racionalmente, é um absurdo que o mercado é. Valide uma. Sei lá, uma letra Valente, sei lá, estou falando de alunos que saíram daqui. É Marcela Pamela. Pâmela Castro, por exemplo, e não valia de quem ensinou. Eu acho que de certa forma, é como se visse só que a pessoa ensinou a técnica, então você não pode dizer que a técnica dessa pessoa é incrível. Se você não fala que quem ensinou essa técnica ou quem ensinou ela a pensar artisticamente, é eu. Eu sei que é meu conservador falar de respeitar a hierarquia, mas é, eu acho que o mercado erra quando ele não olha para a universidade. Eu. Eu Acredito que o mercado é escroto, né? Mas enfim, nem nem sempre ele está. Às vezes é burro, às vezes é escroto, às vezes é burro, mas. Eu acho que é só uma questão de ajustar os ângulos, porque, por exemplo, isso foi feito no Parque Lage, sabe? Os professores lá são são respeitados. Eu acho que deve ter algum recalque é com a com a, com a acadêmico, mas é algo que é totalmente contornável e que é algo que é totalmente temporário, né? Uma coisa de época de de do de décadas, porque não é, não é uma coisa que sempre aconteceu na história da arte.

FA: É, você ensina pintura? Conte um pouco desse saber que você ensina.

SN: eu não. Eu não ensino pintura, eu, eu ensino o quadrinho. Enfim, criação de é imagem e narrativa, né? Que é quadrinho? É, mas tenho muita vontade de ensinar pintura, então assim, eu, eu, eu estudo hoje. Não antes não. Não tinha essa preocupação, mas hoje eu estudo muito focada No No como eu ensinaria isso ou, tipo, é o que eu estou fazendo aqui é que eu posso passar adiante. Né? Então não, não ensino ainda é isso? Eu estou, estou prestes a abrir uma aula particular de pintura.

FA: É quanto com a memória positiva e uma negativa do ateliê.

SN: Uma positiva, uma memória positiva ou memória negativa, meu pai. Uma memória positiva e uma memória negativa.

FA: Causa uma sensação, uma questão de você entrar no ateliê. Eu. Eu e o outro, que pode ser na ocasião, seja negativo, mas algo que você guarde. E tenho-lhe, afetado no ateliê.

SN: É, eu lembro. Eu sempre lembro do da da, o pobre do Aurélio, é sempre a minha vítima. Quando, Ah, eu lembro uma vez ele me estressou num ponto que eu chorei aqui no ateliê. Não, não lembro o motivo. Essa memória, mas até isso não é negativo, né? Porque o que eu falo era um, a gente aprende com com as raiva, com as dor também mesmo. É memória positiva do atelier. É? Ah, então é uma memória muito negativa, acho que acho. Acho que foi palhaçada, acho o André. O André Herbert é ele. Estava com tanto recalque do meu trabalho que ele chegou. Nossa. Esse é um anedoto horrorosa. Ele chegou perto do meu cavalete, foi olhar a minha pintura, mas ele foi lá só peidar para me sacanear. Só deixar o gajo dentro desse burro, essa é a mesma. Essa é a memória negativa. Não tem, não tem e memória positiva. Eu também não consigo lembrar um fato específico, porque todo dia tinha uma diversão, né? Eram muitas memórias positivas. São, ainda fico eu. É por isso que às vezes eu tenho vontade de voltar para cá como professora, por mais que eu eu fico pensando, se eu for um artista consolidada, anão ser que eu seja um artista assim, nem consigo imaginar um Romero Brito da vida que não tem um tempo para nada. Aí vai ser difícil ensinar, mas se mesmo que eu seja um artista consagrado, eu adoraria manter. Alguma raizinha aqui no ateliê como professora, como alguma coisa, porque é vivo. Isso aqui é é orgânico, sabe? E mesmo tipo, eu não, não, não sou de uma geração muito diferente da desses meninos que estão aí, mas. Eu sinto assim, sabe alguma coisa de novidade do assunto da conversa? Então eu acho que um artista Maduro, com a poética madura, ele em contato ensinando aqui no ateliê, ele aprende para caramba. Tem muito, nunca, nunca deixe de aprender. Então a coisa que a Marta fala muito, né? Que ela aprende é, é, com certeza. É uma forma de se manter jovem.

FA: Antes de voltar a um encontro que se formou do Algarve, não lembro desse caos negativo antes, falou que ele lhe trouxe um centro de muitas coisas dele. Se você lembrar alguma coisa que você traz da aula dele.

SN: Ah, então tem não. Eu lembro. Lembro de uma escrotice, mas que eu hoje eu acho que ele falou brincando, mas eu na época estava assim, no descobrindo. O feminismo teórico não é e estava muito na fúria feminista. Da jovem, e aí, olha a merda que o Aurélio fala. Eu. Eu queria arrastar 11 tela, sei lá, ele já. Ele disse, está vendo? É por isso que mulher não serve para fazer pintura porque não tem força para arrastar as telas. Hoje eu entendo que ele estava brincando, mas se ele, Ah, eu devia estar num dia quanto para a virada e eu levei aquilo muito a Sério. Eu lembro isto, né? Da de uns escotistas que eu achava machista e outras que eu achava racista, racista, não, né? Palavra, não é racista, xenófoba, né? Tinha as coisas que eu achava que era por causa, enfim, que eu sou Nordestina. E já eram, acho que eram questões assim.

FA: Não é essa das suas lembranças ruins no caso lá no início, citou que.

SN: Ah, sim, que mesmo com isso eu. Ah, porque ele me ensinou várias paradinhas de técnica, porque o Aurélio é O Mestre da. Do do jeitos dos do das técnicazinhas meio, sei lá, me ensinou a fazer uma flor com 3 pinceladas, coisa prática assim mesmo, eu acho ele me me fez até é isso. Tem uns ensinamentos que eu acho que podem ser. Estruturados? Marta, a Marta, ela vem com os ensinamentos muito estruturados. Vou ensinar o método, vou ensinar a metamorfose com, mas tem muitos ensinamentos que são é que passam assim em coisas. Em palavras, não é? Eu lembro, por exemplo, que o Aurélio me falou uma vez. Observe todas essas telas, ninguém fez mão, todo mundo foge da mão e foi aí que eu comecei a perceber. Todo mundo foge da mão e eu comecei a trabalhar muito. É e sempre deixar uma mão bem feita ou aprender, entendeu? Então coisa coisas assim, sabe, olha, olha a tela, ninguém fez mão ou sei lá o que mais que ele falou uma beijar dá para pagar o carvão jogando água, ele pegou minha tela e jogou na água assim. E foi então assim, o que eu lembro do Aurélio era isso, menos uma coisa muito técnica e mais uma coisa de subjetividades. Vai Ficar 5 horas minha entrevista ou mulher prolixa. É por isso que eu falo que não é por isso que eu escrevo, porque eu converso que é uma beleza.

FA: Eu Queria fazer perguntas. Você não, não se foca nelas. Fico melhor. Como você vê uma possível mudança de local do ateliê de pintura?

SN: Uma mudança do pamplo não sai do pamplonão.?

FA: Isso, o ensino não ser mais aqui, ser em outro lugar.

SN: Nossa, eu acho que sim que o pompom não é um lugar, é abençoado. Não sei se a palavra privilegiada é a palavra, porque ele é bem grande. Ele tem a luz natural, ele é um. Se fosse tirar daqui e para outro lugar, teria que encontrar outro galpão tão grande quanto tão é, não é bem com com essa luz natural. Que fosse parecido porque é, não perderia, perderia, porque eu acho que O Pamplonão a gente falando especificamente desse atelier que o Pump, não. Ele é grande, ele é. Ele é bom, ele é. Bem, ele é bem estruturado. Acho difícil que conseguisse fazer outra coisa desse nível.

FA: Tentar estabelecer quais são essas coisas que não podem ser perdidas aqui.

SN: Então? O espaço aberto, eu acho que é Superinteressante não ser dividido por paredes. Uma turma da outra, porque eu acho que isso cria um clima legal de de trânsito, de uma turma para outra turma ou de visualizar mesmo. A distância, o que eu é, eu, eu acho que isso, o espaço que é bem grande, não é? Então dá para ter todas as turmas. E? Que não poderia deixar de ter, era isso um espaço grande e bem iluminado que voltou aqui às vezes que fosse bem iluminado. A iluminação é importante para quem pinta, não é? Ah. As pias estão se mudasse, e. Fosse desenhar outro ateliê, um arquiteto. Ele teria que se inspirar bem aqui, eu acho que é isso. Mantê-lo as mesas, né? Tem umas mesas grandes também para toda a turma trabalhar. Não consigo ter muita ideia.

FA: Se você lembrar de alguma coisa, pergunta algo, fique à vontade de interprete. Qual o tonel? Sua opinião, quais os principais pontos positivos e negativos para que o ateliê de pintura das coisas do asap continuem? Continue, ou seja, uma referência na formação de pintores e artistas.

SN: Certo, qual o ponto positivo e qual ponto negativo para que ele continue, né? Eu, eu, eu. Eu não sei, Eu Acredito que aí eu não sei, eu acho. Eu eu acho que a forma Como Ele É estabelecido, como é estabelecido o ensino, eu acho super positiva, sabe? Eu acho que é manter. É. É isso. Talvez. Talvez uma forma de divulgar mais. De do estado dá mais suporte pros pros, professores, artistas é, sei lá. Sei lá, criar editais que pudessem levar que, como já fizeram o que eu acho bem interessante. Que é fazer a bienal? Será que você vai conseguir fazer a bienal fora? Eu acho que isso é bem, né? A bienal já existe, a bienal é importante porque mostra, né? O trabalho de alguns alunos que são selecionados lá fora. Não é, e é isso, fazer criar mais esse contato do do pamplonão com a comunidade artística, né? É manter essa relação com o mercado. Eu acho que talvez a chave está no mercado, sabem? Talvez AA escola de belas artes não veja como uma função, né? Mas é tem que ser de integrar alguma forma OA bienal no Parque Lage foi bem interessante em outros espaços assim também. Também os professores de história da arte, né? O tempo a Michelle agora que é professora de história da arte, ela. Está fazendo uma exposição com alguns alunos. Fora eu. Eu Acredito que os professores da história da arte eles têm gingado muito maior. Do com o mercado do que os, porque eles acabam virando, os curadores, que são figuras chaves no mercado hoje, então, talvez seria uma integrar mais a história da arte com a pintura não apartada, que é uma coisa que tinha um tempo atrás. Não sei se ainda tem, mas que é um né? Ai não, não existe. Sabe quanto mais colocar os alunos? De história da arte, para que eu vi que fizeram agora com a revista de mago, que é uma ótima iniciativa que colocam alunos de história da arte para analisar trabalhos. Já para falar sobre trabalho de alunos da da pintura, então sabe criar isso? Eu acho que vai criar mais segurança também. No momento que a gente vai chegar no mercado. Para fechar, são 2 perguntas.

FA: Um conselho pro estudante de pintura?

SN: Um conselho por estudante de pintura. Ai. Anão ser leva a Sério, eu acho que é o melhor conselho é levar a Sério e aproveita cada segundo. E leva, sabe, cada segundo como um dia de aprendizado, porque ou, e é cada dia como um dia de aprendizado, porque aí você vai realmente se formar como um artista, sabe? É uma coisa que eu via muito na minha primeira vez e que eu vejo agora também que você percebe os alunos que vão ser artista e os que vão acabar seguindo outro rumo, porque os que são artista, eles têm essa paixão e eles estão aproveitando cada segundo do atelier, não é? Eu lembro, claro, que que tem vários fatores eu serem uma egoísta ou uma, né? Sem noção se eu dissesse que não existem outros fatores. Mas esse fator de aproveitar a vivência do do do

do pamplonão. É um dos primeiros passos para te levar a ser artista e é, enfim, é se inserir no mercado da arte. Eu lembro que na minha época que eu digo minha época, né? Minha primeira fase aqui é eu, ficava no atelier até depois de um tempo e foi assim que eu fiz amizade com a Marcela, com o garimpo, com outros que foram realmente quem se destacou enquanto tinha uma galera que estava aqui, meio que. Sei lá, meu pra agradar os pais. Eu não entendo e essas pessoas realmente seguiram outro rumo, né? EE agora eu vejo nessa nova geração, tem uma molecada aí que que na verdade, é muito diferente da nossa. Essa geração está agora, está muito mais apaixonada pela pintura. Na minha opinião, essa turma que está entrando agora nesse, nesse, nessa década de 20, eles são muito apaixonados pela pintura e eles conseguem ver muito mais do que o do que eu acho que na minha época a gente conseguia ver possibilidades na pintura. A gente achava que a gente devia. Estar performando? Mas a gente gostava de pintar eles não. Eles acreditam que podem seguir algum caminho através da pintura. Acho que isso é lindo, tem que continuar. Mais para essa última pergunta, aproveitando. O restaurante que se colocou sobre a gente achava que precisava performar. É tomando como outras entrevistas que apontou, como a gorda apontou. Como em algum momento a performance que ganhou. Acho que muito espaço em relação à cultura e isso é um pouco cíclico, que ela entende como um ciclo. Ora, a pintura vai ora, a pintura vem, você identificou a pintura voltando agora?

FA: Você percebe alguma relação desses ciclos com a relação do mercado de arte?

SN: Claro, com certeza, com certeza, mas Eu Acredito que. É, existe a relação, se alimenta, mas quem dita não é o mercado. Eu acho que quem dita sempre tem que ser o artista EE sempre foi, por exemplo, quando mudou é para performance. Foi uma coisa que foi eu. Eu Acredito que foi. Partiu dos artistas que enfim, Eu Acredito que no momento estava um pouco apavorados pela fotografia. Por outro momento, foram outras coisas que aconteceram. Mas que fizeram eles é, enfim, observarem essas outras possibilidades. E agora, claro que esses meninos estão muito mais satisfeitos fazendo pintura e a Cristo na pintura, porque ele, quando eles vão para as exposições, diferente de 2010 anos atrás, que a gente IA para disposições e a gente IA ver muito pouco figurativo, IA ver muito pouco pintura e hoje eles vão. Hoje tem tem exposição só de pintura, não é? É um absurdo achar isso um absurdo, mas. Na por muito tempo, então. É a sua pergunta. Se se tem a ver com o mercado, tem, por exemplo, esse exemplo que eu estou dando o mercado, os meninos bem que têm espaço e se apaixonam mais por pintar no atelier. Mas eu. Mas porque é que tenho mais pintura no mercado agora? Porque uma galera acreditou que tinha que pintar e teve que empurrou isso na goela do mercado e o mercado aceitou, entendeu? Então, tipo, eu acho que os 2 se alimentam, não é o mercado que dita, são os artistas que ditam. E aí eu. Eu vou fazer um último ponto pra fechar. Na verdade eu tenho. Lembrei que tem uma das perguntas que aí são mais particulares, é?

FA: O conselho, um conselho para professor de pintura.

SN: Um conselho pro professor? Um. Conselho pro professor. Tente. Não, não, não deixe morrer o artista dentro de você. A? Só um segundo pronto, passou. Eu. Eu. Eu acho que o melhor conselho seria esse, manter-se como artista, não deixar que a função, embora seja difícil e que a função de professor acabe anulando é o seu eu artístico, porque quanto mais você? Continuar na descoberta e, enfim, se enxergando como artista. Mais você vai ter para ensinar, né? E é isso é. Não, não, não, não deixar. Que a rotina de professor destrua o seu artístico é que você continue tentando expor fora, porque tudo isso é importante para o aluno, não é isso, vai formar, é como aquilo que a gente está falando antes, não é a importância do professor influência automaticamente a importância do aluno. E aí a moto pergunta que é um pouco, voltando na lista aí da revista

FA: Sobre os seus tempos. Você disse que trancou algumas vezes entre 2009 a 2015 por pouco tempo, como você disse, e depois por muito tempo Tempo. Você consegue escrever o porquê você teve que trancar ao longo desses pequenos intervalos e o porquê te levou a é trancar por muito Tempo

SN: não, porque é. É um curso de gente rica. Eu posso resumir assim. É um curso para gente rica, não é um curso para o, para o. Porque para qualquer um porquê? Porque primeiro, é integral. Né? É manhã e tarde, muita, muitos dias é de manhã e de tarde. Se você quiser se dedicar à pintura, a pintar, a produzir no ateliê, tem que ser todo dia de manhã, de tarde. Então você não. Você tem que ter dinheiro para custear. Para se manter de fora, você não pode trabalhar enquanto outros

cursos a pessoa pode trabalhar. Curso de pintura você não pode ter outro trabalho, se você tiver, vai impactar porque a sua produção vai ser reduzida. É? O material é caro para caralho. Você pode comprar até umas tintas mais baratas, mas ainda assim sai caro. Tela é caro, tudo é caro. Então pincel é caro. Então é. Foi por isso que eu parei várias vezes, porque é. Não que eu seja a pobre coitada do povo, não. Mas porque eu saí de perto da minha família, fui para quilômetros de distância e, enfim, não sou rica. Então eu tinha que trabalhar para pagar aluguel, realidades que eu acho que quem talvez fosse do meu, meu mesmo nível aqui, não tinha porque morava com os pais, não é? Então, para mim foi muito difícil. As grandes pausas. Foi isso porque eu tinha que pagar aluguel, tinha que enfim, às vezes não tinha dinheiro para para cursar. É um curso caro. Eu não sei como ser. Como seria resolver isso? Porque, enfim.

FA: E uma outra coisa, você é mãe. Como é a maternidade? Ser mãe, IA se cursar a faculdade.

SN: E cursar a faculdade. Então eu sou mãe, mãe. Eu não, não. Não. Não é, não vivo a maternidade, assim não tenho, não moro com minha filha. Eu acho que se eu morasse, seria bem mais complicado, né? Que eu teria que pensar em creche. Teria que começar em coisas assim que eu, embora sempre, sempre fui próximo da minha filha, tipo, ela estava doente aqui, eu tinha que ficar com ela, não vinham para aula, mas não tão intenso quanto se eu dela sozinha. Mas eu imagino, deve ser muito difícil uma coisa que eu acho interessante de ser mãe da vivência de ser mãe e mulher e ser pintora é que. Eu acho que de alguma forma altera sua percepção das coisas e, enfim, te deixa mais sangue nos olhos. É uma palavra que eu costumo dizer, quem quem tem filho não tem mais tempo para brincar, já tem, né? Tem já um objetivo.

FA: É, eu não sou o céu tanto se pode localizá-lo. Ao curso faculdade cultural foi durante foi antes.

SN: Não foi depois. Eu tive muito nova, por isso também não pude viver a maternidade, não estava numa época. Eu tive que escolher ou eu ou eu. Eu vivi a minha ou a última vida, ou eu era mãe e eu escolhi ter uma vida. Bem, eu gosto mesmo, mas enfim. Então a faculdade foi é durante a infância da minha filha. Agora ela é adolescente, entrou na faculdade e faz arte. Olha só.

FA: É isso, fechou

SN: Que bom que eu consegui que a gente conseguiu. Espero te ajudar.

Final da Transcrição

VIII. ENTREVISTA 4 - ENTREVISTA COM MARCELA CANTUÁRIA

27 de Abril de 2023, Entrevista por vídeo conferencia, Rio de Janeiro, Brasil e Portugal

Informações gerais

Marcela Cantuária, 32 anos, nasceu no Rio de Janeiro, hoje reside no Rio de Janeiro/RJ, Ex Aluna do curso de Pintura (2010/2017). Pintora, artista, pesquisadora

Início da Transcrição

FA: Bom, então nós os 2 áudios estão pegando. Vamos começar? marcela e eu vou pedir primeiro você fazer uma passada rápida dizendo do nome, idade, local de nascimento, local de residência atual e profissão, ocupação.

MC: Uma ficha, né? Estou fichada? a louca [risos] Bom, Meu nome é Marcela Cantuária, Marcela de Jesus Cantuária na verdade, o nome da minha mãe. Ah, eu sou de 91, tenho 32 anos, nasci no Rio de Janeiro. Atualmente, eu moro no Rio de Janeiro, moro trabalho lá e agora eu estou em Portugal, produzindo uma exposição em Lisboa.

FA: Ta certo. vamos lá. É uma entrevista semi-estruturada, então eu tenho algumas perguntas., e ao longo das perguntas, talvez já apareça coisas que eu não pensei em, perguntar, e a gente vai caminhando por elas. Em algum momento talvez eu venha a fazer perguntas que já foram respondidas anteriormente no mio de outra pergunta., dai é so você apontar - .já respondi naquela hora... é ais pra podermos passar por todas as perguntas.

MC: Show

FA: Então, vamos lá, Eh. Conta um pouco sobre seu primeiro contato com a pintura e como e quando começou a estudar pintura.

MC: Cara, meu primeiro contato com pintura foi fazendo mesmo, foi tentando. Eu não tive, tipo assim, uma formação, né? Acho que não é cultural nosso levar a criança para museu, essas coisas. Não é que a gente não tenha cultura. A gente tem muita cultura, mas não é um hábito, do brasileiro ainda é um lugar muito fechado, né? Os museus,. Mas coisa de criança, assim, eu acho que toda criança pinta, gotas de pintar e o que aconteceu foi que eu não parei. Então meu primeiro contato eu não posso marcar exatamente um dia, mas eu sempre foi uma criança muito imaginativa, mais pra dentro e tal. Eu era tímida, por incrível que pareça, mas aí eu já vivia no meu mundo, então. eu comecei a pintar. Mas oficialmente, na época do colégio já dava de presente umas telinhas para minhas professoras favoritas. E eu comecei a pintar na eba, foi onde eu realmente, tipo., onde eu comecei a me dedicar e entender melhor.

FA: E como você veio a conhecer e por que escolheu cursar pintura? Como você conheceu o curso de pintura e por que você escolheu ele?

MC: Cara, eu vi que tinha essa possibilidade do curso de pintura, eu nem sabia. Assim, foi uma coisa que o coordenador do colégio, chegou lá no terceiro [terceiro ano do ensino medio], mostrou lá as opções de colégio. Aí eu vi que tinha pintura, belas artes, falei - nossa, perfeito, vai ser fácil, - eu juro que eu pensei isso. Eu falei, - cara, uma faculdade tranquila. Depois eu vejo o que eu faço tal - Aí foi assim, juro que foi assim. Você sabia disso? Falei - ai, não quero ter complicação na minha vida vou pintar. - Aí cá estou. Come mesmo. to falando com o André [Alves da Silva Ebert], não quero não.

FA: Bom, essa aqui é fácil. Você se considera artista? Como e quando começou a se entender como tal e onde entra a pintura nesse ser artista? Caso você se considere artista?

MC: Cara, que loucura., isso é muito século XVIII,. Então, me considero artista, artista plástica,. Quando que eu percebi que eu era? AH, sei lá, é quando eu comecei a tomar gosto pela coisa, aí veio a viver a arte no meu cotidiano, no meu ofício mesmo. Então eu vi que era realmente o que eu estava fazendo. Quando eu comecei a dar aula dentro do meu atelier. Na primeira vez foi no morro dos macacos. Que aí eu vi que eu estava arrumando jeitos de viver de arte. Precariamente, né? Enfim, pingando. Aí foi isso assim . Eu tinha. sei lá, você quer datas, Idade? Devia ter vinte, vinte um

anos, vinte dois anos, e eu acho que essa questão de ser artista ou ser pintora, isso foi uma coisa que a gente já... Já é, o pintor é artista, artista, pintor, nem todo o pintor é artista. ou sei lá, nem todo artista é pintor... Mas eu sou pintora, artista e pesquisadora. Então é isso.

FA: Me localiza esses vinte um anos em relação à escola de belas artes, em relação à faculdade, você estava dentro já?/

MC: Já. Eu entrei com dezenove, dezoito anos na EBA.

FA: Quando, e como foi seu primeiro contato com a prática de pintura na EBA. E aí você pode descrever um pouquinho melhor esse primeiro contato e em que ano foi.

MC: Cara, acho que foi no segundo ano de faculdade, então foi em 2011. Não, foi no primeiro ano de faculdade, mesmo que a gente sai tava em oficina de criação I com Licius. Aí era uma coisa assim, mais guache, né? Eu acho que a gente tinha aula de guache, a gente não tinha ido pra óleo ou acrílica ainda. Óleo e acrílica, era pintura. I que eu me lembro, com a Martha. Mas esse foi meu primeiro momento na faculdade. É, materiais mais plásticos assim foi com o Licius. Antes disso, já tinha pintado como eu te falei, na época do coleginho e tal, mas ali é isso. Foi meu primeiro contato dentro da universidade. Aí depois foi Martha e acho que a Lourdes também. A Lourdes na verdade, pra mim é uma das figuras mais presentes, assim, hoje em dia é a única. O Licius... não, Martha e Licius nem sei, mas por exemplo, o Júlio [Sekigushi] pessoa que eu adoro, mas eu também não encontro. É difícil encontrar, parece que a gente vive em outros planetas. Mas eu tenho um apreço por ele também. O Aurélio, não sei nem se está vivo Siceramente. Morreu, está vivo? O Aurélio deve estar.

FA: Do Aurélio também não sei. Não tenho notícias dele há tempos.

MC: Ah, mas tinha... o Vladimir estava com a Gota e quase morreu?

FA: É o Vladimir esta aposentado, tem seu problemas de saúde, mas não dele a algum tempo. Mas acho que ainda está vivo.

MC: Forte, né? Tomara, mas e aí, fala mais!

FA: Eh, eu vou te pedir um pouquinho mais sobre esse primeiro contato na EBA, como foi. Você tem alguma impressão? Ficou alguma impressão? Você citou quando foi né.

MC: Cara, eu gostei. Assim, eu me surpreendi, porque. Eu lembro que eu tive um desempenho legal para um primeiro contato. Eu acho que é por causa do método de ver as pessoas concentradas e se esforçando. Ter um professor ali no meio. Aí eu tive um desempenho que eu me surpreendi assim, Comigo,. Porque, enfim faz toda diferença, né? Você está estudando, ou você está... Não, assim, óbvio, sem descartar, autodidata, tem grandes artistas aí que são autodidatas. Eu posso falar um milhão de nomes agora que estão bombando muito na arte contemporânea, pesquisa foda, mas para mim, eu sinto que foi fundamental a EBA, porque eu acessei o lugar da técnica. Foi isso.

FA: Certo. Bom fazendo o calculo devo encontrar mas pode me facilitar? Esse seu primeiro ano foi em que ano?

MC: Foi em dois mil e dez.. Foi quando eu entrei na EBA. Eu entrei em dois mil e dez e sai em dois mil e dezessete., ponto dois. Bastante tempo lá.

FA: Vamos para a quinta. Conta um pouco como era o seu tempo no ateliê de pintura, seu dia a dia, tipo de atividade acontecia nesse ateliê. Qualquer tipo de atividade, que você queira trazer.

MC: Era divertido né? Acho que pintura tem que ser divertido.. trabalho tem que ser divertido, se não.... Enfim, não falando sério, além do atelier, eu pintava as coisas lá mas. eu acho que eu pintava mais em casa. Eu dava um jeito de pintar em casa porque tinha uma questão assim, quando você levava todo o material para ateliê, você só podia pintar no ateliê, aí final de semana não pinto. Porque tá tudo lá. Então eu meio que, tinha as aulas presenciais que a gente pintava naquela madeira, aquela coisa... Vai entender aquilo aí não tinha como pintar em casa, mas em casa eu fazia umas telinhas, fazia uns materiais mais leves, sabe fazia muito caderno nessa época. Nossa, eu lembro de oficina de encadernação com André[Ebert], acho que foi umas duas ou três vezes que a gente deu oficina de encadernação, e os cadernos me salvavam muito, porque eu ainda não tinham espaço físico para poder pintar,. Então construir aqueles cadernos foi criar esse espaço, né? E a EBA, o Pamplonão

era um lugar é legal, pra se pintar também, mas normalmente eram aqueles trabalhos mais chatos, digamos assim. Porque, a minha impressão que eu tenho foi assim. Eu já era uma pessoa, já era é foda né, mas eu já olhava para fora. Tipo, eu não ficava só olhando pra dentro, pra faculdade e tal, e foi quando realmente se abriu um universo para mim. Que eu vi os museus, que eu comecei a ter acesso, a ter interesse por esse universo, dos museus da cidade, arte contemporânea. Eu lembro que eu estava até lembrando esses com André. Eu lembro que eu queria estudar o Eduardo Berliner, tinha visto uma pintura dele, falei, - nossa, que diferente esse cara, gostei. Aí não foi possível não permitiram estudar ele., - Ah, porque ele está vivo, acho que não é para você, tem que ver para um pintor velho, um pintor sei lá. E era realmente um tipo de pintura que eu reconheço a importância e tal, mas que, não era o que o meu coração estava querendo ali, naquele momento. Então acho que é isso, ficou uma impressão que eu tive que realmente fazer o que estavam me pedindo, mas não era o que eu queria de fato.

FA: Agora, deixa eu entender. essa oficina de cadernos era dado no pamplonão?

MC: Sim, Acho que o Lício abriu a aula dele. Teve uma história assim, ele abriu o espaço dele da aula dele para a gente dar, uma mesa grande. Aí a gente foi. E isso foi o que é, dois mil e doze, dois mil e treze por aí. Acho que dois mil e doze, dois mil e treze..

FA: Mas você lembra quem estava dando a oficina?

MC: Eu e a André [Ebert] E foi super legal. Porque eu acho que é uma disciplina que a gente tinha que aprender na EBA mesmo, mas quem me ensinou foi a prima do André, que fez arquitetura. Quando ela apareceu com aquele caderno todo lindo, eu falei - nossa, que lindo, onde você comprou? - e ela falou, - cara, tem uma disciplina na arquitetura que ensina a fazer caderno. - Eu falei, - cara, a gente não tem assim pintura que horror! Aí ela me ensinou brevemente. E eu com meu recém conhecimento adquirido[risos], promovi essa oficina e deu tudo certo. Agente cobrou cinco reais de cada um. Tu lembra?

André Ebert

Para comprar o material.

MC: Comprar o couro, a agulha para furar. A gente foi no Saara [Centro Comercial], compramos tipo, umas folhas diferenciadas tal, foi bem legal. E aí eu deslanchei a fazer caderno até que eu nunca mais fiz nenhum.. O até o teu o meu espaço estruturado. E a coisa foi indo para a tela, mas o caderno foi super importante, porque eu vi que eu estava me libertando de várias questões. Assim, estava mais à vontade, está vivendo mais na criatividade ali.

FA: Bom, deixa eu voltar dessa mesma pergunta no início da sua resposta, quando eu perguntei como é que era o cotidiano desse Atelier você falou que era divertido, mas vamos, falar Sério. Volta nesse divertido e me fala um pouco mais sobre isso. O que seria ser divertido? Quero saber que tipo de atividade acontecia.

MC: Então, cara, era divertido.[Risos] Espera aí. [Risos] Olha, eu fiz amizades que eu tenho até hoje, o André, você vê que eu estou aqui com ele, a Bella [Isabella Ogêda gudes] que está voando de Paris para cá [Portugal]. Então assim, eu tive um encontro muito importante, nessa fase jovem adulta de me conectar com pessoas que têm o mesmo interesse que eu, que é primordialmente a pintura. Então isso cria um ambiente social saudável para você querer estar lá e zoar e não sei o quê. Sem contar o fato de é uma cambada de gente que acabou de sair do colégio, ou seja, você imagina a maturidade da sua gente?[Risos] Por isso que eu falei que é divertido, mas assim foi importante porque além de tudo tinha uma questão com a disciplina, então eu sentia que. eu conseguia ter um espaço de criação, numa esfera expandida, Assim, criação... você cria um afeto, você cria uma pintura, você está criando ali, então para mim era legal estar ali. Eu acho que segunda a sexta a gente estava lá. A gente estava lá de segunda a sexta. Eu gostava de ir para a universidade, apesar de ter as questões lá.

FA: Esse de segunda a sexta era para cumprir as matérias, disciplinas que tinham lá ou você ficava em outros momentos além da disciplina?

MC: Eu acho que o que a gente ficava em outros momentos, quando tinha disciplina, era um intervalo entre uma aula e outra. Assim, não ia de bobeira não.

FA: Tá certo, vamos seguindo. Bom, você respondeu um pouco, mas quiser elaborar um pouco mais... Como é que foi sua relação com os demais estudantes e professores? Como foi sua vivência com o coletivo? Uma vez que aquele atelier é aberto, está exposto a todas as turmas ao mesmo tempo. Como foi isso para você?

MC: Cara, foi. É como eu te falei,. Assim, num lugar que eu me identifiquei com muitas pessoas, recebi orientação dos professores, foi bem legal. Professor que me encorajou muito foi o Júlio [Sekiguchi]. Eu lembro que ele me emprestou um chassi de 2m, quase 3m, assim preu pintar. Então, assim eu tive.... Ah, eu tive muita sorte ali com isso, sabe? Foi um bom momento. É, eu acho que eu respondi na pergunta anterior um pouco, né? Bom, conforme o Combinado.[risos]

FA: Bom a gente pode passar para próxima. Mais uma vez e perguntando como foi a vivência nesse atelier e gostaria de entender melhor o que isso significou pra você. Também está um pouco na outra pergunta, mas se quiser elaborar um pouco melhor sobre esse momento. Qual a significância que ele tem para você?

MC: Bom a significância de ter feito EBA?

FA: Mais particularmente em relação ao Atelier.

MC: Cara, o atelier foi foda né? Quer dizer, tem um espaço expositivo também. Foi meio que minha primeira exposição. Na verdade foi no sétimo andar. Mas também era um ambiente de estudo. A foi importante assim, eu estava meio que debutando ali.. Meu TCC. Um legado do pamplonão pra mim? Acho que é um ateliê que.... Ai, não sei o que dizer,. Desculpa, tava pensando e me perdi, cara, eu juro que eu me perdi. QUe você falou mesmo, volta..

FA: Como foi essa vivência nesse atelier e o que ele significa para você? O que que significou, o que significa?

MC: Cara, para mim foi importante porque eu entrei em contato com outras pessoas, porque foi a primeira vez que eu estive num ateliê de fato, desenvolvendo um trabalho. Eu acho que só vou fato de ser a primeira vez tocando essa realidade é algo que é memorável assim pra mim, por mais que eu não tenha retornado lá,. Não tenha voltado pra universidade, eu não tenha buscado nem meu diploma[risos] Vai ser sempre o lugar que eu aprendi, o lugar que eu me dediquei. Primordialmente assim, primeiramente. Então acho que a importância é essa.

FA: Legal. Agora me esclarece uma coisa. Você falou que a primeira exposição foi lá no Macunaíma ou foi lá em cima?

MC: Foi no vórtice... vértice. [Vórtice]

FA: Então já era vórtice. Teve um antes do vórtice, eles tinham eba 7. Depois, eles transformaram no vórtice. Você chegou a fazer a exposição na Macunaíma? Lá embaixo.?

MC: Cara, foi isso durante esse ano foi meu TCC.

FA: Aí você colocou lá na Macunaíma.

MC: É.

FA: Eu também estou fazendo uma recuperação do que teve no Macunaíma, né? Porque não tem uma documentação muito precisa das exposições que estiveram lá. Então estou tentando recolher quem realmente fez disposição lá. E quem consegue me doar alguma imagem para poder fazer essa catalogação.

MC: E você conseguiu pegar as imagens? [do TCC, no instagram] porque eu só tenho elas, que bom que você.

FA: É seguindo. Como você percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas. E por que você segue pintando? Considerando outras possibilidades de produção?

MC: É eu acho que são linguagens, né? Tipo, sinto que a pintura ela é a mais antiga, e ela vem se atualizando, seja no sentido técnico dela, ou seja, no sentido de assunto. Ela continua narrando e as diversas pluralidades e as perspectivas. Ela é mais uma linguagem artística. Assim eu sigo fazendo porque é o que eu gosto de fazer. [risos] Ah também não é só pintura,. Assim, hoje em dia eu vejo que o meu trabalho eu também coloco abordado na pintura ou costura a pintura. Eu faço

cerâmica também, eu trabalho um pouco com madeira, com os Oratórios. Mas a pintura está presente em todos. Porque na cerâmica tem a parte da esmaltação, no bordado tem as cores do bordado, então de certa forma você está pintando com a linha também e nos Oratórios a base a madeira, nunca exponha a madeira crua, também pinto.. Então eu sinto que a pintura... [interrupção na conexão]. E aí a voltamos.

FA: Certo, caiu na parte, que você estava falando Sobre a pintura e as variações do uso da pintura por você em vários trabalhos, daí não sei falou mais alguma coisa na parte que caímos, então se quiser recuperar alguma coisa...

MC: Eu acho que não. Acho que eu já tinha terminado.

FA: Você estava vagando sobre os lugares em que pintura aparece e reaparece, né? Cerâmica na madeira.... Então vamos seguir para a segunda, para outra. Bom, o ateliê tem várias formas de ser usado., cada pessoa acaba passando por um professor....Eu, por exemplo, não tive aula com o professor Júlio. Então estou tentando traçar como que as pessoas aproveitaram o ateliê. Então queria saber, que tipo de aprendizado se tem no atelier? Aí do teu, aí particularmente, o que é que você tirou de lá? Que tipo de aprendizado teve lá. Nesse ponto não precisa ser especificamente das disciplinas, existem outras formas de aprender ali dentro que, além da disciplina em si. Então fica à vontade, de me contar um pouco do aprendizado possível dentro desse atelier.

MC: u acho que eu aprendi a... Estou falando, eu, ninguém me ensinou isso, mas eu aprendi a projetar o meu trabalho no mundo. Assim, porque eu vi ele fora do meu, do meu lugar, fora da minha casa. num outro espaço, entender ele como algo autônomo, sabe? Tipo, por mais que a EBA em momento algum ensine a gente, ou oriente. A que é uma palavra melhor, oriente a gente como Fazer as coisas, eu conseguia, vê-lo., no mundo já. Eu acho que é isso. Foi um primeiro momento, dele, num lugar grande, sabe, dentro de uma Universidade Federal. É isso, eu não cheguei, cheio de técnica, nem pintava, não tinha know how nenhum de pintura. Mas eu lembro de alunos que tinham. O Leon [Andrade Matheus] era muito bom, eu babava. Tipo ele parecia o Sorolla [Joaquin Sorolla]. Ficava assim, - nossa! Que é isso, onde é que ele aprendeu isso cara? Cara, o garoto passa o dia inteiro fazendo parkour, como é que ele sabe? Quando que ele aprendeu isso? Aí eu ficava assim, tipo, acho que eu tenho um outro caminho. Eu vou me moldar ainda, cheguei meio crua, sabe? Fui me criando ali. Eu olhava as pinturas do Licius, eu falava assim, - ah é legal, mas eu acho que... é bem impressionante aquele realismo, mas eu acho que não é isso que eu quero. Eu lembro uma vez eu falando isso pra ele. Mas assim admiro. Na verdade, eu odeio hiperrealismo hoje. Acho a coisa mais cafona que existe. Mas enfim.. Hiperrealismo, não na pintura, mas em todas as possibilidades de arte. Assim, acho que. não me comove em nada. Mas aí o legado do trabalho no ateliê, pra mim foi esse.. Assim, me entender como alguém que está descobrindo algo novo, e está com muita disposição e energia para acontecer. ara alimentar esse sonho, alimentar início. Porque o início é muito frágil. Então a gente tem que querer muito, Tem que ir muito na sua verdade, cada um ali na sua força, porque tem gente que... E eu super entendo, assim, por um momento eu pensei em desistir. Não de Pintar, mas da universidade, que assim sei que era meio desigual aos tratamentos. Mas aí eu percebi que o meu rolê com pintura é muito maior do que qualquer qualquer relação assim, hierárquica, que alguém vai tentar impor para mim. Tipo, eu posso não ser aceita em vários lugares ou meu trabalho, sei lá, não gostarem dele. Mas eu tento não levar isso pro ego, porque eu acho que ele tem uma vida própria. Não sou nem eu, o trabalho mesmo..

FA: Você me fala um pouquinho mais, por que desse início ser frágil? Como você vê esse início frágil? Você citou que o início é frágil, é sempre muito frágil. Você pode me ilustrar melhor o que seria isso?

MC: Ah, que nem um filhote é um pintinho quebrando a casca do ovo. Eu ainda sou pintora jovem. Assim, considerando que eu comecei oficialmente a pintar em dois mil e dez, a gente está em dois mil e vinte tres, eu tenho treze anos, sou uma criança ainda, você entende? Tipo, eu ainda estou no início, ainda, então naquela época eu era uma recém-nascida em pintura. Então, eu posso falar assim, - não, mas eu pinto desde que eu nasci - Posso falar isso também posso falar tipo, a gente é resultado de todas as experiências nessa vida até chegar até aqui, então. aquela pincelada que eu dou ali não é só falando do início da faculdade eu falo de uma Marcela também da época do colégio antes

do colégio.. Posso pintar uma tela em um dia e falar que eu pintei em 32 anos... Muito pós-modernos não? [risos] Não, posso falar isso não. Mas você entende.

FA: Bom, na verdade não seria tão pós-moderno se você colocar no fato de que toda a pintura vem com a trajetória histórica da pintura, Então é bem materialista você falar que tua pintura é uma pintura de toda uma tradição que te trouxe até aqui, né?

MC: Sim.

FA: Até um pouquinho contrário, ao pós-modernismo.

MC: Não, totalmente, eu sou contrária ao pós-modernismo, ao pós estruturalismo, enfim. É, total. Ainda mais quando fala de uma pintura...eu tenho eu tenho interesse histórico. Eu tenho um olhar materialista histórico sobre as coisas, então.. Por isso que eu, eu dissocio um pouco o meu trabalho de mim, assim. Mesmo que eventualmente eu para figurar, vai ter auto-retratos e tal. Eu sinto que ele não é um trabalho autobiográfico. Ao mesmo tempo, deu me reconhecer muito nele de eu ser exatamente como eu sou nos meus pensamentos eu sou nas pinturas, sabe? Então sei lá, ele não é autobiográfico... Às vezes é sim, às vezes eu tenho uns trabalhos que é mais. Eu tenho um biombo que eu fiz sobre Verena, minha namorada, super lindo. Eu fiz pra mim, aí tem outra pintura, fica na cabeceira que sou eu Ebinho e a Daube numa época que a gente tava morando junto. Eu tenho essas pinturas também, elas são tipo, tipo meus feitiços. Assim são coisas minhas, sabe? Sei lá. Entendes?

FA: Sim, claro. É, vamos passar para uma próxima. Ha alguma referência de artista, estudante ou professor, que você traz lá da EBA?

MC: Não, desculpa.

FA: Você tem algum de artista referência?

MC: Eu ouvi o que você falou, eu disse que eu não tenho.[risos]

FA: Ah, Está tudo bem claro.

MC: Falei: não, virgula, desculpa. [risos]

FA: Se não tem, não tem [risos]

MC: Não! Tenho. Sim, tenho sim, espera o Lucas.

FA: Lugarinho [Lucas Lugarinho Braga]?

MC: Lucas Lugarinho, caralho. Sempre foi uma pessoa assim que eu olhava, falava - nossa, aí tem! E foi um menino, um menino Imagina, ele, é meu melhor amigo agente se fala direto, quase todo dia também. Ele mora hoje em Rotterdam, longe pra caralho. E a gente conversa muito sobre pintura, parece que a gente está um dentro da cabeça do outro. Assim, por mais que o trabalho seja bem diferente, completamente diferente, a gente conversa muito sobre pintura é muito doido. Ele é uma referência para mim, assim, para mim ele é brilhante.

FA: O Lucas entrou contigo no curso?.

MC: Entrou. A gente foi da mesma turma. A parada inteira. A gente pegou o diploma juntos, cara. Achei o primeiro dia de aulas juntos, só foi eu e ele. Eu tenho uma foto assim, com todas as cadeiras vazias e ele. Eu não estou na foto porque eu tirei, né? Mas era de forma nossa turma se formando. Aí que loucura., rir para não chorar e ripa na chulipa

FA: Seguindo então. O que você diria ser fundamental para se tornar um artista pintor? E desenvolver uma poética própria, algo próprio.

MC: Eu acho que para ser artista pintor você não precisa de muito, acho que você tem que querer primeiramente., a pintura ela não é um meio muito barato, econômico é difícil, é meio caro. Mas eu conheço pintores como Mulambo, por exemplo, que pinta, pintava com papelão uns trabalhos lindos. Hoje em dia, ele. Já está pintando em tela, mas é a proposta dele também. Falar sobre a precariedade e tal. Mas enfim, eu acho que para ser pintor você tem que querer. Resposta preguiçosa né?[risos]. Estava esperando uma coisa super - aaaah - não é? É tem que querer, se você não quiser... tipo assim, você tem que querer muito na verdade. Depois, a pintura, ela tem uma coisa que ela está super sendo visitada, ela está bem alta hoje. Sempre estive, acho que só na década de 80 que ela ficou meio magoada, mas agora. segue o baile, vida normal para gata. E eu acho que para ser pintor

hoje, tenho que levar em consideração, uma série de coisas, uma série de perspectivas. Tipo, como se você fosse fazer qualquer arte. Você faz, você entrega para o mundo. O que essa pintura vai ter para oferecer? O que, que ela vai ter para.... Sabe entender a importância. Então, é foda, porque a gente passa muito tempo achando o que a gente faz não é o suficiente, ou então não tem sentido de existir tal. Então a gente tem que ir acreditando do outro lado. Assim, de entender porque dar a luz a um trabalho, ou porque, insistir na pintura. Acho que a gente tem que saber entender esses porquês. Para mim, no meu caso, que você pediu mais um conselho geral, mas no meu caso, eu pinto, porque eu tenho necessidade de criar algumas imagens que eu não via no mundo, que eu tenho vontade de preencher de alguma forma. Então é tipo usar a imaginação e a pintura como motor para criar. É a pintura como um meio para materializar essas coisas, entendeu. Pra tornar visível coisas que eu não vi.

FA: Vamos seguir então. Como você vê a relação da EBA como o mercado de arte ou se você não tem ligação ainda com a EBA agora, então como você via. Como foi para Você

MC: Não existe, né? Não existe relação nenhuma ali. Tem nada. Não existe, inclusive quando eu comecei a ficar desesperada, falando assim - caralho, e agora que eu faço com essas pinturas, aqui? Vou olhar, vou pro parque Lage e tal. Aí fui ao Parque Lage, pra ter aula com um cara que foi da EBA, ou seja. [Risos] O Miguel [Bruno Miguel] ou seja... Aí fiquei dois meses, não aguentei mais que isso, porque falam que é mais no olho do furacão, promovia mais exposições fora da faculdade, Porque o Fundão é uma ilha, né? Então, assim, fica muito afastado da realidade lá, então. É isso aí. Eu fui para EBA, e não rolou nada, fui para EBA não, fui pro Parque Lage. Não rolou, mas acho que foi importante, assim, ah sempre é. Conhecer lá as pessoas, ver o que que estava se fazendo fora da EBA, sabe? Mas não tem relação nenhuma com o mercado. É uma pena, porque eu acho que caberia muito bem, mas disciplina ali pra se estudar os mecanismos, Não que a gente. Tipo - ah, criar um artista com uma orientação para o mercado exclusivamente, mas poderia ter alguma disciplina que falasse sobre isso? Sim, porque é uma profissão, as pessoas estão se qualificando para estar ali e é minimamente justo que você arrume uma... consiga seu sustento a partir daquela dedicação naqueles anos e.. Acho que o índice de evasão também é muito grande por causa disso. Assim, as pessoas não sabem nem por onde começar. Aí eu desiste, vai fazer uma coisa mais rápida, porque ser artista leva um tempo mesmo, né? Acho que é, tem um tempo. Para você ser reconhecido como artista. Não é quando que eu me reconheci, é quando que as pessoas em volta começaram a reconhecer e comecei a. ganhar alguma coisa com isso, né? Porque são anos de sonho, e investimento, só investimento.

FA: E Como você vê a relação do professor artista no ensino de pintura, uma vez que os professores da escola belas artes, a maior parte, também se colocam como artista? Como você vê essa relação de professor artista no ensino da pintura?

MC: Cara, eu acho que. que... Acho eles são muito infelizes[risos] Não, escreve isso aí. Não, sacanagem cuspiendo no prato... Não, mas você vê que tem alguma coisa ali no fundo, uma tristeza mesmo. Morro de medo de virar professora da EBA. Qual é seu maior medo? - Ah parar na rua sem nada? Qual é seu maior medo Marcela? virar professora na EBA. [risos] A louca. [risos] Não, assim depende. Eu acho que tem os professores, tipo assim, o Rafael Alonso, o Álvaro? O Álvaro também tem um temperamento forte. Sei lá, eu não sei, eu nunca tive aula com Álvaro, nem com Alonso. Mas professor bom tem um ou outro que vai te estimular, que vai te apoiar. O resto é meio que tipo.... Eu acho que não faltou uma pedagogia aí, na formação deles, sabe? Eles não encorajam muito. Por isso que eu falei: - ah, o que precisa pra ser pintor? querer muito! Porque ninguém vai ficar falando - Ah olha que lindo. Não, inclusive, é bem arbitrário algumas notas são dadas. É uma coisa que várias coisas, eu fiquei sem entender. Mas eu acho que o problema é uma ementa muito ultrapassada. Então você vai ver professores jovens com o pensamento do século retrasado. Então poderia ser uma escola que ela poderia estar formando em massa. Artistas contemporâneos. Tendo o ponto de partida o clássico, de se entender tudo e tal, mas vocês sai um artista contemporâneo. Mas não faz isso. Eu acho que é o problema da ementa mesmo. E é isso, os professores, artistas, eles poderiam, sendo bem sincera, eles poderiam. Encorajar mais os alunos de alguma forma. Porque para ser artista tem que ter coragem, não é nada diferente disso. Assim, para você querer se manter como artista, tem que ser muito corajoso, tem que se expor. Po eu fazia aquarela de noite, em casa

noturna de jazz, bar, chegava com uma luminária minha Aquarela. Ficava fazendo que nem uma maluca. E falava - gente, não vou trabalhar em loja, sabe? Vou fazer coisas que eu gosto de fato. Então eu acho que é isso, professores podiam encorajar mais. Entendeu?

FA: Entendi. Você ensina a pintura? Como você ensina a pintura? Conta um pouco sobre esse saber que você ensina, caso você ensine.

MC: Hoje em dia não, mas eu já dei aula de pintura no começo. Eu dei aula quando estava na faculdade, porque eu tinha que dar meus pulos, mas hoje em dia, não. Mas quando eu ensinei tinha uma coisa também de.... Ah, usei muitas, muitas coisas que aprendi na faculdade, praticamente tudo. Assim de, olhar, planos, de começar desmembrar as coisas até sair nos planos de luz. Porque é algo que me interessa. Também falei muito sobre cor e foi legal, porque as pessoas que eu ensinei, pintura são pessoas que pintam. Então, não tem uma expressão assim dentro do rolê de arte, no mercado, mas são pessoas que estão correndo num.... Alternativamente. Assim, são pessoas que hoje em dia, compõem o meu círculo de amigos, amigos, muito próximo. A Júlia, minha melhor amiga/assistência, eu meio que formei ela como pintora, ficou três anos, meio que estudando pintura comigo, até que eu dei alta nela. Falei - some da minha frente. [risos] Mas aí não conseguimos se libertar uma da outra e ela é minha assistência também, hoje em dia,. Pessoa que eu confio muito. A Helena Borges, que é um amor da minha vida também, é um das minhas melhores amigas, são todas as minhas melhores amigas hoje. Também me procurou para ter aula de pintura comigo. É uma relação de afeto mesmo que a pintura dá. É estranho, porque essa também é a minha forma de operar no mundo, sabe? Acho que é isso. Porque, não sentia tanto isso com os professores carrancudos não

FA: Então, esse saber da pintura. Você carrega um saber que além de uma questão técnica que tinha na EBA, você acha que tem uma questão de afeto?

MC: Não é? Total.

FA: Bom, essa aqui, eu acho que você vai ter algumas, né? Me conta uma memória negativa do ateliê.?

MC: [risos] Cara, André tinha que está aqui, porque ele é escorpiano rancoroso.. Ele foi ali rapidinho e Já volta. Uma memória negativa... Cara. Quando eu fui reprovada em pintura, I, com a Martha. Eu lembro que eu fiquei muito ... assim, eu eu fiz tudo o que ela pediu, eu fiz pesquisa, e nan nan nan, aí eu juntei todas minhas telas porque carona com uma amiga que tinha carro, falei, - cara, não volto mais aqui, cara, essa mulher, olha o que ela fez. Aí eu voltei obvio, dois dias depois. Ela me reprovou em pintura I. Cara, fiquei bem chateada, foi uma coisa que mexeu muito com a minha estima. Assim, quando eu falei que o início, é frágil, então se você reprovar alguém, o estudante fez tudo e tal e fica um critério muito subjetivo porque a gente está falando de arte. Então ela meio que foi arbitrária, me reprovou. e eu acho que muita gente nessa, meio que desisti. Acho que na verdade foi uma questão pessoal, uma questão de separar o grupinho, que a gente era muito arruaceiro. Sei lá, sei que não funcionou, não sei qual era o intuito dela.

FA: Agora, uma memória positiva.

MC: Cara, uma memória positiva por incrível que pareça foi o dia do meu TCC, da apresentação, foi muito importante. Assim, eu não chamei ninguém, eu menti o horário para as pessoas, eu falei que ia começar um hora depois do que começava, porque eu não queria, muito tímida para falar em público. Enfim, a gente passa a universidade inteira, sem escrever uma página, daqui a pouco tem que escrever vinte, e falar.... E eu sempre fui muito da ação, de fazer. Muito intuitiva, não no sentido vazio da intuição. Assim, de ter esse ânimo para as coisas e fazê-las. Tipo, pintura é você mexer o tempo inteiro com símbolos, e você esta acionando esse dispositivo que é a intuição. Criando manchas e tal. Enfim, Aí, eu menti, falei... - vagabundo, chegou realmente atrasado, mas teve muita gente. E achei que foi tão bonitinho. Assim, eu morava com uma amiga na época, a Joyce, que estava estudando história da arte na UERJ. E a gente morava no Grajaú, aí ela falou, - não, vamos todo mundo, eu vou com você, eu quero montar essa exposição. Ela montou a exposição, a gente pensou na montagem. Foi uma experiência super legal, foi a primeira vez que... Ah, é isso botar um trabalho na parede. Um dos trabalhos que eu fiz pro meu TCC, é um trabalho que está hoje no acervo, em transformação, do MASP, que está na segunda fileira assim que entra no museu. Pra mim foi

importante. Assim, foi um momento de conclusão na real. Uma memória boa foi quando eu terminei. Porra até que enfim. [risos]

FA: [risos] Certo. Essa é coisa de recuperar o acervo da Macunaima, umas das questões são essa né? Você tem uma EBA, formando artista, formando uma história da arte por vir, e a gente não tem registro das coisas que passam por lá. Quem passou por lá? O que teve de importante lá? E a gente fica nessa coisa de reviver uma memória de três séculos atrás, sendo que a gente está produzindo uma memória ativamente lá dentro, né?

MC: Sim. Totalmente. Nossa, é... Pois é, tinha que ter um arquivo das exposições. O próprio Instagram, não tem um Instagram da EBA?

FA: Agora tem o Instagram da Macunaíma, mas ela só recupera fotos de dois mil e vinte se não me engano, é muito recente.

MC: Entendi

FA: É quase acabando aqui.... uma memória positiva...

MC: Não, sem pressa

FA: Um conselho para o estudante de pintura hoje.

MC: Limpe bem os pinceis, use um pano limpo. Pano limpo,. [risos], Estou zutando. Quer dizer, pro estudante?.

FA: Isso. Você se formou, passou por toda essa trajetória, está hoje onde está e você pode falar para o estudante algo que você julga importante ele saber no momento que estão hoje, como você já foi uma vez estudante da EBA.

MC: Eu acho que é importante valorizar os encontros dentro da universidade, e tentar criar um ambiente saudável para você conseguir construir arte, né? Então, tipo, isso consiste em tipo, não se comparar com os outros, é saber olhar, mas também não se colocar ali sempre - porque que ele conseguiu isso e eu não consegui aquilo? Acho que é manter o passo firme. Assim, de alguma forma, independente das portas não se abrirem num primeiro momento, para não deixar de tentar. Assim a pintura, ela pode ser muito generosa mas tem que ter paciência, e ela também é muito ciumenta. Porque, se você não der atenção, ela não vai te dar nada. Inclusive, ela pode se vingar de você. [risos] Não sei como. [risos] Mas acho que é isso, tipo, te assombrando. Eu acho que é isso. O conselho que eu dou como pintura; a pintura é uma coisa cotidiana. Não estou falando de que eu pinto todo dia, eu não pinto todo dia, mas a gente sabe. Quando a gente é artista, por mais que a gente diga - Ah, hoje é meu dia de folga, hoje eu não vou ficar no ateliê.. - Ah o que você vai fazer hoje? Vou ao museu - Pô. Legal, Hein? Soube aproveitar a tua folga. [risos] Mas eu acho que é isso. Assim é entender a pintura como uma entidade, que a gente meio que serve a ela e ela dá de volta, mas tem que ser uma relação boa. Não uma relação hierárquica, não é para ter medo dela, sabe? Tipo é pra entender que... Eu entendo que ela vai me acompanhar. Pra sempre, eu acho. Até que a morte nos separe.[risos]

FA: Agora está quase acabando.... Em sua opinião, quais os principais pontos positivos e negativos para que o ateliê de pintura da escola belas artes continue, ou seja, uma referência na formação de pintores Artistas.?

MC: Eu acho que eles tinham que promover amplamente, mais as bienais da EBA. Eu lembro que a Bienal da EBA chegou a ser uma coisa legal. Eu lembro que eu participei de uma que foi no museu de belas artes [Museu Nacional de Belas Artes MNBA]. Então assim, eu acho que a EBA, ela é um satélite. Ela foi completamente desconectada de tudo. Então, acho que podia ser feito esse esforço de fazer o estudante...sei lá, marcar um museu. Eu tive uma memória muito boa agora do Ivair [Ivair Junior Reinaldim] que foi meu professor de história da arte. A gente já teve aula no Museu de Arte Moderna, no MAM, no Rio. Aí lá tinha as Lygia [Lygia Clark e Lygia Pape], tinha Anna Bella Geiger, tinha a galera, sabe? Então é isso. Eu acho que é tirar a gente de lá,, conectar a gente com o mundo, ensinar a gente a ver as coisas. E a partir disso, sei lá, promover esses encontros fora da EBA também. Ela fica muito isolada, a gente sabe disso. Ao mesmo tempo que é um lugar, tipo um momento eremita da vida, né? A gente vai lá pra casa do caralho estudar [risos]. Alcançar o conhecimento. tinha que ter um equilíbrio sabe?

FA: Essa é mais particular. Ha pouco tempo durante a investigação, eu soube que você participou de uma banca de TCC, como foi?

MC: Participei da Maria Paganelli.

FA: Me conta dessa experiência. É um certo retorno, né? Você não entra como professora, mas ja não mais como aluna. Tem uma volta aí, como é que foi?

MC: Cara, eu fiquei muito honrada de estar ali, foi chocante. Assim, quando ela me pediu, falei - nossa, que tudo! Super fofo, li o TCC, achei o trabalho dela bom,. Me vi num lugar que é delicada, né? Porque, eu não acompanhei o processo dela de chegar até ali, mas eu me esforcei para entender a partir do ponto que eu peguei assim. Não me surpreendeu ela ter me convidado, porque eu acho que ela é uma menina que ela é multi, Assim, ela cantora também. Ela é mais pra fora. Assim ela tem uma mente mais aberta, mais desconstruída, e sabe usar. Então, uma pessoa que canta tem coragem na vida. Assim, porque eu também já quis botar outros professores de outros cursos na minha banca, acho que eu queria chamar o Ivair, e eles brecaram, falaram - não, não vai dar merda, é isso. Tem que chamar alguém da pintura. Ai falei - ah que saco. [risos]. Enfim, eu achei super legal, pude falar não só tecnicamente das coisas, mas também ter uma visão... ela é da minha cidade, todo mundo da mesma cidade. Mas foi um trabalho que falava também da rua do Carnaval, então a gente conseguia... do samba, da noite bohemia. Então a gente conseguiu trocar várias idéias assim, nesse sentido, eu senti que foi uma trocação. E é um reconhecimento, um retorno, total. É uma estudante que tá vendo, que está acompanhando, eu fico super feliz.

FA: Você me localiza, quando é que foi esse TCC?

MC: Eu acho que foi em dois mil e vinte, calma aí. Pera, ta aqui no instagram... Ah tá, dois mil e vinte, início de dois mil e vinte. Três anos atras, seis de março, ela me convidou.

FA: Bom deixa ver se tem mais alguma coisa antes que eu me esqueça.. Ah, tem uma outra pergunta pra ti. Eu tenho uma ligeira memória de você ter feito algum tipo de residência ou algo do gênero durante a graduação durante um período que você não esteve lá. Algo assim.?

MC: Não, o Lucas, eu sempre estive.

FA: Ah, foi o Lucas que saiu?.

MC: É, ele fez no México.

FA: Você fez de dois mil e dez a dois mil e dezessete. Você continuado ou trancou em algum momento?

MC: Cara, eu não tranquei, mas tinha semestre que eu pegava uma disciplina só.

FA: Há, sim.

MC: Praticamente, né?

FA: Vou dizer que é recorrente esses seis, sete anos. É recorrente na EBA. Só que aí muda alguns motivos, né? Alguns fazem em tempos porque pegam uma matéria por vez outros dão uma trancada e voltam. Eu estou tentando entender como é que esse... Porque a EBA, teoricamente, ela mudou o curso em 2005 para tornar ele mais rápido em 4 anos., porque eram cinco, mas o que eu venho acompanhando é que na verdade os alunos continuam levando muito mais tempo.

MC: É porque tem um lance também que a gente tem que considerar que é tipo assim a EBA ela é feita em caixas. Aí tem a pintura, tem a gravura, tem artes visuais, tem a fotografia. Então assim, você está aquele período ali, você às vezes quer experimentar outra disciplinas, é um ensino público. Então por isso que se demora também, né? Eu cheguei a fazer umas ... como é que é o nome disso? Matéria alternativa? Não.

FA: Optativas [Disciplinas optativas]

MC: Tipo isso. Acho que cheguei a pegar uma optativa em produção de zines com Pedro Sanches [professor do curso de gravura]

FA: Na gravura?

MC: Aí eu fiquei lá, eu peguei uma de desenho também com a Maya Valentina. Ficava. É um lugar que acho que a gente tem que usar ele mesmo e vaintambém formar, correndo para que? Pressa de que?

FA: Tá certo, posso falar também. Fiquei sete anos lá também. Fiz uma ano fora da pintura pintura, fui fazer gravura também. É por aí mesmo..

MC: Pode crer. Você fez gravura, que legal.

FA: Era isso o que eu tinha de perguntas pra ti, muito obrigado mesmo. Eu acho que não expliquei muito bem, porque eu escolhi você entre os mil e quinhentos alunos. Porque são mais de mil e quinhentos alunos que entraram na pintura no período que eu estou estudando. Mas você foi uma das pessoas que foram constantemente referenciado nas conversas em outros lugares. Então, pensei tenho que puxar ela para fazer uma entrevista com ela. Porque eu estou falando de referências das escolas de belas artes, enquanto estudante que se formou lá, você tem sido uma referência. Então muito obrigado por conceder entrevista.

MC: Ah, que legal! Fico feliz, fico honradíssimíssima. Que bom, eu espero que os professores me deixem ser usada com referência. Porque se ficar escolhendo só artista morto, vai ficar difícil. Que Legal, fico muito feliz, muito honrada e é isso, sucesso aí no mestrado. Depois eu quero ver Quero ver esse retorno da Macunaíma, da Galeria.

FA: Em cinco meses tem que estar pronto, tenho que terminar esse mestrado agora em cinco meses.

MC: ocê consegue. Claro que você consegue .

FA: Eu tenho, porque se eu tenho que devolver minha bolsa pra CAPES [risos]. tenho que conseguir por bem ou por mal, Então muito obrigado Marcela.

MC: Demais,, imagina Fred.

FA: Pra quando a exposição que você esta montando.?

MC: É dia 21 de maio. Aí vai abrir aqui[Portugal] dia 21 de maio. Aí hoje está chegando a Bella, que conheci na Belas Artes, que está fazendo assistência pra mim, porque ela mora em Paris. Então falei - pega um avião, filhinha. Aí ela vai me ajudar e também tem uma amiga que está vindo do Brasil, cara. Porque eu vou tentar umas coisas com tecido e tal. Vai ser legal, você vai ver, vou postar bastante coisinha, as novidades.

FA: Eu vou acompanhando.

MC: Sucesso Fred e muito legal, muito obrigado por ter me escolhido, por valorizar as minhas idéias. Apesar de tudo,[risos] louca, estou brincando. Então ta querido, um Beijo, tchaaaaau..

Final da Transcrição

IX. ENTREVISTA 5 - ENTREVISTA COM LICIOUS BOSSOLAN E MARTHA WERNECK

05 de maio de 2023, Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro

Informações gerais

Lícious da Silva, nome artístico Lícious Bossolan, 49 anos, nasceu na França, naturalizado Brasileiro, hoje reside em Quitandinha, Petrópolis/RJ. - Ex aluno do curso de Pintura (1991/1995*) e Professor no curso de Pintura EBA/UFRJ (2002-2003/2006-2007/ 2009*/-), Artista Pintor

Martha Werneck de Vasconcellos., 46 anos, nasceu em Petrópolis/RJ, hoje reside em Quitandinha, Petrópolis/RJ.- Ex Aluna do curso de Pintura (1996/2003*) e Pintora e Professora no curso de Pintura EBA/UFRJ,

Início da Transcrição

Frederico Arêde: Bom, vou pedir pra cada um individualmente falar, para termos o registro, o nome, idade, local de nascimento, local de residência e a ocupação, profissão

Martha Werneck: Martha Werneck de Vasconcelos. Quarenta e seis anos. Local de nascimento, Petrópolis, Rio de Janeiro. Local de residência. Petrópolis, Rio de Janeiro, Quitandinha. Profissão pintora e professora.

Lícious Bossolan: Tá eu Lícious da Silva, nome artístico Lícious Bossolan, idade cinquenta esse mês, aceito os parabéns no final. Eh tudo igual da Martha, moro aqui no Quitandinha em Petrópolis, só que eu nasci na França, mas sou brasileiro. É bom registrar isso, natural da França, mas naturalizado brasileiro

MW: Pintora e professora.

LB: Ah e a a profissão eh é professor universitário e pintor também, artista visual.

FA: Vamos lá. Bom, quem quiser responder primeiro essas... são individuais. Conte um pouco sobre o seu primeiro contato com a pintura, a pintura enquanto linguagem, e de como e quando começou a estudar pintura.

LB: Então vou começar. Bom, eu não consigo desassociar a pintura do desenho, eu sempre desenhei e foi a primeira questão que eu continuei e aí eu comecei a pintar na adolescência, sem nenhum curso, mas mais por uma necessidade mesmo e acho que uns dois anos antes, aliás, alguns anos antes de entrar no curso de pintura, mas nada muito... assim foi algo bem esporádico. Assim, depois a que peguei a prática mesmo durante o curso de pintura.

MW: Bom, eu acho que a minha primeira lembrança assim do contato com a pintura foram os quadros que tinham na casa do meu avô, eram quadros de um pintor que morou em Petrópolis durante a vida quase toda, Chamado Van Dyck. Ele era holandês e deu aula pra algumas pessoas lá em Petrópolis, inclusive a primeira vez que eu entrei num cursinho de pintura, foi com uma aluna dele chamada Lulli Ratto, Luli com dois Ls, Rato não lembro se é com dois Ts mas ele era um pintor paisagista e ela também. Eu acho que esse contato que eu tive com a pintura, assim através das massas de tinta, das cores, isso foi muito impactante pra mim. Eu não podia tocar nas pinturas. Então eu ficava, criança daquele jeitinho né? Quero tocar na tinta, não pode, tal. E comecei a aprender desenho com o Sérgio Bortolotti, que foi estudante da pintura, se formou pela pintura. Um artista residente em Petrópolis, filho da minha professora de teatro, minha primeira professora de teatro. Então eu comecei com ele desenhando, depois eu tive essa oportunidade de ter aula com a Lulli, que era uma aula de pintura em plein air, então eu decidi, eu tava entre fazer arquitetura, design, mas eu decidi por pintura, também por essas experiências.

LB: Bom, então deixa eu complementar a minha...

MW: É, a minha resposta foi tão bonita.

LB: Foi. Mas aí isso foi me lembrando e até objetivando mais a pergunta, né? Eu tenho que mencionar duas grandes influências. Que eu não comentei. A primeira eu acho que são dos meus pais. Assim, por eles terem nascido na França, por eles terem tido uma vivência na França, acho que essa cultura europeia, eles visitaram muito museus lá e a casa foi sempre cheia de muitos livros.

Inclusive livros de pintura que é o gosto deles também. Minha mãe é professora de história, sempre gostou muito de arte e o meu pai apesar de astrofísico ele também sempre foi muito sensível pra esse campo. Então eu tenho que mencionar os meus pais. E o outro foi um professor de arte, do colégio. Inicialmente era o colégio Jacobina, mas depois virou Dom Quixote, que é o professor Carlos Cruz, que também foi um excelente professor de arte. De certa maneira, ele viu uma certa potencialidade naqui no que tava desenvolvendo e sempre foi uma boa influência nesse sentido. Eu acho que são dois que eu tenho que mencionar. São três, né? Assim, meus pais e ele, mas são dois fatores que eu tenho que mencionar. Ah, e lembrando que depois por influência do meu pai, eu fiz o vestibular pra física e dois anos depois é que eu fui pro curso de pintura.

FA: Quando e como foi seu primeiro contato com a prática de pintura na Escola de Belas Artes?

LB: Então, quando estava na física, eu tava realmente muito inquieto e não assim surtando, né? Que nem esse daqui, [urros ao fundo] mas eu tava muito inquieto, aí já tava pensando a possibilidade de fazer outra profissão, não estava me encontrando. Aí foi através de um colega meu, Hugo Brondes Cavalcante e uma amiga também que a gente andava sempre juntos da física que é a Carla Fonseca. Agente veio visitar aqui o prédio da reitoria e sabendo que tinha arte aqui também viemos ver o ambiente. E foi o primeiro momento em que eu entrei aqui no Ateliê de Pintura, não conhecia né, foi bem impactante. Aí nesse mesmo período eu procurei alguns professores daqui e eu comecei a ter aula como ouvinte antes de ser efetivada a transferência, pelo processo seletivo.

MW: Mas cê teve aula de pintura?

LB: Aula de pintura.

MW: Com Quem?

LB: As pessoas que foram muito marcantes, desenho foi o Roberto Cruz que eu tenho que mencionar e aqui no ateliê foi o Aurélio Neri, que num primeiro momento ele tentou me desestimular, falando que, - ah, não segue essa carreira, cê tá na física, tá bem. Como é que o que seus pais vão pensar, sua família, mas ele viu que eu tinha jeito e deu força e a professora Lourdes também que foi maravilhosa a quem eu devo um carinho aos dois.

FA: E lembra em que ano foi isso?

LB: Sim, entrei na na física, foi em noventa e um, isso significa que a gente tá falando por volta de noventa e dois.

MW: Tá eu entrei aqui eh no curso de pintura no primeiro semestre de mil novecentos e noventa e seis, na época o curso ele tinha uma configuração diferente do que tem hoje e tive uma aproximação do curso muito diferente da do Licius. Eu tive aproximação convencional. Então, eu segui os ciclos, né, corretamente, o ciclo básico e depois é que a gente vinha pro ateliê pra pintar de fato. Então, se eu falar o primeiro contato que eu tive com a pintura, talvez tenha sido numa aula de criação da forma, algo assim bem instrumental, de uso da cor, estudo de círculo cromático. Então eu vou que aquilo pra mim não me marcou, justamente porque eu já tinha tido essa experiência da pintura em plein air nas aulas de pintura que eu fiz. Então assim eu vou te dizer que eu não lembro exatamente de quando foi, eu me lembro quando passei pro ciclo profissional pra fazer pintura I com o Marcelo Duprat. Ali pra mim foi marcante, tanto pelos ensinamentos, pela forma como ele falava da linguagem da pintura quanto pela prática e infelizmente eu não fiz essas aulas, de Pintura I, nem de pintura II, acho que até quase o final do curso e eu não fiz dentro do ateliê, que era o meu sonho quando eu entrei aqui,. Eu via todo mundo pintando aqui mas o Pamponão ele sofreu uma reforma nesse meio tempo e eu fiz o meu ciclo profissional que era uns três anos seguintes, né? Eram cinco anos de curso, fiz o meu círculo profissional todo no corredor ou então numa sala improvisada aqui no no térreo mesmo, aqui do lado do ateliê. Eh de uma forma muito eh com sem o espaço adequado. Bancária mesmo. É, de uma forma muito precária. Então foi isso.

FA: Você entrou em noventa e seis e essa reforma se deu desde o início?

MW: Não, foi um pouquinho depois, provavelmente foi noventa e oito. Se eu não me engano. Não, foi noventa e sete a reforma, tanto que a gente não pode voltar pra cá tão cedo. Eu fiz pintura I, II, III, até a IV eu fiz fora daqui. Na pintura V o ateliê foi reinaugurado que eu me lembre.

Aí sim voltamos pra cá e o meu projeto final, o meu TCC, eu fiz dentro do ateliê e pra mim foi muito maravilhoso. A Lourdes foi minha orientadora, na época ela pintava aqui os trabalhos dela, então isso pra mim era muito importante ver ela pintando. Pude dispor de um paredão gigante pra fazer os meus trabalhos de TCC que eram de grandes dimensões, isso pra mim foi muito importante. Explorar o espaço do ateliê e estar dentro do ateliê.

LB: Eu queria confirmar essa influência dos professores pintando aqui. Eu lembro da Lourdes, realmente dava um gás, era outra coisa, ver um professor pintando, era realmente bem energético, digamos assim

MW: Bem importante. Isso.

LB: Na minha época, além da professora Lourdes, tinha como professores substitutos o Casé e Tavares que também produziam no ateliê e era ótimo, era maravilhoso ver todos eles trabalhando aqui.

MW: E outra pessoa que a gente teve a oportunidade de ver trabalhando no ateliê foi o Vladimir Machado, mais pra frente, eu já estava me formando. Isso era em dois mil e dois, nós já nos conhecíamos [licius]

LB: Até a gente veio dividir o ateliê aqui durante as férias de janeiro. e a gente pintou juntos

MW: E o Vladimir tava fazendo uma série dele, pra uma exposição, então era muito interessante chegar aqui, vê-lo pintando, entender o tempo de pintura dele, sabe? Foi bem legal. Isso

LB: .E outro que eu vi foi o Marcelo Duprat pintando também, um mural, que era um projeto do Aurélio [Nery]. Desses murais que estão espalhados pela, EBA. Eu acho que chamava EBA pinta o Fundão. O Marcelo [Duprat] teve uma tela só pra ele, um painel na verdade e aí também foi muito bacana, aprendi bastante observando ele pintar também.

FA: Foi em dois mil e dois que vocês estavam pintando nas férias com Vladimir?

MW: Isso.

LB: Foi, por volta disso

MW: Dois mil e três na verdade, final de dois mil e três, porque a nossa exposição, Licius, foi em dois mil e quatro na Caixa na Caixa Cultural, foi o ano que a gente casou.

LB: Junto com o mestrado? Nós éramos loucos. [risos]

MW: Éramos. [risos]

FA: Assim, não precisam se preocupar com a data - ah foi dois mil e dois, três... - já é muito importante.

MW: Não, não, quando eu lembro vou falar, geralmente eu tenho boa cabeça pra datas.

FA: Bom, nos situe um pouco mais sobre as aulas de pintura. Como eram essas aulas de pintura I, III, mesmo nos corredores?

MW: Bom, os cavaletes foram movidos daqui eh pro mezanino, segundo andar, então se formou um corredor de cavaletes, um virado contra o outro, tudo isso era exposto ao tempo e tal, era bem complicado e as turmas iniciais sempre são as maiores, né? Então a turma de pintura I era grande, então o Marcelo Duprat ficava ali atrás espaço do rol dos elevadores. Ele ocupava toda aquela área ali, a turma dele, mas era bem complicado porque: o professor falando você não ouvia porque era verão e as cigarras gritavam mais do que o próprio professor[risos] eh e também as condições pra lavar material era tudo muito precário. Então a gente precisou trabalhar em formatos reduzidos, ninguém podia se expandir muito, não tinha uma mesa de apoio, era bem mambembe, a gente até chegou a chamar de Ateliê Favela durante um certo tempo porque parecia mesmo um favelão.

LB: Um conceito um pouco carregado, de preconceito hoje sabemos. Mas enfim

MW: .É, o pessoal falava que é por causa do improviso, né? Acho que era mais nesse sentido, do que no sentido de preconceito mesmo, era mais porque era tudo no improviso.

LB: Eu vivenciei o final disso porque eu comecei a dar aula e peguei um pouquinho desse movimento um pouco caótico, mas o que eu lembro mesmo é que parte das disciplinas, inclusive a que eu dei foi pintura IV. Ai a gente tá falando de dois mil e... Seis.?

MW: Sim.

LB: Dois mil e seis... não sei porque ? Não..

MW: Não, espera aí, quando você começou a dar aula, você começou a dar aula em dois mil e dois. Desculpa, é porque eu estou pensando no seu segundo contrato

LB: .Foi quando agente se conheceu, e que pegou essa confusão toda. Eram disciplinas dadas no que a gente chamava de CAFAUzão né? Que é aquele espaço que depois foi incorporado pela arquitetura mesmo, mas era um espaço também totalmente Improvisado.

MW: É porque, essa história de sair do Pamplona pra ficar solto por esses espaços aconteceu em diversos momentos, não foi num só. Ele tá falando de um outro momento que não foi o momento em que eu tive aula com o Marcelo Duprat [1997].

FA: Então, quer dizer, de noventa e sete a noventa e nove ficou interditado, algo assim e depois voce volta para ca [Atelier],

MW: Sim, depois a gente volta pra cá, produz mais um tempo e depois tem que sair de novo

FA: Em 2002 em algum momento?

MW: Exatamente, tanto que quando a gente reclamou novamente, eu acho que tinham voltado pro Pamplonão por insistência, sabe Fred, assim, não tinham a coisa num tinha sofrido obras significativas pra que a gente pudesse voltar pra cá com alguma qualidade. A qualidade só veio de uma reforma geral, depois de dois mil e dois, que eu Licius e Lourdes fizemos um movimento com os estudantes, levamos os móveis velhos lá pro Hall da reitoria, fizemos uma exposição com fotos também e aí eu tenho até hoje esse material de fotografias e pequenas montagens assim eh falando sobre o desrespeito abandono e eu acho que era esse o nome da exposição, era desrespeito abandono e alguma outra coisa, o ateliê de pintura de da Belas Artes. E isso aconteceu em dois mil e dois, porque nós tínhamos acabado de nos conhecer, que foi o ano que nos conhecemos e e fizemos essa ação e aí provavelmente, novamente isso aqui foi esvaziado e aí a Ângela Âncora da Luz é que conseguiu uma verba junto ao Partido Comunista [PCB?] e fez essa reforma aqui e rebatizou quando reinaugurado de Ateliê Cândido Portinari.

FA: Essa foi a reforma de dois mil e oito.?

MW: Provavelmente... Dois mil e oito. Isso.

LB: Então é isso. E aí eu lembro assim as grandes mudanças foram: a impermeabilização do teto. Tiraram o reboco do teto.

MW: Porque o teto era todo rebocado de branquinho e começou a cair.

LB: Eu acho que esse primeiro momento que eu lembro. Que foi antes da Martha , eu lembro que foi porque caiu um reboco quase em cima da Modelo, que é o famoso e evento, vários vão se lembrar disso e aí tiveram que emergencialmente esvaziar um setor ali.

MW: Tava tendo uma aula de modelo ao vivo, provavelmente ali no mezanino, não era aqui embaixo.

LB: Eu acho que era até a aula do Nelson. [Macedo]

FA: Isso é Interessante tentar encontrar, porque eu já ouvi ele [o famoso evento] em vários momentos.

LB: E ninguém se lembra.?

FA: Todos se lembram que alguém disse que aconteceu isso. Mas quando eu entrei lá em dois mil e sete, final de dois mil e sete para dois mil e dezoito ficou interditado e aí me avisaram que era porque caiu um reboco. Mais tarde eu venho saber que não foi nesse momento, foi numa outra que caiu reboco. Então eu não sei se foi em dois mil e sete quando eu estava tendo aulas no prédio ou se foi na obra anterior, essa provavelmente a que voce citava.

MW: Tá vendo? É muito confuso.

FA: Essa informação diria desse evento mobilizou uma reforma, foi por conta disso, mas consigo localizar qual foi o momento

LB: Eu acho que a melhor pessoa que vai se lembrar é capaz de ser a modelo Ana Débora, que eu acho que foi com ela. Quase certeza. tanto que depois ela ela fica lembrando desse evento, né?

MW: Eu também acho. E que foi a aula do Nelson eu tenho certeza.

LB: E realmente, assim, ela escapou por um triz, no sentido pelo menos de ia machucar bastante.

MW: Ela ou a modelo que tava lá, né, que eu também não tenho certeza se foi a Ana Débora, não.

LB: É, mas eu guardei o que foi [Ana Debora]. Assim, quer dizer, não, sentido de que ela vai saber essa informação. Acho engraçado essas coisas, né? Como como elas vão sendo modificadas pela memória. Mas isso eu acho que aconteceu foi um dos motivos pro esvaziar aqui. Daí um outro momento eu lembro que ali aquela partezinha de cima, [corredores] do mezanino Foi condenado. Na verdade está condenado até hoje, mas voltaram etcétera e tal.

MW: Aí vem o IPPUR aqui, olha e fala - não, está tudo bem, isso aí é junta de dilatação não vai acontecer nada... - aí a última pessoa que veio aqui disse - ah mas isso pode cair... - Olha sinceramente, a gente não sabe mais em quem acreditar. Mas essa história, essa flutuação de sai todo mundo daqui, aí melhora um pouquinho, aí volta todo mundo, aí isso pelo menos três vezes durante esses últimos vinte anos. Desde mil novecentos e noventa e seis.

LB: É Acompanha o ateliê, e uma última coisa, que fugiu, que ia comentar é que essa reforma com a verba do. Partido Comunista [2007-2008]. O que eu lembro é que as grandes mudanças foram ótimas. Foi esse descascar, que a Martha tava falando, tiraram do reboco todo, a impermeabilização, o chão ele recebeu uma um novo verniz, um alisamento especial e tiraram acho que dois ou três biombos daqueles de concreto. Então ampliou aqui a esse espaço.

MW: É verdade e teve mais uma coisa que foi a repintura, Isso causou inclusive muita polêmica entre os ex-estudantes, que saíram daqui deixando as suas marcas, né? E queriam que elas fossem eternas aqui. Então houve muito burburinho nas redes sociais, Facebook tava bombando e as pessoas - é um absurdo, né? Terem pintado paredes que nós deixamos, nossas marcas lá - mas a repintura ela deu um ar de tranquilidade do meu ponto de vista, sabe? Porque a gente consegue ver a produção de quem tá aqui nesse momento. Porque o ateliê pra mim é um ateliê pra pessoas que tão aqui de passagem e aprendendo umas com as outras. Então, sempre há contato com o trabalho do colega, se você deixa uma parede toda pintada por você e vai embora. Como é que vem o outro pra aprender com você, não vai, vai aprender com o colega que tá do lado. Então eu acho que deu esse ar mais de algo que está em transformação, quando você tem as paredes limpas e os trabalhos em movimento sendo feitos a cada período.

LB: Então que eu lembro que tinha esses dois grupos divididos né? Assim, principalmente quem trabalhava aqui, os professores que diariamente conviviam com essas Interferências. Então, pra você analisar um trabalho de estudante, você tem que ter um ambiente mais neutro, mais clean. E por outro lado tinha os estudantes que eu lembro de um comentário até hoje que falava assim - ah eu entrei lá e parecia um hospital. Então tinha esses dois polos. É verdade, depois da reforma, né? Porque tava tudo muito, muito mesmo, né? Então, a pessoa, nossa, tá horrível, parece o hospital. OK. Foi bem engraçado

FA: Deixe eu perguntar uma coisa. O espaço Macunaíma, ele foi parte dessa obra ou já existia esse espaço assim?

MW: Foi, foi parte dessa última obra do Cândido Portinari [Atelier]

LB: foi exatamente eu esqueci de mencionar, tanto que a a minha defesa de TCC foi naquele espaço [Gal Macunaíma] que era o espaço da produção da pintura VI. Esse espaço que hoje é a galeria ocupa.

FA: E as salinhas, já existimos?

MW: Já existiam, mas não eram "nossas", né? No sentido, não era da pintura, ninguém usava ali. Era tipo um depósito cheia de coisa velha.

LB: Aquela que a gente chama da coordenação era o depósito, e inclusive durante muito tempo guardava esses gessos [esculturas em relevo] que aí o Aurélio [Nery] quando era chefe do departamento viu que tavam sumindo, aí ele teve a ideia, - bom, pra não sumir mais, eu vou colocar nas paredes, que aí fica visível, e a gente fica controlando. - Foi uma boa ideia prum lado, por outro lado, mas é uma crítica minha, eu acho que é um outro tipo de interferência.. Mas é uma forma de controlar a existência desse de todos esses gessos, dessas moldagens.. Então aquela salinha foi o depósito e essa de pesquisa, que a gente chama, eu não lembro exatamente, mas tinham outras utilizações.... Lembrei, durante muito tempo, no meu tempo, era a salinha do professor Paulo [Houyek?]. Tinha a escrivaninha dele ninguém podia mexer, era um laboratório de pesquisa dele.

MW: Ah é verdade. Agora me veio uma memória horrível... Tinha um busto de gesso branco, e verdade, ele se apropriou daquela sala.

LB: É, bom, aí pra saber exatamente os detalhes disso, tem que conversar com os outros professores da época

MW: É, como é que ele se apropriou dessa sala, a gente não sabe.

FA: É, acho que essa vai ficar para uma outra história... foge ao meu recorte temporal [risos]. Eh, mas é muito curioso, né? Tem histórias anedóticas como o da modelo e o gesso [que caiu]. É uma questão anedótica, mas eu fico curioso, porque é recorrente e cada um coloca num tempo diferente. Mas é impactante porque todo citam. Mas em tempos distintos.

MW: É, e foi um argumento pra falar, - vocês precisam melhorar isso aqui. - acho que foi nesse sentido o uso dessa história, veio nesse sentido, porque ninguém se machucou no final.

LB: A gente usa meio como se fosse um sintoma, né? Quer dizer, ele é recorrente e mostra que teve um desvio teve um desvio da normalidade de um atelier de pintura, algo que pode colocar em risco, em perigo e aí na nossa memória está assim.

FA: Olha gente eu vou fazendo a entrevista e quando vocês acharem que está bom pra vocês, vocês me falem, que a gente divide.

MW: Não, vamos lá.

LB: Não, que isso tá gostoso.

FA: Bom essa aqui é também individual. Como você começou a se entender como artista, e onde entra a pintura?

LB: Começo então? Tá, eu eu tô começando, mas eu tô tendo um tempo de reflexão menor, aí qualquer coisa eu complemento depois. Então eh... hum agora agora eu não sei precisar exatamente, porque eu eu sempre tive uma relação um pouco conflituosa com o início da arte, dessa escolha, né? Devido a essa minha relutância interior e inconsciente já que eu estava num campo totalmente oposto que era das exatas, da matemática, da física e foi um momento um pouco traumático, eu me senti um pouco empurrado porque me sentia incompetente na parte da física e na verdade a pintura ela veio como uma opção possível de eu continuar né? A a viver. Mas eu posso dizer com certeza que foi durante o curso da pintura que eu me encontrei. Aí eu vi como possibilidade, como potencialidade como forma de pensamento complexo e então foi no decorrer do curso. Então não teve um antes e um depois de forma muito definido. Porque foi algo que eu tive que me aceitar pra transformar isso. Agora a pintura sempre foi pra mim o carro chefe, digamos assim, sempre me vi como artista pintor, e aos poucos também, depois da formação eu vi, bom eu fotografo, aí eu comecei a entender um pouco mais de teoria da imagem e aí que eu comecei a pensar a pintura dentro dessas conexões com a imagem. Então me vejo dessa forma.

MW: É, eu tive um embate entre duas áreas da arte, né? Que foram a pintura e o canto. A minha mãe é professora de música é pianista, eu tenho um irmão, que é músico, músico instrumentista, uma pessoa que realmente desde muito cedo já despertou praquilo. Teve essa anuência do dos meus pais, achavam bonito e tal, mas assim, sempre me vi como uma pessoa muito introvertida, que gostava muito de ficar no seu canto, então pra mim eu acho que a pintura sempre foi um pouco um refúgio, sabe? As artes visuais mesmo, sempre foram um refúgio, mas eu num levava

aquilo a sério. E aí eu acho que eu só consegui entender a importância de um artista estando na universidade. Antes eu pensava que era mais porque - ah a Martha é muito sensível. - esses preconceitos mesmo né? Em relação ao que é ser artista não ser encarado como uma profissão, sabe? Como uma postura diante da vida, sim, mas como profissão não e isso pra mim sempre foi muito difícil, tanto que eu acho que até hoje é difícil a ficha cair pra mim, não é uma coisa que eu lide com facilidade. Porque quando eu tava, já no final do curso, eu fui conseguindo trabalho em diversas áreas e fui indo porque era aquilo que estava me dando dinheiro Áreas ligadas a arte, sim, o design, a ilustração, animação, mas assim, me ver como artista? Eu acho que socialmente esse ser artista é algo tão mal aceito no Brasil que eu não via isso com orgulho, que hoje eu tenho. Hoje eu tenho mais consciência disso e tenho orgulho de ser artista, mas eu achava que não era digno de falar que ser pintor é uma profissão. Hoje em dia eu falo, eu sou professora, eu sou pintora e professora. É assim que eu me defino, eu coloco até o pintora na frente, porque eu acho que a linguagem com a qual eu opero mesmo, e todas as outras vem a cargo disso. E eu tive a chance também de ser cantora Lírica de ópera e pra isso minha mãe deu a maior força. Só que assim, embora eu tivesse eh talento, voz, eu não gosto de ler música. Eu acho ler música muito complicado, e teve outra coisa que me fez optar por sair fora dessa furada. Porque eu pensei, eu sempre vou interpretar as obras dos outros, sempre vai ser um compositor ou uma compositora, que vai ter inventado alguma coisa e eu vou tá ali como intérprete e eu não quero tá como intérprete, eu quero ser criadora. Então eu ainda tinha essa esse delírio, né? Porque eu sei que os intérpretes eles criam também. E muito, são importantíssimos pra que a obra se faça. Eh mas eu ainda tinha esse que de querer dominar todo o processo? Então eu acho que isso pra mim sempre me trouxe conforto e algum reconhecimento quanto a mim mesma. Tipo, eu posso inventar alguma coisa minha. Eu sei que tudo que eu invento não é só meu, não tô dizendo isso, mas era a ideia que eu tinha, sabe quando eu fiz a opção também. Então é isso.

FA: Eh, quando e como foi a escolha de seguir como professor de pintura na EBA?

LB: Bom vou começar porque eu acho que comecei primeiro, então vai ser primeiro essa escolha. Então vamos lá, eh tem tempo pra historinha? [risos]. Então vamos lá. Bom, assim, no final da década de noventa, depois de formado, eu fui complementar os estudos ou pelo menos pra tentar ter contato com outras pessoas, tudo no Parque Lage. E eu lembro que uma das vezes que eu tava indo para lá, né, pra lá, encontrei o Arthur Valle, - acho que você conhece muito bem. [risos]

FA: Eu ouvi falar [risos]

LB: Eh, Encontrei o Arthur Valle... Ele na verdade, aqui no ateliê ele era meu veterano, a quem eu sempre admirei muito, ainda mais porque tinha uma pintura excepcional. E assim, eu observava o grupo dos veteranos né? Um pessoal que pintava muito bem, e que hoje também são professores, o Alexandre Vogler[1990-1996] por exemplo, tinha um trabalho de pintura, e outras pessoas que seguiram a docência até hoje e são colegas aqui da EBA também.

MW: O Marcos Abreu.

LB: Nossa, Marcos Abreu, ele apesar de viver na gravura como monitor, mas ele era do curso de pintura, tinha uma pintura também que eu admirava, um abstrato realmente bem articulado. Mas então, aí encontrei o Arthur no ônibus e ele me falou assim - poxa, você está sabendo? Abriu lá na EBA ah concurso pra professor substituto, não sei o quê. Por que você não tenta, né - Assim ele falou, - ah, você tem uma pintura legal, não sei o que - eu professor, não me via muito, né? Porque assim, eu tinha muito preconceitos também, não só com relação a docência, mas aquele negócio? Eu vinha do colégio, de uma universidade de cinco anos, mas é pouco tempo com relação ao tempo de vida e eu tinha assim: a docência é relacionada a colégio, aí ficava lembrando das minhas questões traumáticas no colégio, em fim. Aí me deu um certo estranhamento, um raio na cabeça, mas não descartei, achei interessante a questão, fui pra casa, fiquei pensando e corri atrás. Fui correr atrás disso e falei, - ah, vou ver qualé que é, então, dessa questão de dar aula na EBA, é um lugar que, sempre gostei muito dos professores, da minha turma, sempre tive um carinho enorme. Vou ver qualé que é. - Sem nenhuma experiência na docência, fiz a prova para o BAF, o departamento, foi para disciplina inclusive de desenho, acho que era desenho artístico, era licenciatura, alias, minto. Uma grande correção., esse concurso foi pra plástica I, Inclusive eu levei uma mala cheia de uma produção que eu tinha de gesso etcétera e tal, e fui aprovado. Mas aí entre a aprovação e me chamaram pra dar aula, me

transferiram, o departamento decidiu me colocar no desenho e e cá entre nós foi minha salvação porque eu nem sei porque fui fazer concurso pra plástica I. Conclusão.

MW: Você nunca deu aula de plástica I, já começou no desenho no BAF e deu aula por dois anos. Foram os anos de dois mil e dois e dois mil e três.

LB: Foi. E logo na primeira semana, quando tava ainda me registrando aqui na parte burocrática, conheci a Martha como aluna, como estudante.

MW: Eu tava me formando., Tava fazendo uma exposição de TCC.

LB: Isso. Nunca foi minha aluna, deixar registrado, mas nos conhecemos na naquele momento. E eu acho que eram duas perguntas em uma. respondi?

FA: Como foi foi a escolha de seguir como professor na EBA. Quando e como?

LB: Eh, foi foi dessa forma e eu comecei como professor substituto.

MW: Não foi uma escolha, foi o empurrão do destino, um destino chamado Arthur Vale. É

LB: ,Mas que eu também vi como possibilidade, vi como ... do tipo, eu vou pagar pra ver

...

MW: E sem o mestrado ainda.

LB: Isso que eu ia comentar, era um momento que não precisava do mestrado. Essa é uma vantagem. Naquele momento eu me senti muito privilegiado, porque depois que eu soube que pra ser professor substituto o concurso precisava do mestrado. Eu eu até entendo mas eu acho que perde oportunidades como essa que eu tive.

FA: Eu vou, antes de passar, complexificar um pouco. Essa foi tua primeira experiência, mas você seguiu como professor? Então, como foi essa decisão de seguir, de decidir.

LB: Ah eu me encontrei. Pronto, aí eu acho que eu me encontrei no desenho e depois tive a possibilidade no BAB, saindo do BAF na segunda vez como substituto, depois do mestrado na pintura.

MW: É que foram dois contratos, o primeiro no BAF, dois anos, ai deu um intervalo de dois anos e foi pro BAB mais dois anos. Ai quando veio pro BAB deu aula de Pintura IV [2007] Pintura quatro.

LB: Isso, em 2006 e 2007, e outras disciplinas também.

MW: No BAB qual outra aula que você deu além de Pintura IV?

LB: Eh, na verdade acho que foi só pintura IV mesmo.

MW: Só pintura IV, porque o Julio [Sekiguchi] estava afastado pra fazer o doutorado dele.

LB: Inclusive dei aula pro Rafael, Rafael Bteshe, que hoje é nosso colega aqui. eh foi pro doutorado? Foi o afastamento do Júlio pro doutorado, é verdade.

FA: Foi quando entrei [2007].

MW: Foi, foi, quando o fred entrou.

LB: Então assim eu posso dizer que foi a experiência que me cativou. Fui fisgado não só pelo local que eu vi que tenho uma conexão, sempre tive essa conexão, mas também com a didática, com o fato da aula, que desde criança, assim fazendo uma investigação, mais profunda, eu vi que eu sempre tive essa vontade de ensinar alguma coisa pros outros. Desde de criança. Então eu juntei tudo isso daí, não podemos esquecer que minha mãe foi professora de história, então já tem isso, meu pai também já deu aula de física, então, tudo junto.

MW: Tá, comé que era a primeira pergunta?

FA: Quando e como foi a escolha de seguir como professor de pintura da EBA?

MW: Bom, eu me formei em dois mil e dois, e já queria fazer o mestrado porque eu já tinha tido experiência como professora, mas de uma forma muito assim, eu vou dizer quase que ingênua, sabe? Mas eu gostava de dar aula de pintura, gostava de dar aula de arte e dava aula pra criança, adolescente, particular, nunca dei aula em nenhum outro cursinho, nem nada. Mas assim que eu acabei

a graduação, eu acho que eu tinha certo que eu tinha que fazer o mestrado, que eu tinha que fazer pesquisa, eu gosto do ambiente acadêmico, sempre gostei de estudar, sempre fui aquela pessoa - ah, Martha gosta de estudar! - Então, aí, poxa, vou tentar o mestrado. E aí, conheci nesse final de curso, me formando, conheci o Licius, nós estudamos pro mestrado juntos, entramos juntos pro mestrado, Licius já dava aula aqui, então acho que foi influenciada também pelas escolhas dele, né? Nesse sentido de falar pelas experiências dele, de como era dar aula. Aí comecei a trabalhar como designer e ilustradora e animadora numa empresa de games pra celular, isso em dois mil e quatro, dois mil e cinco, dois mil e seis e aí aquilo ali não era pra mim. Eu vi que eu achava glamouroso, esse negócio de escritório, ter hora certa pra entrar, tem hora certa pra sair, mas aquilo dali foi me tomando. Depois que eu passei o tempo de aprender coisas ali, foi ficando muito desinteressante. E aí eu pensei, - poxa, tá na hora de eu tentar fazer alguma coisa com esse mestrado que eu tenho. Porque eu tava até ganhando mais por causa do mestrado, sabe? O mestre foi engraçado nessa empresa, porque eu terminei o mestrado e me chamaram - agora a gente aumenta o seu salário - e aumentaram mesmo, era um salário muito bom. Mas eu tava muito infeliz nessa escolha e achava que não era pra mim mesma, esse ambiente empresarial e até mesmo trabalho freelancer, eu achava muito sofrido, porque queria uma estabilidade. Aí tive a oportunidade de fazer o concurso pra substituto aqui já com mestrado feito veio essa possibilidade e eu tentei. Eu acho inclusive que a sua turma foi a minha primeira turma aqui.

FA: Pintura I, dois mil e oito.

MW: Dois mil e oito, isso mesmo. Sua Dois mil e oito isso mesmo? Isso. Sua turma foi a minha primeira turma aqui, ali no Hall dos elevadores, foi ali que eu comecei dando aula, né? Engraçado, né? Passei minha graduação toda no hall e quando volto pra dar aula é no hall também. E gostei muito da experiência, achei muito difícil, muito complicado, eu acho que também por eu ser mulher, por eu ser muito nova, eu acho que eu encontrei algumas algumas barreiras, né? Nesse novo universo aí que era dar aula, mas eu gostei muito do desafio e fui fígada mesmo. Eu falei - ah, se abrir concurso gente, eu vou fazer, porque eu achei da aula maior barato. Acho que eu tive muito retorno bom, mas é claro né? O início eu acho sempre muito difícil, mas hoje em dia eu olho pra trás com um pouco mais de generosidade sem menos crítica, entendendo que o meu lugar ali tão nova em relação aos outros professores do curso, era um lugar que não era privilegiado não. Era um lugar difícil de muito julgamento, principalmente por conta, incrivelmente, de outras mulheres. Foi difícil nesse sentido, mas eu não deixei isso me abater não, porque eu gosto de estudar, gosto de dar aula e pronto. Fui adiante quando abriu o concurso eu resolvi fazer e não tinha nenhuma sombra de dúvidas de que eu queria ficar é aqui, na Escola de Belas Artes. Até tentei pra outros departamentos, assim com o Licius tentamos pro BAF, mas assim o BAB era a menina dos olhos porque eu queria ficar na pintura I. Era chato assim, comecei na pintura I, quero morrer na pintura I, tô lá na pintura I até hoje, não sei se eu vou morrer da pintura I, mas tá bom assim.

LB: Só complementando, uma das experiências muito bacanas que eu tive, e ouvindo a Martha me fez lembrar, é que como substituto eu me vi no lugar daqueles que eu admirava quando estudante, que eram os professores daqui, e que produziam aqui. Então eu passei a produzir aqui também, a pintar aqui. Então assim, não foi só a docência que foi cativante, mas a pesquisa em si, o processo pintar aqui e ter essa troca com os estudantes também através, deles verem a gente trabalhando, através do processo, Isso foi muito legal.

FA: Bom esta pergunta aqui cada um pode ter um ponto individual, ou pode ser coletivo mesmo, em acordos, uma vez que creio ser ponto de discussão comum. Como você percebe a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas e por que você segue pintando?

LB: Eu? Então, vamos lá...

MW: Eu, tô aqui pensando por onde que eu começo, né? Porque é uma resposta muito complexa.

FA: Certo. Vou refazer a pergunta. Como vocês percebem a pintura diante da multiplicidade de produções artísticas, a possibilidade de produzir em outras linguagens, e por que vocês seguem pintando? Isso

LB: Então, a pintura como linguagem. Eh, hoje eu acho que é uma escolha como dentre outras, possibilidades de linguagens numa produção tão plural, mas ao mesmo tempo eu vejo que é

um lugar de resistência porque a gente vê que pelo menos em termos de eixo Rio São Paulo e Brasil a pintura é vista como algo que tem muito pé na tradição. E em vez de essa tradição ser vista de forma benéfica, né

MW: Positiva.

LB: Positiva, melhor falando, ela é vista como algo a ser rompido. Mas não, as coisas se somam, né? Assim, a gente não pode negar a história da arte que teve tanto tempo.

MW: Eu acho, que a gente tem que a adicionar isso o fato de que a pintura contemporânea ela dialoga com todas as outras imagens que são produzidas no mundo atualmente.

LB: Exatamente

MW: Então ela não é uma coisa a parte, ela faz parte, e a medida que ela discute a si mesma, ela vai discutir essas outras imagens também, ela vai entrar em confronto, ela vai entrar em embate com outras imagens que vem de outras de outras naturezas, Então, a gente tem a imagem digital, a gente tem a fotografia analógica, a gente tem... poxa, não vou aqui ficar citando milhões de possibilidades, mas eu acho que isso é o fundamental, e é isso que me faz permanecer pintando. porque a pintura tem suas particularidades, e a potencialidade de dialogar com as outras imagens da nossa convivência diária, e pra mim isso é muito legal.

LB: Por isso que eu tava falando assim, isso pelo menos em termos da minha percepção em termos de Brasil. porque quando a gente vai lá fora, a gente vê que a pintura tá em pé de igualdade e até mesmo, sendo um dos veículos mais negociados, digamos assim, se pensar em termos de mercado. Em recente pesquisa, foi apontado como ainda a linguagem, o médium, mais negociado,. Mas enfim isso é uma questão de mercado, a parte. Agora, mas isso que a Martha falou é importante. Quer dizer, eu acho que isso é mútuo, a gente vê a pintura como dentro do campo da imagem. Assim, pode ser um detalhe muito simples, muito bobo, mas na verdade não é. Quando você pensa a pintura com uma imagem, você tá possibilitando essa conexão com as outras imagens de outras linguagens e com isso ela acaba participando dessa pluralidade de forma contemporânea.

MW: E com um processo de construção da pintura, ao mesmo tempo que ele é múltiplo, ele é muito particular, isso acaba impactando tanto quem vê, quanto o próprio artista. Na hora que você vai pensar uma imagem a forma como você escolhe formar essa imagem, uma dimensão importante no que isso transmite no final. Eu acho engraçado que a gente fala assim - ah eu quis dizer com essa pintura,- mas é a pintura que diz, a pintura é que fala, ela fala já por si como linguagem. A gente fica ali tentando controlar uma coisa, dominar, as vezes uma técnica, às vezes a construção de uma forma, mas a gente fica ali tentando entender o que é a pintura, porque ela é uma coisa tão grande, tão antiga que carrega tantas outras camadas em sua, em sua constituição como linguagem, que eu acho que é por isso que eu continuo pintando, porque eu acho que ela nunca vai tá esgotada, é a mesma coisa que eu ia me falar assim, não vamos parar de conversar aqui porque português está esgotado, a linguagem verbal está esgotada. Claro que não, a gente está formando sentidos novos a medida que conversa. Eu penso que o diálogo entre as imagens os contextos onde elas se encontram, os tempos em que, elas foram feitas, eles todos se costuram e a pintura é mais um ponto, nessa tapeçaria.

LB: Do meu lado o que eu posso falar é que eu pinto porque ... Continuo com a pintura, porque é pintura. Assim, é simples assim. Quer dizer, ela se transforma em algo tão orgânico, que parece que faz parte do próprio corpo, do próprio mental. Então não tem como, desassociar. E é por isso que isso remete a questão do processo. O processo da pintura faz da pintura, da linguagem da pintura é falar do processo da pintura. Quer dizer, é um tempo diferente, é uma construção diferente. Essa construção ela é única, você não vai encontrar em outros tipos de imagens, por exemplo. Assim como você não vai encontrar outras questões que são próprias, dos dos outros tipos de imagem,. A questão do índice, na fotografia, etcétera e tal.

MW: É, se a gente pensar numa fotografia analógica e uma digital ela já tem naturezas, que acabam tendo seus diferenciais. É por aí, e fora que pintura é matéria, e isso eu acho que também me impacta muito.

LB: Isso está sendo um grande diferencial, cada vez mais.

MW: Isso pra mim é fundamental nessa linguagem. A gente esta lidando com matéria mesmo. A gente sai do nada.

LB: E ela requer do espectador um tempo de observação diferente. Quer dizer, uma resposta do olhar, diferente.

MW: Assim como a nossa dedicação acaba sendo maior, em termos de tempo.

LB: É uma imagem sem possibilidade de barra de rolagem. Então, isso é um diferencial., quer dizer, ela te uma presença.

MW: Você precisa estar com ela, iadnte da obra, e não rolando na internet [risos]. Fast food, eh, tem pintura que é fast food também, lógico, Mas mas eu penso que ela requer algo diferente em termos de postura.

FA: Bom, Conte um pouco da sua atividade enquanto professor do curso de pintura, mais especificamente no Atelier Pamplonão. Particularidades, peculiaridades, o que achar interessante, o que é esse dia a dia enquanto professor...

MW: Bom, o que eu posso dizer é, as dinâmicas de ateliê, elas não são dinâmicas de aula de uma forma convencional. Você vai sempre estar no ateliê com a produção dos outros dos estudantes, às vezes com a sua própria, né? Hoje eu trouxe um trabalho que tá em andamento, pra continuar pintando aqui com eles. Então eles vão me ver pintando e vice-versa, eu vou falar pra ele sobre as minhas dificuldades e eles vão trocar entre si. Então eu acho que essa troca entre os estudantes, entre os estudantes e professores durante o fazer, é que torna esse ambiente tão especial. Fora que não tem paredes, né? Então, uma turma sempre vai entrar em contato com produção de outra, vai poder dar uma passeada, fazer uma amizade, às vezes interessar pelo que o outro tá fazendo ali no cantinho dele e isso traz essa circulação de informações, de referências, de influências, e de e de possibilidades estéticas pra serem exploradas. Eu penso que isso é importante. Eu acho que se eu fosse ressaltar algo, seria justamente isso, pra mim isso é o coração da questão

LB: Eh. realmente converge com o que a Martha está falando. Eu eu vejo como um grande diálogo. Quer dizer, a docência aqui na no curso de pintura, ela possibilita que você converse com o outro, respeitando a individualidade. Porque é diferente. Assim, sabemos que você dar uma aula teórica pra trinta, quarenta, cinquenta pessoas você passa o conteúdo, esse conteúdo ele vai se multiplicar pras pessoas. No nosso caso a gente tem que passar um conteúdo, mas entender a individualidade do estudante,, respeitar isso e fazer com que aquilo se potencialize. Então é um atendimento de forma individualizada, respeitando o coletivo. Então, essa questão do diálogo é muito importante.

MW: Eh, e o próprio estudante traz aquilo que ele quer pesquisar. Traz os seus desejos a mesa.

LB: E Estimulamos a fazer isso até.

MW: Por que não da pra fazer pintura sem você querer. Num adianta cê falar assim: - ah não, pinta essa garrafa. - Não, não quero pintar essa garrafa., não. - Não, mas é por causa disso e isso. Se é um exercício, beleza, acontece. Agora, pra pessoa desenvolver um trabalho próprio, uma pesquisa um pouco mais profunda, eu entendo que essa dinâmica de ateliê ela é importante até pra pessoa entender os seus problemas em relação a pintura, né? A pintura, ela vai impor problemas e eu não tô falando só de tema, o tema é uma das questões, que entra na questão da poética. Mas o problema da pintura é, o que que eu quero resolver aqui? Tanto tematicamente quanto plasticamente. Então as questões semânticas e plásticas precisam tá ali amarradinhas pra pessoa seguir na própria pesquisa. E cada um vai ter a sua, porque cada um tem um gosto diferente, vai querer fazer uma pesquisa diferente. Então a gente tem uma direção a pesquisa, tem uma metodologia, mas dentro dessas propostas, cada um vai se desenvolver de uma forma muito autoral. Então, fomentar isso, eu acho que isso traz essa dinâmica também de troca pro ateliê. Cada um se interessa pelo que o outro tá fazendo porque quer conhecer aquele artista que tá do seu lado.

FA: Você colocou que da Pintura I desde sempre e qual mais disciplina você dá aqui no ateliê?

MW: Os tópicos especiais, geralmente são tópicos especiais de pintura aplicada à ilustração. Tem I e II que foram fundados por mim quando eu entrei como professora efetiva da casa. Tem um tópico especial de paisagens que eu gosto muito também de ministrar. Já dei tópicos especiais voltados pra imagem digital e games. Isso já faz um bom tempo. Eu achei que isso era legal quando eu tinha uma parceria com o professor da COPPE. Então a gente pegava o pessoal do mestrado da COPPE e o pessoal da graduação daqui, juntava e fazia um time e pensava em como trabalhar fazendo um jogo, planejando um jogo. Então já dei esse tópico especial, já dei tópico especial de figura humana também que foi interessante, a gente vai variando, os tópicos,. Então eu realmente me lembro desses agora. E você?

LB: Criação pictórica II.

MW: Criação pictórica I, durante um bom tempo você ministrou.

LB: Que na verdade era oficina de criação I e oficina de criação II . Aí depois mudando a versão curricular da pintura em dois mil e quinze... Até o Marcelo Duprat perguntou qual o nome que eu gostaria pra disciplina e achei melhor essa daí, criação pictórica, já que fala dessa questão da metodologia que é tão importante. Apesar de respeitar a individualidade dos estudantes e tópicos especiais não cheguei a criar um tópico especial, tô devendo isso até hoje. Mas utilizei códigos relacionados em especial especial a figura humana, a questão de conexão da pintura com uma imagem com outras linguagens, como videoclipe, como fotografia.

MW: A gente deu aquele tópicos especiais coletivos também que cada pintor, cada professor pintava pros estudantes e falava sobre sua pesquisa dentro da pintura.

LB: Isso, daí, aí quando eu estava na coordenação da pintura foi uma sugestão que eu trouxe pros professores e eles toparam, então foi um tópico especial visando uma coisa que eu sentia falta que aqui. mas que foi tão importante pra mim e pra Martha , que é ver o professor pintar. Então isso daí foi uma coisa que foi legal esse esse tópico especial. Fora esse grupo de pesquisa que cê [Frederico] sabe que participou também [O corpo como possibilidade poética na pintura contemporânea] do grupo de pesquisa.

MW: Eh, mas isso não é disciplina por isso que eu não respondi.

FA: Martha, você citou, logo o início, sobre você estar ali fazendo alguma coisa quando eu cheguei no atelier. Você estava protegendo a pintura? Por quê?

MW: Porque aqui tem muita poeira, às vezes tem cocô de passarinho, às vezes cai folha de árvore de teto. [Risos] Porque isso aqui sempre teve esse problema, da gente não ter um teto muito cuidado, impermeabilizado. A água de chuva muitas vezes vaza aqui pra dentro, então a gente tem um monte de balde, um monte de goteira. E isso é um problema estrutural do prédio, que com um pouquinho de vontade poderia ser resolvido de várias formas, inclusive cobrindo esse teto com uma telha transparente por exemplo. Poderia ter um telhado transparente aqui por cima, porque esse eu acho o ateliê um lugar de uma luminosidade muito boa, porque é uma luminosidade difusa. Essas grades aí [estruturas das lampadas] elas só reforçam uma luz natural que é quente, que é benéfica. É bom pintar aqui. Quando eu trago os meus trabalhos pra fazer aqui e levo pra casa, eu chego com eles em casa e fico satisfeita com o que eu fiz aqui com a luz daqui. Então tem esse lado ruim que é a falta de manutenção predial e de soluções que seriam, eu acho que, tranquilos de serem tomadas,. Ainda por cima com um prédio lindo desse. Um prédio que eu acho, eu acho não, os arquitetos é que acham ele uma joia da arquitetura moderna, e é mesmo. Com essas dimensões, comé que a gente fala...

LB: Monumental

MW: Isso, dimensão monumental, ele é monumental. E eu acho que essas dimensões do ateliê elas dão pra gente espaço mental,. Porque o espaço que tá por fora ele se reflete, naquilo que a gente sente por dentro. Então tá dentro de um de um espaço desse com esse pé direito gigantesco, eu acho que isso traz pra gente ideias de liberdade.

LB: Mas é um espaço mental, mas também o espaço de troca, né? Isso que é legal

MW: É tudo amplo, eu acho isso muito bom, é melhor do que se estivesse ali numa salinha toda bonitinha, com todos os cavaletes bonitinhos e tal.

LB: fechado com as paredes

MW: Com o trabalhinho do professor nas paredes, gente isso aqui, é muito mais dinâmico.

LB: Tem problemas de acústica? Tem. Tem problema de manutenção, de higiene, de limpeza? Tem. Tem.

MW: Tem problema de gambá? Tem. Mas eu acho que são coisas que com pouco dinheiro, pensando em outros centros de excelência aqui da universidade, como eles são mantidos e pelo dinheiro que neles é investido, não vou falar que é gasto, né? Que é investido, eu acho que esse ateliê demandaria muito pouco pra ter um resultado de excelência. E isso é o que dói.

FA: Olha, às vezes eu faço uma pergunta que parece ser super redundante, até porque eu vi e sei o que você estava fazendo,. Mas justamente para deixar marcado na entrevistas e trazer a consciência de que cada um do que esta fazendo. Porque as vezes acontece, - todo mundo aqui sabe o que é isso - daí eu faço a pergunta e me surpreendo com a resposta,. Porque a pessoa tem outra percepção daquilo que tá fazendo. Então, às vezes eu vou fazer uma pergunta que é redundante, Por exemplo porque você estava protegendo aquela pintura. Pra mim é óbvio...

MW: É pra ninguém ver.[Risos] Mentira.

FA: A gente tem um tem alguns registros aqui no atelier do Licius protegendo, botando uma mamadeira...

MW: E um Plástico em cima., eu lembro

FA: Quinze anos atrás e até agora fazendo a mesma coisa

MW: Cabaninha

FA: É Interessante essas recorrências. Ver o que permanece. É interessante registrar.

LB: É pra pintar escondida em lugar público [risos] Não, mas é isso. Era ali mesmo, era ali em cima, cê botava uma lona por causa da goteira.

FA: Bom, vamos seguindo...

LB: São gestos recorrentes, né? E que remetem essa questão do sintoma, isso é muito legal.

FA: Bom, como vocês veem a relação do professor artista no ensino da pintura? Considerando que vocês se percebem como artista, e são professores, a gente entende que ha uma relação do professor e ser artista

LB: Ou seja, a problemática de ser artista e professor?

FA: No ensino, como vocês percebem isso.

MW: Pra mim é um alívio ser artista e professor, porque eu tenho liberdade pra pesquisar o que eu quero e tenho esse tempo que não é da demanda do mercado. Eu acho que se eu precisasse produzir pro mercado, eu não descobriria coisas na pintura que eu preciso descobrir pra passar adiante. Então pra mim a produção, tudo bem, é expressão, faz parte de tudo que eu quero expor em relação ao meu trabalho, mas é também uma forma de continuar ensinando, porque eu vou continuar exercitando e aprendendo. Então, isso pra mim é um certo alívio, que eu não tenho aquela pressão de ter que fazer pra ontem. Tenho uma elasticidade pra desenvolver um trabalho, mas mesmo tempo eu percebo que o tempo ainda é muito curto. Porque nós estamos com demandas que nunca existiram pros professores, que são demandas de ordem administrativa cada vez maiores. A universidade sobrepôs tarefas nos últimos anos, como por exemplo a extensão. Não estou falando que fazer extensão é ruim ou é errado ou é péssimo, mas é uma demanda a mais. As orientações também geralmente são muitas e compreendem um tempo às vezes muito imenso. As nossas aulas como professores de pintura são muito extensas, então é uma carga horária maior do que de um professor teórico, e a gente tá ali gastando, usando o nosso tempo pra produzir, que é o tempo de um teórico pegar e ler um livro. Às vezes um teórico pode pegar, e ler um livro mais rápido do que a gente resolver um problema simples, relativamente simples, numa pintura. Pintar demanda tempo. Eu não tenho filhos e eu não penso o que seria isso, eu acho que eu não pintaria se eu tivesse. Filhos, de verdade. Com a demanda que os professores de pintura tem de atender as pessoas individualmente, entender o universo de cada um, isso ocupa um espaço emocional, um espaço mental que talvez um professor de teoria deu a sua aula, fechou o PowerPoint, vai pra casa. Eu vou pra casa com a

demanda de um monte de gente. - E isso aqui? - Se fulano visse isso aqui, ah ele ia gostar, sabe? E assim você vai alimentando as pessoas que tão muito interessadas ali na pintura mas as ao mesmo tempo você vai se desgastando. E tem o tempo da produção que é extremamente exigente mesmo,. Ontem eu fui dormir onze e meia porque eu precisava arrumar todo o meu material pra chegar aqui.

LB: Meia noite, até.

MW: Porque eu tinha que arrumar todo o meu material pra chegar aqui. Arrumar o material no ateliê? Só um pintor sabe o que que é, num é? Preparar tudo pra sair é um trampo, maluquice. E eu acho que aqui a gente não ter também um local, eu vou dizer mais protegido, por questões, não porque - ah eu quero ficar escondido - mas um local que eu possa trancar minhas coisas aqui, uma sala de de pesquisa, um laboratório próprio. Eu acho que isso faz diferença e faz falta sim. Então, é sempre um esforço a mais, tá sendo professor de pintura na UFRJ, na Escola de Belas Artes nesse ateliê. Eu acho que tem... são muitos fatores, que eu botei, né? Desculpa, que maluquice.

FA: Não que isso. Quer complementar? A relação do professor artística no ensino da pintura.

LB: Isso. Eu vejo como um espaço de angústia e também de soma, soma de trocas. Angústia porque é um dos fatores que como artista você vê

MW: Verdade a pergunta era essa, eu fugi total da minha [risos].

LB: Você vê como artista, você vê seu tempo de produção reduzido, mas é gratificante, é um espaço de de somas e de trocas e às vezes por causa da docência a produção chega em lugares que você não imaginava, por causa....

MW: É isso que eu quis dizer, tá? Brigada. [Risos]

LB: Aí eu posso dar aqui o exemplo. Atualmente tô de licença, por causa do doutorado e eu tô no doutorado com um projeto... aviões [ruído de um avião passando], problemas da EBA. Então, tô no doutorado com projeto, em cima de um conceito que é um conceito Sigmund Freud "Unheimlich", mas é graças a uma estudante que foi a Lavinia, que ela trouxe fazendo parte da pesquisa dela, não conhecia. Eu fui pesquisar, me encantei e achei que tinha tudo a ver até mesmo com o que eu tava produzindo e não sabia. Só que aí ela ela deixou, acabou abandonando a pesquisa, uma pena, ela foi pra outra, outro ramo da pesquisa. O que deu uma pesquisa maravilhosa também, a Martha até concluiu a orientação dela, mas então foi uma troca. Então, foi através de uma pesquisa de um discente, uma dúvida acrescentou.... eu vi que o que eu tava fazendo na verdade tava relacionado a esse conceito e agora com doutorado por causa disso. Então assim tem isso. Ou seja, de forma resumida. É uma angústia porque a produção ela é menor, é restrita.

MW: É, você não pode ficar o dia inteiro pintando,

LB: Mas por outro lado ela chega em caminhos que se não fosse pra essa troca a gente não sabe como taria.

MW: É, a gente não é obrigado a fazer a mesma coisa de acordo com uma demanda. Porque muitas vezes você tá produzindo algo e vem uma encomenda e outra e outra e todos querem a mesma coisa, mas você tá ali querendo mudar de direção e não consegue., na sua produção e a gente tem essa liberdade,. E acho isso bom, isso bom.

FA: Quais são as estruturas e recursos necessários para a transmissão desse saber? A Pintura. Pra vocês o que é essencial.?

LB: Nas nossas aulas, né?

FA: Para a pintura. O Saber da pintura. O Saber pintar ou aprender a pintar, ensinar pintura...

MW: Eu acho que a pessoa tem que aprender a ver

LB: Mas eu o Fred esta perguntando em termos de estrutura do local.

MW: .É, eu sei. Por isso eu fico pensando, quando você tem uma estrutura de um curso de graduação, posso por esse caminho?

FA: Pode

MW: Se você tem uma estrutura de um curso de graduação em pintura, você tem muitas disciplinas que educam o seu olhar,. Você vai aprendendo a enxergar as imagens e a descobrir as imagens, a ou a rede descobrir as imagens,. Olhá-las sobre um outro ponto de vista. Eu acho que isso faz parte de uma estrutura de aprendizagem sim. Acho que quando você entra ingênuo como eu já participei no ateliê de uma pintora que pinta en plein air, então você vai lá pro meio do mato igual eu quando era adolescente. No meio do mato pra pintar as árvores não sei o que... Eu não tinha nenhuma referência de um pintor paisagista. Eu não sabia da onde que tinha saído a história da pintura de paisagem. Então fora o paisagista que tinha lá na casa do meu avô, que eu te falei, eu não tinha essa noção. E esse conhecimento sobre a imagem, sobre a pintura, você consegue adquirir de uma forma mais densa na universidade. Do desenho também, os exercícios com modelo vivo, com desenho artístico. Acho que tudo isso se soma. Então, acho que isso faz parte de uma estrutura. Agora, se eu pensar na minha sala de aula, eu vou te dar uma resposta diferente. O que seria ideal numa sala de aula, eu acho, assim, no caso num ateliê: eu acho que o ateliê seja aberto, isso pra mim, hoje em dia, é inegociável, eu não consigo me ver fora dessa realidade, porque eu acho que ela é enriquecedora demais; que seja um ateliê livre pras pessoas virem e pintarem quando elas quiserem, isso também é importante, porque cada um tem seu tempo,

LB: Os estudantes

MW: Então, às vezes o tempo de aula não é suficiente. Outra coisa que eu acho, seria ter um material básico de pintura mesmo e aí eu falo de tinta, pincel, paleta, penso que uma estrutura pra exibir imagem seria muito bem vinda, como uma baita de uma televisão de boa definição, que você possa colocar imagens de pinturas em alta definição, já que a gente tá muito longe dos museus. Dos museus que talvez a gente gostaria de ir. Um D'Orsay, um Louvre, sei lá....

LB: Até mesmo o nosso aqui., o Museu nacional de Belas Artes.

MW: É sempre difícil né, mas assim, acho que isso num ateliê de pintura traria uma coisa boa, interessante, cê entra lá no Google Arts and Culture, e você consegue pinturas em altíssima definição. Aí você fala, olha só o fundo dessa pintura, olha aqui como é esse empastamento. Eu acho que é um dar a conhecer pela imagem que é possível da pessoa pescar alguma coisa. Eu faço isso com tablet em sala de aula, às vezes com o celular do próprio estudante.

LB: É, mas é sempre o nosso material

MW: Mas é sempre o material do professor.

LB: Esse que é o problema..

MW: Assim, pessoal do professor. Isso não é legal. Notebook, tudo é a gente que traz. Então, eu acho que se a gente tivesse esse básico bons cavaletes, bons bancos, mesas de apoio, mesas de centro. Um boa biblioteca ali do lado, que no caso a gente usa a nossa biblioteca particular, nossos livros é que tão aqui, né? No nosso armário, tanto meus quanto do Licious. A gente fez uma biblioteca ali, tem um cadeadinho, vem um monitor, destranca todo mundo consulta, aí tem que ir embora, tranca e assim vai, E assim vai. E o material de apoio. Solvente, secante, todos os vernizes que você poderia imaginar, eu adoraria. Ter essa variedade. Agora, não sei se você viu que tem uma vitrine ali,[no atelier] . Eu ganhei vários tubos da Joules [marca Joules Joules] vazios. Eles eles me mandaram porque eu tinha esperança de tirar a tinta de alguns tubos que romperam que era do início da produção deles e colocar nesses tubos novos. Aí eles me mandaram, sei lá, quarenta tubos. Aí eu falei: quer saber? Eu não vou ter paciência pra fazer isso. Então, eu e os monitores de pintura I e criação pictórica II, fizemos ali uma vitrine com mais de cinquenta pigmentos e aí botei ali pra pras pessoas olharem, porque se eu falar assim, no azul cobalto a pessoa fica imaginando que é um azul cobalto ela precisa ver o que é o azul cobalto, agora eu tenho o azul cobalto, tá lá. Entendeu? Isso é muito legal também. Essas amostras de material, de cor pra todo mundo junto observar a mesma cor, do mesmo lugar é muito importante.

LB: Eh, aí eu pego isso e queria trazer só pra complementar. Trabalhar com pintura é trabalhar com com matéria. Como já dissemos. Então, não tem como a gente trabalhar esse tipo de visualidade sem um material que constitui a linguagem da pintura. Então, toda toda estrutura que tem esse diálogo com a pintura. Desde a tinta até o suporte e o mobiliário pra receber o suporte é necessário e por outro lado também é um material que ajude a dialogar a linguagem da pintura com as

outras linguagens. Então, um bom monitor de TV, projetores, enfim. Assim, que tragam outros tipos de imagens, também é necessário.

FA: Gente, eu tô fazendo uma série de perguntas, mas se você achar, cara, essa pergunta é burra, vocês fiquem à vontade de falar, tipo - não faz sentido perguntar isso. O certo seria perguntar isso aqui.

MW: Qual a próxima pergunta? Porque já te falaram se ela não faz sentido?

FA: Não, não é em relação a essa última. Quando perguntei sobre as estruturas,, e ficou meio, mas que estruturas? Estrutura física, estrutura enquanto grade curricular.

LB: Ah você deu abertura só isso.

FA: Bom como estou de fora, e vocês acharem que a pergunta não cabe ou não é relevante, vocês podem se colocar, e dizer que não é relevante.

LB: Eu interpretei mais com relação ao espaço físico e a matéria. A Martha, mas em termos de estrutura do curso, ela começou assim mas complementamos.

FA: Ótimo, É. Inclusive um pouco torturante pra mim, eu tenho que ficar quieto e quero conversar [risos].. T

MW: Ah bom, mas se você quiser eh interromper pra Jogar pra outro....

FA: Não, tá ótimo e eu ja vou perguntar. Você falou sobre essa coisa da matéria, tem que ver a tinta. Eu vou supor a partir da minha experiência que é algo como quando eu estava com estudante aqui, Licius apresentou o amarelo de Nápoles. Ele citou que usava o amarelo de napoles na pintura dele.

MW: E qual Nápoles? De que marca? qual mistura?

FA: Exato. Eu fui lá e comprei. E quando eu olhei as paletas... OK, temos um problema aqui. Porque temos dois pigmentos diferentes.

LB: Acho que eu recordo esse momento também. [risos] O meu era um fake de amarelos eh ocre com...

MW: .Com vermelho terra

LB: Com branco titâneo.. Aí tinha um outro amarelo Nápoles da Acrilex não tem nada a ver., e já tinha mais um outro amarelo, de cádmio.

FA: Nesse pontos a jaules é interessante, né? Eles fazem questão de dizer, se é mono pigmentar

MW: É. Isso. Eles falam mono pigmentário. Aí eu falei assim, gente, como assim, mono pigmentada, não era mono pigmentada que era melhor ou mono pigmentaria? Aí, gente.

FA: O que acho interessante é eles distinguirem quando é a cor, ou uma produção dela a partir de outro.

MW: Não, eu sei que isso, é porque a palavra é monosegmentado ou mono pigmentar é esse a minha dúvida. [risos] Não, é ótimo sim. Inclusive tudo que eu coloquei lá é mono. Tudo. Porque senão dá ruim também. Você vai ver depois ficou bonitinho. Ficou uma graça. Tá em processo.

FA: Eu acho que a gente já passou por essa pergunta algumas vezes. Agora vamos passar por perguntas que talvez eu já tenham abordado. ao longo das respostas. Como você vê esse saber? Saber, colocando de forma ampla quanto a pintura. a pintura e um conjunto de saberes e como você esse saber da pintura.

MW: Ah eu acho que a gente já até respondeu isso quando eu falo que está interconectada a todas as imagens, né? Que não é um saber que tenha um local específico, é sempre um saber em diálogo com outras imagens e como elas se constituem no mundo naquele momento. Pra que que serve. Pra que que serve, parece que é um uso prático, mas é porque geralmente é assim. Hoje serve pra trocar por dinheiro.[risos] é claro, mas tem o outro uso da pintura também, óbvio, o uso simbólico. Eh, fico aqui falando de algo que eu acho que já foi, né Licius?

LB: Isso, só ia complementar.. Eu pensei em termos com conhecimento histórico. Exatamente devido esse peso da tradição, tem que ter um diálogo com outras. Não só entre imagens mas também ...

MW: Com outras linguagens. Outras, né?

LB: Também e formas de conhecimento.

MW: E a pintura sempre teve, né. Se você for ver, toda a pintura sacra ela tá dialogando ali com outras linguagens.

LB: Exatamente, então assim o lugar da pintura ela tem um diálogo com outras epistemologias. Assim, isso é muito importante. E aí quando a gente ensina a questão da importância da poética. E estimulo o estudante a observar sua memória, a sua vivência, é estimular também que esse conhecimento da pintura tenha um diálogo com outros conhecimentos de outras áreas também.

MW: É essa foi boa, gostei.

FA: Bom você seguiu em cima dessa mesmo só pra intensificar um pouco mais. Vocês citaram sobre esse conhecimento., num diálogo, sempre com um outro, uma outra coisa. Então existe um núcleo, algo que é a pintura, o conhecimento da pintura com a qual se dialoga. Ela não se transforma em outra coisa, ela dialoga com outras coisas.

MW: Aham, sim, sim.É, porque a pintura ela tem seus próprios elementos. A Matéria, cor, planaridade, bidimensionalidade....

FA: Eu pergunto isso também porque existem outras abordagens que vão falar de uma pintura expandida e vão carregar outras coisas que muitas vezes até se perde a noção do que é [a pintura]

MW: AI você já tá usando a linguagem da pintura pra falar de uma outra forma, às vezes com outro sotaque sabe. Ou de um jeito que aborde outras linguagens também. Eu acho que tudo isso é pintura, tá sempre remetendo a esses elementos fundamentais, quando deixa de remeter a eles ou falar através dele já não é pintura, já é outra coisa.

FA: Eu acho que também já passamos por essa aqui.... Qual a importância do ateliê de pintura na formação do estudante? E como você vê o pamploão nessa formação.

LB: Tudo

MW: É, eu acho que isso a gente já respondeu. [Risos] Eu acho que precisa não.

LB: É assim, tudo. É mais do que essencial, é nevrálgico.

FA: Desde seu primeiro contato com a EBA, essas atividades que acontecem aqui no pamploão., essas atividades mudaram de alguma forma? Quando e porquê ocorreram essas mudanças.

MW: Gente como assim?

LB: Mudança relativa a disciplinas é isso? A forma de que é a didática?

FA: Bom, vocês descreveram uma dinâmica no ateliê do pamploão...

MW: Ai se as pessoas eram separadas em grupo, se tinha alguma dinâmica diferente que essa?

LB: Bom eu vou falar da minha experiência como estudante pra que é hoje.

FA: Deixa só eu reformular a pergunta que ficou meio vaga. Por exemplo, semestres por semestres em que estive aqui muitas vezes os cavaletes estavam comprimidos num canto, outros por todo lado. E são pequenas mudanças. Vocês podem notar essas mudanças, mas também outras mudanças que podem ser mais drásticas que mudem o cotidiano.

LB: Então, eu pensei mais em termos de estrutura curricular, então, não sei

FA: É também vou chegar lá, mas pode abordar por aí.

MW: Ah então espera chegar na estrutura curricular. É essas mudanças em relação a espacialidade do local, elas ocorreram principalmente quando a gente teve um incêndio aqui em dois

mil e dezesseis. Isso é o que me vem imediatamente. O incêndio ele trouxe pro ateliê muitas outras turmas de outros departamentos especialmente o BAF. Então as aulas de desenho eram dadas aqui em baixo, as aulas de teoria da pintura, conservação e restauração, eram dadas também aqui nesse espaço em que a gente tá [sala criada dentro do atelier]. Eu acho que isso fez com que o espaço ficasse mais barulhento, mais comprimido, e que agora, depois que o sétimo andar tá sendo reativado, o sexto também. Essas turmas de BAF acabaram saindo daqui e aí a gente tá voltando a um ambiente mais calmo, sabe? Que realmente era bem movimentado. Isso era ruim? Eu não sei julgar, entendeu? Eu sei julgar. Isso não, eu acho que era bom de uma forma diferente.

LB: Vou puxar pra uma questão comparativa assim pelo que to interpretando da pergunta, também pelo que a Martha esta colocando. Da minha experiência na física. [Curso de Física] Assim, uma sala de aula comé que é? Ela é uma espécie de auditório, pelo menos disciplinas básicas, né o professor vai lá, passa o conteúdo. Então, tudo é muito estático. Assim, você já sabe que você vai encontrar o estudante onde estão sentados, o mobiliário não muda. O fato eu acho que da gente ter uma troca muito grande, não que não haja troca por um professor de física lá, mas eu sei comé que é, é muito limitado essa troca. É mais uma transmissão de conteúdo, de conhecimento do que outra coisa. Aqui não, como existe essa troca, inclusive entre os estudantes, eu acho que o espaço ele é mais orgânico. Então essa movimentação não só do mobiliário, mas devido as próprias dificuldades que vão surgindo, enfim. Eu acho que essa nossa capacidade de ir também se adaptando é uma questão mais orgânica mesmo, né? Assim, que eu não vejo em outras e outra disciplinas mais teóricas, digamos assim. Então, eu interpretei a sua pergunta pra esse lado.

MW: É, legal, uma boa abordagem e dependendo das turmas também as coisas ficam muito diferentes. Já tive turmas que dividiram o espaço de pintura I em dois traçaram uma risca no meio e falaram daqui pra cá só a gente de lá pra cá só vocês e se dividiram de fato, né? O que foi engraçado nesses separatistas. [risos]

LB: E o curioso, é bom colocar, que aos poucos o que acontece: essas novas experiências que vão surgindo, elas são levadas pra reuniões do setor de pintura e aos poucos os professores vão discutindo e até trazendo as experiência pra saber o que funcionou mais ou não. E aos poucos no decorrer dos anos de uma versão curricular pra outra, cheguei lá, pode haver alterações devido essa percepção, essa dinâmica. Existe essa possibilidade.

MW: E também, eu acho, que com a nossa experiência a gente foi percebendo que essa união, entrosamento entre os estudantes é fundamental pra uma turma sair da sua disciplina feliz, realizada, tendo conquistado algo. E então a gente fomenta esse tipo de atitude. De postura entre os estudantes, a gente fala, conversa com esse aqui que tá pesquisando o mesmo pintor que você, discute com fulano o seu tema, porque fulano tem um tema parecido. Ah vocês tão pesquisando pintores da mesma época, então vejam.... Sabe essa coisa de forçar as pessoas a conviverem ela é importante, depois da pandemia eu acho que isso é mais importante ainda porque nós tivemos esse período das aulas remotas, que tornaram as pessoas às vezes mais medrosas nas suas interações e eu percebo, sabe? Eu percebo que se você vai fazendo isso com carinho, as pessoas vão entendendo o valor do coletivo, e que lá na frente uma vai ajudar a outra a subir. Não vão ser competidoras, mesmo que estejam disputando o mesmo lugar, elas vão se encarar com mais respeito e talvez um pouco mais de empatia.

LB: E vale a pena só mencionar que essa troca ela tá prevista no nosso projeto pedagógico. Quando ela leva em consideração o espaço do Pamplonão, do Ateliê de Pintura. Você vê que até hoje eu uso o nome Pamplonão não falo Cândido Portinari, desculpa.[risos]

MW: A gente não consegue.

LB: É um carinho. Mas assim, o nosso projeto pedagógico ele prevê essa troca que nós temos aqui. Isso é muito importante a gente registrar.

MW: É fundamental e é por isso que pra mim é inegociável.

FA: Eh essa pergunta ficou mesmo difícil. Pra quem vive aqui sabe como que é fluido essa troca de cavaletes aqui ali, essas pequenas mudanças o que não é comum na sala de aula física... Eu fiz informática, também. Mas tem ainda algo. Na fala de vocês já apareceu, já apareceu em outras

[entrevistas] ... Algumas mudanças, e eu queria saber se vocês confirmam se seriam mudanças que fizeram alguma diferença ou não, entendeu?

MW: Certo.

FA: Que foi, por exemplo, quando aconteceu a reforma, você citou a reforma do atelier. Essa é uma mudanças materiais nesse atelier. Ela entra nesse lugar da mudança. Ela mudou com o cotidiano atelier?

MW: Mudou, porque mudou a postura dos estudantes em relação ao ambiente também, há um respeito maior pelo que é coletivo, eu percebo,. Por exemplo, na minha disciplina, agora a gente tem um armário que é coletivo, todo mundo sabe onde fica a chave, todo mundo mexe nesse armário e existe esse respeito, o respeito pelo mobiliário, entendimento de que tem que cuidar bem. Eu acho que isso veio uma cultura de que você não pode pichar as paredes. Aí eu... pichar, é pejorativo né,... Que você não pode grafitar.

LB: Eh, Aqui é muita coisa que tinha era realmente ruído. Não funcionava como arte. Mas assim, isso que você falou da cultura. Eu lembro, talvez a a professora lourdes também tenha mencionado isso. A gente observa essa criação da cultura interna, local, como é importante. E depois dessa reforma, o fato de tá num ambiente clean, mais amplo,, porque retiraram esses pedestais de concreto. Foi ajudando, eu acho, a criar uma cultura de um respeito maior e até interferindo nos estudantes... ahm fugi a palavra agora, mas eu acho que eles se sentiram mais respeitados.

MW: Também.

LB: A gente vê na postura, na autoestima.

MW: O que eu achava quando eu estudava lá no mezanino? Poxa, né? O meu curso aqui tá largado as traças, eu sou lixo pra essa universidade.

LB: Então, ter uma boa estrutura, uma boa organização isso ajuda na estima pelos estudantes

MW: A gente agora tá com o senhor que tá caprichando aqui na limpeza. Então primeiro dia de aula eu cheguei aqui as mesas branquinhas tudo limpinho sabe? O chão lavado hoje eu cheguei aqui, o chão todo lavado da galeria, tudo limpo. Isso dá um... é pouco, é tão pouco, e dá pra gente um novo ar de que o espaço tá sendo cuidado e que seu trabalho vai ser valorizado também por isso.

LB: É, isso é importante, essa noção de a você é valorizado. Assim, a questão de valor no sentido da comunidade, da sociedade se importar. Eu acho e isso é importante pros estudantes. Que eles vão seguir uma profissão, uma carreira em que a sociedade vai se importar.

FA: Deixa eu perguntar, Licius voce pegou o Pamplonão enquanto estudante aqui.

LB: Sim, era o início até.

FA: Ele era grafitado já nessa época, ou foi depois? E

LB: Então eu peguei.... eu não lembro exatamente mas quando eu cheguei o que eu aprendi? Eu aprendi que o Pamplona[fernando Pamplona, ex Diretor da EBA/UFRJ] tinha acabado de ceder esse espaço daqui. Então foi uma conquista muito grande. O pessoal da pintura tinha saído acho que do sétimo andar, alguma coisa assim. Não tinha essa iluminação.

MW: Não tinha os grade a grade de luz?

LB: Não tinha grade de luz, tanto que você vai conversar com vários professores mais velhos...

MW: O Ricardo adora falar, - Pintado no escuro.

LB: Exatamente, a gente entrava ali, aí tinha uma faixa ali em cima dizendo assim: pintando no escuro. Por causa disso. Então assim, os estudantes, eu vivenciei isso. Eles ficavam preocupados de chegar aqui, a luz diurna começava a ficar boa às dez horas até as duas da tarde aí - opa legal não sei o que - de repente começava a escurecer tudo. Então isso foi uma mudança.

MW: Essas grades elas foram instaladas enquanto eu estudava no corredor, né?

LB: Então, isso explica a reforma, então essa foi a grande reforma da daqui.

MW: Essa foi a primeira grande reforma e depois teve a segunda que é a que virou Portinari[2007/2008]. Isso. Porque as grades de luz já existiam naquela época.

LB: E aí outra coisa que eu lembro era a ausência total de atividade lá em cima[Mezanino]. Assim, porque como isso daqui, diz a lenda que foi um ginásio, eu acho que é o mais provável,. Você já deve ter escutado, laboratório de acústica pra arquitetura, não sei o que, mas daqui, na verdade, era um ginásio, tanto que tinha as faixas no no chão.

MW: Era society [Futebol society] alguma coisa assim. né?

LB: É marcando a quadra.

MW: Inclusive tinha a trave da quadra?

FA: E as furações também ne?

LB: Também tinha também a furação. Eu recebi uma foto da minha orientadora agora, professora Rogéria de Ipanema, do pessoal jogando aqui e o pessoal lá em cima assistindo. Cê tem essa foto?

FA: Não, não tenho

LB: Vou mandar. Vou mandar.

MW: E tem do show também que a Rogéria tem uma foto.

LB: Não, eu tenho a que eu tirei, foi com a Cássia Eller lá fora.

MW: Não, aqui dentro, a Rogéria [de Ipanema] uma vez te mandou.

LB: Bom, depois a foto vai falar se foi jogo ou show[risos] Então era isso, essa a grande diferença.

FA: Então, ali no mezanino era vazio. Mas vocês lembram porque foi instalado aquelas salas [corredor do mezanino].

MW: Por causa do curso de restauração, assim que o curso de restauração foi. Criado, eles não tinham pra onde ir.

LB: E de história na arte da verdade, né?

MW: Não, restauração. Sempre foi restauração. E aí a direção construiu, "construiu" né? Colocou essas divisórias de escritório pra eles poderem ter as salas de aula.

LB: Na minha memória foi o seguinte. O curso de história da arte não veio antes da conservação restauração? Então assim...

MW: Podia ter disciplinas aqui...

LB: A minha memórias é a seguinte, abriram aquilo lá de forma emergencial pro curso de história da arte e ficou um ou dois anos, aí o pessoal conseguiu se arrumar aí ficou pro Restauro

MW: Pode ter razão eu lembro que desde que o Ricardo Pereira entrou com o professor da casa, do concurso do Ricardo... A gente fez o nosso concurso em dois mil e dez...

LB: Foi dois mil e quatorze...

MW: Desde dois mil e quatorze isso existe.

LB: Acho que até antes.

FA: Acho que existe um pouquinho antes de dois mil e catorze.

MW: Provavelmente dois mil

FA: Eu sai em dois mil e quatorze e eles já tinham instalado. Mas eu não lembro o porquê.

MW: Então então foi isso mesmo.

LB: E eu lembro assim, que era um espaço que a gente pintava, depois acabamos nos afastando um pouco daqui, quando acabou o meu contrato substituto. A Martha então estava nesse período da empresa... mas aí o grande problema.... por isso que eu falei, aquela parte ali em cima oficialmente até hoje está meio que condenada né [onde estão as salas]. Mas ignoraram, construíram aquilo. Bom, eu também não sei se novamente chamaram o pessoal do IPPUR e eles falaram e deram

o OK. Mas na minha concepção, tanto que a gente olha os buracos ali, eles existem ali e enfim... mas tudo bem. Mas era uma coisa emergencial ali era pra ser provisório nesse sentido.

FA: Não está aqui mas me lembrei de uma questão que eu não consigo encontrar e talvez vocês possam lembrar. Teve um incêndio em dois mil e dezesseis que causou algumas mudanças aqui. Mas houve um incêndio anterior a esse? Teve alguma outra mudança? ou alguma outra coisa?

MW: Não. Não nos afetou.... Não, alagamento a gente sempre teve.

FA: Não no ateliê,. É uma memória minha que tenho, de ter ocorrido alguma coisa no final de, talvez dois mil e quatorze, dois mil e treze, ou até, dois mil e doze. . Que tivesse justificado isso que não fosse pra restauro. Mas fiquei com isso na cabeça, mas vocês já falaram que era pra história da arte.

MW: A história da arte é porque era um curso novo. Então, não tinha onde pôr as turmas, entendeu? É capaz de Licius ter razão, porque eu lembro de gente fazendo ah bla blla ah bla. lá em cima, devia ser as aulas de história da arte.

LB: Tanto que o pessoal de conservação veio de restauro e a Benvinda [de Jesus Ferreira Ribeiro] ela pegou aquela sala ali em cima que era outro depósito de limpeza, e foi bem depois que construímos esse...

MW: Eu tinha que dar uma atenção a Clarinha [Ana Clara Guinle, professora substituta.]

LB: Depois que criaram essas baias lá, esses... enfim, essas salas lá.

FA: Bom, Seguindo aqui, eu acho que a gente já respondeu, Como você, vocês veem essas mudanças, mas querem fazer alguma complementação? EM relação a como vocês vem essas mudanças com a reforma de dois mil e oito, a reforma de...

MW: Assim, eu só fico sei lá... eu não vejo eu passo por elas.

LB: Bom, quando traz um ganho pro curso, pode parecer redundante mas, a gente gosta.

MW: Eh, poxa, que pergunta é essa? Não, deixa eu te contar uma fofoca. Eh, no período retrasado... Não é uma fofoca não, porque isso foi institucional

LB: Não, foi institucional, não é fofoca. inclusive foi discutido pelos estudantes, então é publico.

MW: Pelos estudantes, em departamento. Então nós tivemos uma reunião pra tratar disso.

LB: Ta em ata de congregação.

MW: No ano passado[2022], no final do primeiro período do ano passado, na volta da pandemia, nós tivemos ameaças de sermos tirados daqui pelo curso de arquitetura em conjunção ao curso da EBA de design, que gostariam de implementar aqui o que eles chamavam de Fab Lab. Esse laboratório, ele seria constituído por máquinas de cortes 3D, e um braço robótico que tá comprado há sei lá quanto tempo prum professor da Fau chamado Pássaro, o sobrenome dele[André Martins Passaro]

LB: Tem na internet inclusive sobre esse braço robótico.

MW: Sobre esse projeto e o braço robótico tá até hoje guardado porque ele precisa de um pavimento térreo pra ser instalado. E é um braço que... Tanto as máquinas, de corte a laser e a Impressão 3D eles fazem um barulho absurdo. Assim é totalmente ensurdecedor você estar no mesmo ambiente que esse maquinário.

LB: É, precisa de toda uma estrutura também, de alimentação elétrica.

MW: E queriam colocar aqui dentro e a direção da EBA sugeriu que o curso de pintura se mudasse pra essas salas aqui do segundo andar, que são muito quentes, porque elas tem o mesmo teto que o pamplonão tem, só que que sem esse pé direito imenso. Então a temperatura nessas salas é surreal. Elas têm janelões que também aumentam o calor, embora seja bonita a vista. Essa proposta encantou algumas pessoas, porque elas foram lá no inverno, elas nunca entraram numa sala daquelas no verão pra entender o calor que faz ali e como a insolação ela deixa a gente até cego, né? Então seria até ruim prum pintor trabalhar num ambiente iluminado daquele jeito. Encantou alguns pela vista e pela promessa de que tudo ia vir novinho, que iam restaurar todas as salas, que iam fazer pias e

não sei o que, não sei o que isso... foi discutido em departamento, eu fui totalmente contrária, porque eu vi que aquilo era uma perda de espaço. Nós iríamos perder duzentos metros quadrados, se fossemos pra essas salas que nos prometeram e também iria acontecer algo que eu acho que seria lamentável, que seria segmentar as disciplinas. Então, ia ser, pintura I, Pintura II, pintura III, com paredes entre as disciplinas, então você ia fazer salas praticamente fechadas. Tem gente que gosta de passar a chave, trancar a sala e sair, né? Acha isso bonito, mas eu acho que não é uma solução didaticamente positiva, eu acho que isso é... Você perde o acesso aos lugares ao atelier, quando você quer pintar e você é estudante, né? Então assim, foi uma discussão mais por unanimidade do departamento[BAB] depois de muitos discutir e maioria quase absoluta entre os estudantes e seus representantes tomaram essa resposta do corpo discente,. Foi decidido que nós não gostaríamos de sair daqui e a direção, falou então não reclame do pinga pinga, das goteiras. Como se só porque nós optamos por ficar, nós deveríamos ficar num espaço abandonado. Então, isso foi muito horroroso, Pra mim, assim, como professora do curso, e se isso tiver que constar em alguns histórico que conste. Porque o interesse seria da EBA, porque a gente cedendo esse espaço nós faríamos bem pra toda a universidade, todos se beneficiariam desse espaço e o pior foi aventado pela própria diretora atual, Madalena [Ribeiro Grimaldi] com o diretor [Guilherme Lassance], que assumiu agora na arquitetura, que nós poderíamos ficar com um pedaço do pamplonão. Então assim: - olha só, toda essa faixa aqui do meio pra cá, isso tudo aqui vai ser ainda da pintura, dali pra lá a gente põe nosso maquinário - e a gente ia dar aula com esse barulho ensurdecador? Então em nenhum momento pensaram nem nos professores, nem nos estudantes do curso. Queriam esse espaço, como um espaço... como se fosse, esse lugar aí que é a Disney da do Fundão?

LB: Parque Tecnologia.

MW: Parque Tecnológico,. queriam transformar esse espaço num que realmente é muito bonito, num parque tecnológico. Aí eu fico pensando, com essas goteiras, comé que fariam isso? Então tem jeito, né? De remendar e de consertar as goteiras, de melhorar esse espaço, tem dinheiro, que faça isso. Não pode dizer, - ah não, aqui não tem jeito - claro que tem. Você tá falando sobre essas mudanças, que às vezes vem pra melhor, mas muitas vezes nos ameaçam também. E essa aí eu acho que foi a ameaça mais recente da gente perder o nosso espaço.

FA: Como é que eu encontro essa Ata? Sabem a data ou a data próxima de quando foi?

MW: Foi no final do semestre passado, foi uma reunião, não teve Ata, porque foi uma reunião do departamento com a diretora da EBA e o diretor da FAU, uma reunião pra eles exporem o projeto pra gente, não existia projeto, existia só uma intenção na real e o que eles falaram pra gente em termos de projeto seria o que eles projetaram pra gente já ir pra lá. Então eles chegaram assim, - olha como vai ficar lindo o ateliê de vocês.

LB: Mas o que tem em Ata é reunião de departamento de quando dissemos não que é pouca informação. E da congregação, quando a ideia chegou lá, que parece que passou antes de nos perguntarem.

FA: Bom o da congregação que pode ser interessante como ela chega pra vocês, né?

LB: É. Isso

MW: Então procura nessa época entre o final do primeiro período do ano passado, de dois mil e vinte e dois , e início do segundo período você vai achar eh referência a isso. Se eu não me engano eu olhei essas Atas de congregação e elas são muito sucintas.. Elas não desenvolvem não. O que eu estou te contando aqui é como a coisa se desenvolveu e chegou pra nós de um jeito tão esquisito que os próprios arquitetos eles chegaram a vir medir os espaços, os estudantes se aproximaram e perguntaram o que eles tavam medindo, o que eles tavam fazendo e um deles teve o disprante de dizer na cara de um dos estudantes que o braço robótico vai pintar melhor do que o braço humano. Então é grave nesse sentido, as pessoas não se sentem desvalorizadas em relação a pintura e a arte por nada. É uma questão social, né?

LB: Por isso que eu falo que a pintura também é um espaço de resistência. Não dentro, digamos assim, dentro da arte, mas quando você vê outros conhecimentos dentro de uma universidade, e que a gente vê que há uma preferência pra questões tecnológicas, é uma resistência também. Hoje mesmo tive lá no Parque Tecnológico, é outro mundo. Tem um espaço lá, recém

inaugurado, a Pinacoteca. Pinacoteca não! [risos] Esse é o desejo. [risos] Mas comé que é? Espaço inovateca.

FA: Você já deve ter colocado, mas quiserem pontuar. O que mais você que vai mandar, né? Como você fez as mudanças? E aí, uma vez que houve mudança, o que mais vocês mudariam ou que não devia ter sido mudado no Pamplonão.

MW: Que que não deveria ter sido mudado.

FA: O que mais vocês mudariam os nossos possíveis ou não deveria?

MW: Ser mudado, eu, eu demoliria esses outros. É coisas de modelo. Aí como é que chama? Como é que você chama eles?

LB: É, eu falei, é, deu muito modelo.

MW: Não é, Diogo é tipo o biombo, não é? Eu demorei isso. Eu tiraria essa sala improvisada aqui. Acho que isso seria muito bom. É. Eu colocaria armários novos para os professores, não é? E para os estudantes, porque os estudantes de pintura eles demandam, é espaço para guardar os seus materiais, não é o material que dá para chegar para casa e voltar todo dia, né? Com gasolina nas costas, tadinha. É, acho que os guarda-quadros eles são bons, mas eles são insuficientes em termos de estrutura. Para mim, eles deviam ser mais protegidos mesmo. Mas eu acho que o ambiente todo ele sofre muito por causa dessas infiltrações, né, de goteira, teto que não, não funciona como teto. Então eu penso que isso seria melhorado. E a Galeria Macunaíma merecia uma reforminha, sabe? Iluminação nova. Mas eu acho que seria. Seria mais interessante assim, talvez fazer 11. Sabe essa essa falinha de pesquisa podia.

MW: Tirar essa essas janelas feias, né? Colocar vidro sabe fazer uma abertura mais bonita, explorar esse espaço que é é tão bonito, gente, podia ficar muito mais bonito, sabe? Eu acho que é isso. Eu olho para isso aqui com uma visão de de de quem deseja tornar isso aqui, com uma dar uma cara mais contemporânea, eu acho, em termos de de arquitetura, sabe? Aproveitar o que há de moderno aqui é e tirar o que, o que parece que já envelheceu, como por exemplo esses basculantes. Eles já envelheceram. Essa sala de pesquisa, ela podia se integrar. A Galeria não é? Olha só que legal. A gente podia fechar coisas com vidro. É, eu fico pensando nessas coisas, mas é só delírio mesmo.

LB: É, é, eu vou nessa direção, mas eu acho que também poderia acrescentar, né? Assim eu poderia mudar. É. Talvez pensar nos nossos famosos laboratórios individuais, né? Para os professores, que que deveríamos ter, não é? Ou seja, professor 40 horas de. É, é, teoricamente, tem o seu laboratório, né? Et cetera, e tal coisa que nós não temos. Não temos um ateliê de espaço de de pintura e seria interessante transformar toda aquela parte lá em cima ou ou parte dela em em salas individualizadas, de de de pesquisa, de de processo. E também um outro espaço, que eu até conversei já enfim, falo com a Marta, já falei com Pedro Santos na época coordenador da da gravura, fazer um laboratório de imagem que integre os estudantes da gravura e da da pintura não é voltado mais a parte com computadores digital, tudo e outras possibilidades. Não é assim como ele precisa de de um laboratório ligado a Serigrafia, a gente poderia ter um de fotografia analógica, mas que dialogue com essa parte da Serigrafia. Enfim, não é aí uma parte de imagem mesmo. E ele gosta isso.

FA: Balcões, o único que a gente respondeu por 11 vários momentos, mas fazer algum, qualquer maneira na opinião nenhum de vocês a continuidade da tua atividade de pintura é e desses saberes não é? Estás a ver o que é uma que é, sabe pelo que se.

LB: Compete, é daí eu tenho que deixar passar da jeito em aula, faço isso.

FA: Está bom na opinião de vocês, a continuidade à atividade dessas atividades de pintura e seus saberes com que ela é realizada dependem do que? Eu fiz as perguntas um pouco. A disciplina acima sobre as estruturas de recursos necessários. Aqui ela fica um pouco de novo, mas.

LB: Em termos de ensino e conexão com com outras, com os saberes.

MW: De vontade política, se eu pudesse dar uma resposta bem curta e grossa, eu acho que é isso, sabe? É vontade política mesmo, de realmente valorizar. A área artística das universidades e tornar as universidades um espaço menos desigual, porque percebo Na Na UFRJ, não é essa grande potência e é que que deixa de lado uma parte podia ser muito melhor explorada por muito pouca verba, porque o problema é sempre verba. Isso que eu acho mais feio, porque todos aqui não é. Somos

humanistas, pregamos igualdade ou não é. Aachamos que todas as áreas deviam ser valorizadas. Mas quando é para tirar. Um pouquinho aqui do do meu super laboratório, né? Cujo microscópio eletrônico demanda um transporte que custa 1000000 de reais. Eu não estou brincando não, não era isso. Foi 1000000 de reais para você transportar algum microscópio?

LB: Eletrônico?

MW: Lá para Xerém, que que você faria com 1000000 de reais aqui dentro desse atelier?

LB: O milhão foi a impermeabilização do do nosso teto e isso, enfim, no ano que foi a impermeabilização aqui pelo partido. Do partido comunista?

MW: Imagina só só de imobiliário EE material e sabe? Coisas básicas, hã, que que a gente não faria com 1000000 aqui? Isso é muito maravilhoso. Então acho que a resposta para isso é vontade política mesmo. Não vejo outra possibilidade.

LB: É de todas as instâncias. Instância federal do MEC e.

MW: Dos nossos?

LB: E dos nossos colegas lembram assim, uma coisa rápida assim é porque todo mundo ficou triste com o incêndio do Museu Nacional, mas a falta de verba lá é reflexo dos nossos colegas do consumo e de outras instâncias que não querem. Destinar parte do do da verba de digitais dos laboratórios deles para para as outras áreas é.

MW: Isso. Isso vem para.

LB: O reflexo.

MW: Da própria escola de belas artes? Que combina com a arquitetura uma forma de desalojar o curso de pintura para eles fazerem o super mega laboratório deles.

LB: Aqui é a vez, agora é inovação, o que não tem esse título, esse rótulo de inovação não é visto, né? Como inovação não ganha verba, não ganha VA.

MW: E quando é que pintura vai funcionar? Como inovação? Só se for de, né? De modo de ver o mundo, mas.

LB: É o que já deveria ser visto, né? Como algo fenomenal, né? Porque modo.

MW: De viver o mundo, não é os renascentistas.

LB: Modos de ver o mundo. Eles, inclusive, preveem novas descobertas, etc e tal, mas enfim.

MW: E previnem catástrofes como o fascismo.

LB: Também?

FA: Começamos atrás de um modelo.

MW: Moderno aí não, gente, eu vou ficando muito pistoso.

LB: Que foi?

FA: Ah, com séculos, estava num discurso do novo do moderno.

MW: Do tecnológico, é, é. É destruir para não é construir do zero, reinventar roda e a pintura lá por.

LB: Isso que eu falo, a gente tem um diálogo muito grande com a tradição e isso tem que ser visto com bons olhos. Assim é. É, enfim.

FA: É como você vê em relação da Eva e o mercado de arte percebe alguma mudança no tempo que vocês têm de experiência com a eba? Vocês veem a relação da época do mercado de arte e se você vê mudanças no tempo que.

MW: Vocês, eu percebo 11 mudança no mercado de arte em relação à pintura e a é e eu percebo também que os nossos estudantes, pintores, eles têm encontrado nesses mercados aí algum respaldo, sabe? Então você vê as galerias que estão funcionando no Rio de Janeiro, pescam muitos estudantes daqui, mas porque a pintura voltou a ser uma linguagem valorizada? No Brasil? É nos anos 90, quando eu fazia faculdade, eu ouvi de uma professora de história da arte que a pintura era morta,

que era melhor eu fazer o curso de escultura porque lá eles trabalhavam com instalações, instalações, eram o futuro da arte, não a pintura, então, poderia ter desistido ali, né? Ah, então tá, vou fazer outra coisa, vou fazer a instalação. Quase desisti mesmo, porque a gente leva em consideração a opinião de pessoas que a gente entende estarem num lugar de saber, né? E que. São pessoas muito bem, inclusive recomendadas No No meio acadêmico. É, mas eu vejo que o mercado mudou no Brasil, o mercado mudou e aí com isso, é esses estudantes que daqui saem, são absorvidos de uma forma mais efetiva.

MW: Então, a relação da eba com o mercado de arte, ela não é uma relação direta e eu acho que nunca vai ser porque isso aqui é um lugar de pesquisa para formar um artista pesquisador, não é para formar 11 artista que vá cair no mercado e que já tem no lugar certo. Lá, basta passar por aqui que ele vai cair no mercado, não é? É outra proposta do curso e da universidade em si. Eu sei que existem cursos que são mais instrumentalizados visando. O mercado ali, né? De pra onde você vai, né? De já direciona um profissional. Mas eu. Eu realmente eu vejo até na engenharia. Se a gente for pensar um curso muito não é quadrado engenharia. Os engenheiros não saem, é empregados, eles vão buscar emprego e esse emprego existe porque existe um mercado para aquela profissão, mas não é uma relação da universidade com a empresa de engenharia que vai até a universidade. Tem relação mesmo? É. Como é que chama público privada com algumas empresas de engenharia, mas nem todos, aliás. Nem sei lá. 1/5 dos engenheiros formados pelo curso vai trabalhar naquela empresa de engenharia porque não vai absorver as pessoas. Muito pelo contrário, né? Vai usar os estudantes para desenvolverem o que eles querem e os estudantes se formam e ficam sem sem emprego ali. Então acho que é na minha concepção, quando os estudantes, eles cobram isso da universidade, é, é não saber o lugar da universidade.

MW: E aí, o que que a gente faz é para amenizar essas demandas. A gente promove encontros, palestras, exposições para fazer. Para fazer com que a pessoa entenda melhor como é que é essa dinâmica desse mundo aí. Mas nós não estamos nesse mundo. Nós não atuamos nesse mundo, né? Eu não sou uma marchinha, sou uma professora de pintura. É, então eu, eu. E eu acho que quando a gente teve essas iniciativas, né lincias, porque nós é, fomos muito atormentados, até por 11. É hoje, só eu acho que até diminuiu. Assim, essa demanda não é, mas eu acho que a gente já foi muito atormentado por estudantes que fala, Ah, vocês têm que se relacionar com o mercado de arte, com as grandes galerias, e não sei o que e a gente IA procurar e a gente chamava as pessoas. É, mas os próprios estudantes, os que se diziam os mais interessados, nunca participavam dos eventos.

LB: Ou muito pouco?

MW: É, ou participavam ou participavam um pouco, né? De uma forma assim, despreziosa, é, então, a gente viu que. Que talvez a gente estivesse remando para um lugar meio incerto, sabe?

LB: É o que eu posso complementar, é só um complemento, não é? Quer dizer, eu vejo da minha época de estudante para para cá, não é. Ou seja, a gente está falando do intervalo de pouco mais de 20.

MW: 20.

LB: Anos 9130 anos desde 91, é 30 anos.

MW: Meu Deus.

LB: Enfim. Uma mudança, de fato mudou. Eu acho que, mas também a sociedade mudou não só como a arte é vista a pintura que agora realmente está tendo um crescimento muito grande. A gente pode ver em termos mundiais o interesse, né? É, observo isso desde a crise de 2008 e toda vez a gente tem uma grande crise econômica mundial. As pessoas se voltam para aquilo que é matéria, né? Objeto que possa comprar e ter é o lado negativo. É que é um mercado que se volta para aquilo que já é conhecido, mas também tem uma abertura para aquilo que está sendo conhecido, novos artistas, etc e tal. Mas também temos que lembrar da existência de uma nova sociedade em parceria, em parceria. Talvez seja uma palavra forte, mas eu acho que é o que existe com as mídias digitais. Não é, já que estamos muito dependentes das mídias digitais, então as mídias digitais, elas também são uma nova forma é de divulgação e de encontrar exatamente exatamente. É uma nova forma de mercado, não só.

MW: Abrir o seu trabalho.

LB: Um diálogo com as galerias já existente, mas também novas formas de vendas de trabalho.

MW: É verdade isso?

LB: É tão, acho que existe. Então muita coisa mudou, o cenário mudou e eu acho que as possibilidades não é de intercâmbio, é do gol de pintura. Com o mercado existem, só que estão agora diversificados de forma mais plurais e muitas vezes, dependendo da do estudante. Não é? Aí realmente é uma questão que.

MW: É o estúdio.

LB: Uma iniciativa do estudante.

MW: Tem uma iniciativa de procurar 11 Galeria, um centro cultural que seja no seu bairro, para expor seu trabalho, fazer uma exposição individual. É uma pessoa que a gente dá maior força para isso, mas não é uma, não, é um professor que tem que ir lá na orla. Olha aqui existe, tem aqui 11 centro cultural. Vocês podem expor, às vezes a gente até faz isso, não é? A gente tem mais uma exposição marcada nos Correios para esse ano, se. Mas assim é algo que vai falar mais sobre a universidade e o departamento. A relação entre professor e estudante.

LB: Mas é uma iniciativa também, não é? Existe uma iniciativa, os.

MW: Professores também iniciaram também. É, então eu acho que é. É um conjunto de coisas. É. Que quanto mais tiver, melhor, sempre.

FA: Diga. Eu tenho mais perguntas sobre isso, mas eu acho que essa parte pode ficar para a próxima entrevista, que é justamente sobre as relações. Essa pergunta é feita porque existe um histórico não só com a capitulação, mas como toda a universidade, de que ela forme para um mercado forme para um emprego. Aham, isso aparece uma recorrente em todas as universidades, todos os cursos e.

MW: Universidades, é verdade.

FA: E aí, como é que é?

MW: É verdade, vai fazer senai no.

FA: Início do século existe essa mudança curricular que eu fiquei justamente para formar pessoas empregadas ou. Pesquisa o reconhecimento existe essa disputa desde o desse lado da escola nacional.

MW: Foi legal, legal, uhum.

FA: Aí eu volto para saber como é que funciona isso. Se existe essa disputa, não espectro.

MW: É, eu acho. É daí eu posso falar sobre as aulas de ilustração, né? Que apresentam para, para uma pessoa que está se formando em pintura, o que é, o que é que ela pode usar daquele conhecimento para fazer produtos que eu?

FA: Falei para dividir, porque eu quero ser que vai entrar em baixo.

LB: Então? Ele responde depois, claro.

FA: É uma pergunta que se desdobrou e eu falei assim, Zé, que vai crescer muito?

MW: Está bom?

FA: E aí, na sequência.

MW: Porque a gente vai para o currículo, não é? Tem razão, está bom. Muito bom, Fred.

FA: Esse ano legal é você, peço para todo dia. Bom, se eu não atender coletivo, como é a vivência com os demais professores, estudantes, demais sujeitos nesse espaço, né? Os professores, estudantes, pessoal lá da faxina. Quem mais se usa?

MW: Começa a convivência, aí eu acho que é muito pacífico, eu acho. Raramente isso aqui, né? Se transforma num.

LB: Campo de Batalha com todos.

MW: É, eu acho isso aqui. Um oásis é.

LB: Verdade repete de novo que eu estava falando.

MW: Como é que a convivência entre as pessoas?

FA: Com atender coletiva, uma ateliê sem paredes, então você está imerso.

LB: É, eu estava interpretando, pois é, eu estava interpretando bom de forma mais ampla, não sei, quer dizer, já. Já falamos um pouco dessa possibilidade de de troca de.

MW: Saberes, é prazeroso estar.

LB: Aqui, e por outro lado.

MW: Não me sinto intimidade.

LB: É um sentimento de de comunidade.

MW: De pertencimento?

LB: Pertencimento isso, e de e, de certa maneira, a gente busca. Eu falo por mim, eu acho aquela marca também não é? E outros colegas que eu vejo meio que quebrar um pouco a noção de hierarquia, talvez. Assim, quer dizer muitas vezes, OK, nós estamos no papel de professor, não é? Assim como existe outros papéis sociais também, mas às vezes a troca ela é tão natural que é meio que cria um vínculo diferente, um coleguismo, alguma coisa assim. O pessoal da limpeza a gente procura também conversar com aos técnicos. Bom isso quando nos permitem também um diálogo, não é? Mas assim eu vejo a convivência, todos, inclusive com outros professores de outros cursos. Normal, é só querer conversar. É também assim.

MW: Eu.

LB: Não vejo, não é sem não vejo. Ou seja, não tem disputas lá.

MW: Não tem é, eu acho.

LB: Que nesse sentido.

MW: Nesse sentido, não tem mesmo, não. Aí a gente podia falar, aí me sinto invadida porque meu espaço é amplo e qualquer um pode entrar e muita gente para para ver. Ah, eu falo assim, e aí? Pois é, não sei o que. Fica, fica, não tem nenhum problema, não é? Eu acho que eu já acostumei com isso, sabe? Acho que uma sala fechada é dá para a gente mais controle, mais.

LB: Agora, essa pergunta também está, está questão de ouvintes ou não?

MW: Ouvintes ouvintes entram nessa.

LB: Questão só.

MW: Porque a gente tem os ouvintes também.

FA: Não é o tipo de público, ele entra na parte e demais sujeitos nesse.

MW: Espaço os demais sujeitos são os ouvintes, né? Os ouvintes às vezes são pessoas assim, que trazem muita novidade também para uma turma. Às vezes eles são muito, né? Ficam lá na deles, mas a gente teve, por exemplo, a sol, que foi ouvir de tuícios. Depois foi ouvinte minha e a professora da UFF é da área de de educação e linguística, né? Literatura? E ela, e Ela Foi 11 pessoa ótima para estar na turma. Eu acho que ela ensinou muito para as pessoas e interagiu de um jeito muito positivo, mesmo sendo professora, sabe? Então, eram 2 professoras. Ali, era muito legal.

LB: Era muito maneiro. Eu. Eu vejo isso como uma coisa boa, porque só vi o meu caso, não é? Eu comecei como ouvinte, então acho que sempre procurei estimular isso também e gastar a questão que o espaço é público, então.

FA: Bom, e a pena de vocês? Quais são os principais pontos positivos e negativos para o ateliê de pintura da eba? Continue. Ou seja, uma referência na formação de pintores, artistas.

LB: Só positivo.

MW: Quais são as negativo?

FA: E negativos, caso vocês encontrem.

MW: Negativo.

LB: Tá? Posso até vai ser negativa.

MW: Eu posso pensar em negativo. O que se fala pelo WhatsApp? Fofocas e inveja.

LB: Mas.

MW: Ele está falando de imagens.

LB: Informação não é quer dizer assim, o fato da época formadores de de novo que eu pegou, vamos lá, é?

FA: Vocês, quais são os principais pontos positivos ou negativos para que o ateliê de pintor da Eva, pensando no pamplonão? Como parte dessa formação, continue. Ou seja, se vocês interpretarem aquele é um ponto de informação ou que ele possa ser um ponto de formação de referência na formação de pintores e artistas.

LB: Bom, vou puxar por um lado e depois se quiser cumprimentar, não sei, é não. Eu vejo de forma extremamente benéfica. Eu sei que a gente está em uma área um pouco complicada, porque normalmente a arte é vista como pura criação. Pura. Devaneio é devaneio, não é. Qualquer um pode ser artista etc e tal, eu.

MW: Acho que pode, né?

LB: Sim, mas a nossa proposta é como instituição de arte, de educação, de arte. É uma proposta de você, obviamente, respeitar essa questão da criação individual, então.

MW: Esse ponto positivo?

LB: Isso, um ponto positivo. Outro ponto positivo é trazer um método que se. Mesmo que seja inicial para o estudante desenvolver o próprio método, então assim, na verdade é um. É é uma formação. E como o nome fala, né? Dá uma certa forma ali, mas buscando potencializar o que o estudante está desenvolvendo, né? Então, por isso que o nosso curso de pintura, como tem esse perfil, né? De de de formar artistas, pesquisadores. Então eu acho que é essa que que é. É o grande ponto, né?

FA: Reinaldo, não pensando No No curso como um todo, mais especificamente naquilo que é dado pela loteria, essa ateli, o que que você teria, contribui ou não? Contribui para artigos de pintores.

MW: Eu acho também que 11 ponto que é positivo e muitos vão me contradizer é a localização desse ateliê, não é o fato dele ser na ilha do Fundão faz com que pessoas da baixada cheguem de Petrópolis, cheguem da zona sul também cheguem. É algo que não aconteceria se talvez esse ateliê fosse na zona sul. Né? Ou no centro do Rio é, eu acho que ia embarrear. Muita gente, sabe principalmente das periferias até de Niterói. IA ser mais difícil vir, não é? São Gonçalo. Então, acho ele um ponto de encontro, é de muita gente, de lugares diferentes, não é? Eu fiz grandes amigos aqui, pessoas que com quem eu tenho o convívio até hoje é por ser o ateliê aqui. Eu pude vir para a universidade, porque o ateliê é aqui. Se fosse no centro, eu não teria feito universidade, não é nem a minha. Uma das minhas melhores amigas, que é de Nova Iguaçu. Então, essa essa, esse ponto de convergência na cidade do Rio de Janeiro, mesmo todos falando, é difícil chegar lá. É difícil, igual para todo mundo, ou parecido para todo mundo, né? É, então acho que acaba beneficiando. É essa multiplicidade de pessoas que podem estar aqui. Acho isso muito bom.

LB: Agora, assim.

MW: Eu acho que um ponto talvez não.

LB: Vou não ter, pois não há um.

MW: Ponto negativo nesse sentido. É que é não esquece, vai.

LB: Mas é que você. Você está vendo uma pela localização, então quer dizer.

MW: Antes? Eu acho que isso vai dar continuidade à formação, à pessoas de. É, mas periféricos. Eu acho que isso é uma oportunidade de pessoas periféricas transitarem e se encontrarem dentro de outras áreas aqui dentro do Fundão, porque é. Fiz estágio na microbiologia, fiz estágio na copead quando era estudante. Você também, né? É, e esses estágios me ensinaram muitas coisas pelo. Pelo né? Lado bom pelo lado mau, eles me ensinaram muitas coisas e eu estava em contato com

outras áreas de conhecimento. Isso foi muito bom para mim. Se esse ateliê fosse isolado, não é. Se a gente ainda trabalhasse lá no Museu Nacional De Belas Artes, ó, que bonito isso. Assim que romântico isso, mas que desconectado das outras áreas do saber, né? Eu vejo estudantes aqui que fazem extensão ali Na Na, no CT. É curso de línguas, ali Na Na letra. Então eu acho que OA localização do ateliê é um pouco positivo nesse sentido.

MW: Está, eu tenho bandeirão, não é? Todo mundo se encontra no bandeirão.

LB: Bom, já veio assim para o outro lado assim, AAA questão do do espaço físico, do do ateliê, assim como proposta de ser um espaço onde AAA prática é desenvolvida. Eu levei para esse lado, não é? E aí eu acho que esse é um dos grandes benefícios para. Que o espaço promove, que eu acho que é a questão central para o curso de pintura, que é possibilitar essa experimentação com a matéria com com com a tinta, com o pigmento, com a cor, com o suporte, ou seja, né? É é onde a linguagem da pintura se concretiza. Eu. Eu vejo, eu vejo assim, não sei.

FA: Item negativo.

LB: Não acho que nenhum.

FA: Não.

MW: Quer dizer, bom cuidado mesmo.

LB: É o negativo, é, é, infelizmente, é. Está nessa estrutura, é toma cuidado.

MW: É, eu acho que todos têm que vir. Ah, queremos um prédio da Eva para nós, não é? Queremos um prédio. Nós queremos construir um prédio da Eva. Gente, esse prédio já é nosso há 50 anos, desde a década de 70. A gente está aqui, é isso, é isso. 75 então, daqui a pouco são 50 anos que nós estamos aqui. Quem é que se acha que acha que não pertence esse lugar é porque está com algum problema de desconexão, porque eu acho que eu pertencço a esse lugar. Eu tenho, eu tenho minhas raízes desse lugar. Eu gosto desse lugar, sabe? Eu tenho afetividades por esse lugar. É, talvez porque eu não tenha vivido na época da ditadura, quando saiu lá do centro, veio para cá. Isso com certeza. Ponto pacífico é a minha diferença para geração. Que me precedeu é, mas assim acho que nós já conquistamos esse lugar. Se tem que fazer alguma coisa, é expandir, é fazer o prédio do lado e ocupar. Também é fazer o outro e ocupar também e assim por.

LB: Diante?

MW: Não é sair daqui.

LB: Já tem uma memória afetiva com o local, assim como as novas gerações estão tendo também.

MW: Exatamente. A gente vê, a gente vê como isso é importante para os estudantes que saem, né? Eles lembram daqui com carinho eles entram aqui. Hoje teve uma menina que ela teve que desistir do curso pela metade, né? Caraca, ela chorava agora de saudade.

LB: Depois você me conta que ela vê. Mas é, inclusive, é uma conexão afetiva que promove pesquisas de mestrado.

MW: É? Exatamente.

FA: Enfim, é bom, então é o seguinte, acho que segue exatamente no nesse caminho. Como vocês veem a possível mudança de local de teoria de pintura, seja pelo fato do que o senhor apontar a relação com o fablavi que forçaria essa mudança, ou com a própria ideia de um novo prédio da Eva que eu vi os projetos, eu tenho a impressão de ter visto salas sem.

MW: Aula são.

FA: Satélites.

MW: Não é? É porque não é grande como é aqui, não é alto como é aqui. Eu acho que. Ele de verdade, já medi, tá? Já peguei as plantas, já medi, achei o suficiente, vão reduzir o número de estudantes por período, se reduzirem para 15, está ok para mim vai ser até mais legal dar a aula. Acho que dá aula para menos gente, tem que controlar menos gente para saber o que cada um para mim vai ser excelente. Acho que o ensino tende a melhorar as qualidades, mas não está, não vai caber. Não vai caber o que cabe aqui, por isso que eu acho, tem que ser uma extensão. E aí?

FA: São salas de composto minha altas ou seriam ontem de abertos?

MW: São? Demi abertos, são são tripas, sabe? De um lado do outro, um corredor no meio é mais ou menos. É tentando simular isso, só que é menor.

LB: É muito próximo a esse espaço lá em cima hoje que está que eu fui lá e derrubar as paredes, né? O homem tem as paredes, aham do andar de cima.

MW: Ah, eu não vi.

LB: É, mudaram AA gente enviou só aqui. Não. Nem cima mudaram, tiraram as paredes. Então é. É como está lá hoje.

MW: É?

LB: Enfim, quer dizer.

MW: Então, mas eu, pelo que eu medi, é insuficiente para o que a gente tem aqui e para o que eu acho que pode ser aproveitado e. Mas assim penso que se for algo que integre os cursos, se for um prédio que esteja, que tenha boas condições de trabalho. Iria feliz para outro lugar, né?

LB: Eu não.

MW: Tenho. Eu não tenho esse apego do. É, eu só. Eu só me repuso a ir para um lugar pior. É daqui para muito melhor. Ou é? A gente fica, é isso, é.

LB: Isso é o que eu posso só complementar é que às vezes costumo falar brincando com os estudantes, dizendo que aqui é o maior ateliê da América Latina, que provavelmente deve ser verdade quanto espaço físico e integração e é um espaço fantástico. E é isso. Assim, eu acho que só sairia se fosse pra melhor.

FA: 2 perguntas são simples ou não, depende de vocês. Uma pergunta é simples, fechado é um conselho para o estudante de pintura hoje?

MW: Vai pintar, sai do WhatsApp, sai. Internet e vai pintar sai das redes sociais para se encurtar com as redes sociais, uhum e vai aprender com a experiência, não é? Dedique seu tempo porque pintura é um negócio que leva tempo e as pessoas estão cada vez mais querendo resultados imediatos. Muito impaciente, achando que tudo vai brotar, não é? E esse tempo da descoberta é o que é bom na pintura. Se você não se deixar dominar por esse termo, você não vai descobrir nada porque você não vai problematizar e você vai achar que você tem ali. Um probleminha de matemático, né? Que você tem início meio fim e a pintura não é assim. Então saia, saiam das redes sociais, assim, anão ser para vender o trabalho, para mostrar o trabalho. Aí eu acho que é.

LB: Ótimo no Instagram.

MW: É?

LB: Que é uma ferramenta, a gente tem que usar como ferramenta nossa de divulgação. Não é não. Mas assim é de fato, eu convijo com houve convergência com a ideia da da da mata. Eu acho que o grande problema hoje é, quer dizer, o conselho seria pinst, né, que pode parecer extremamente superficial, mas não é a pintura. Ela é. Uma sobreposição de camadas de tempo, mesmo a pessoa tem que amadurecer, pintando assim. A pintura é uma acúmulo de experiência, então só vai ficar melhor se você pintar só a sua experiência. Só vai melhorar se você continuar acumulando experiência. Então é aproveitar melhor possibilidade possível de de tempo para pintura é e ao mesmo tempo sem perder a conexão com o seu tempo. Com a sua contemporaneidade, né? É inclusive para perceber essas conexões possíveis entre a pintura e a imagem por coisas que a gente gosta e outras linguagens.

FA: Um conselho para professores de pintura?

MW: Vou pintar também. Eu sei que parece idiota também, mas é porque sem a prática, a gente não tem o que passar, é? Então é se se nos é vetado, se a gente fica só na né, no texto ou no conceito, ou então mesmo na técnica, né? A gente eu acho que a gente não consegue transmitir tão bem aquele amor pelo fazer, que é o que faz a pesquisa de individual acontecer. Não é quando você mostra como você conduz a sua pesquisa, você faz o outro perceber que ele também tem algo nele

para investigar, e isso é que faz. O pintor ter vontade de pintar, não é? Não é só vá pintar qualquer coisa é vai descobrir o que você tem vontade de pintar, porque a pintura ela é desejo, não é? É isso.

LB: Vou só somar com isso, com o que a Marta falou e só acrescentar de que falaria. Para o professor de pintura que saiba escutar, eu acho que isso é muito importante.

MW: Ah, é verdade.

LB: Essa troca você tem que entender a dúvida do do estudante, não só a dúvida, mas o universo interior que ele está trazendo.

MW: Até para poder ajudar a pegar e fazer. Olha aquele cara ali, será que você não gosta dele, né? Essa orientação não é essas sacações.

LB: E conduzir?

MW: Fazer? Elas são.

LB: Importantes e apontar os caminhos, e não restringir o caminho, apontar os caminhos possíveis para esse estudante. Isso eu acho fundamental.

MW: É muito bom. É.

FA: Por hoje é só muito pessoal.

LB: Sextou?

MW: Sextou nada. Agora, desliga isso aí.

FA: Unhum.


Final da Transcrição

ANEXO B - LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO

I. FOTOGRAFIAS

A. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Fotografia 1: Estado de Conservação 06

	[Detalhe] Estudantes Caio Pacella e Ludmila Karmel durante o recesso acadêmico. Ao fundo pias sem torneiras. Espaço de Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Carlos Emanuel, agosto de 2007

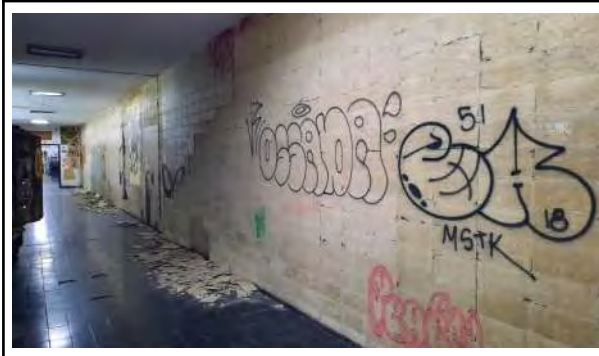
Fotografia 2: Estado de Conservação 08

	Pias instaladas após a reforma de 2007/2008 no espaço de oficina de Criação
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2022

Fotografia 3: Estado de Conservação 10

	Torneira interditada no Espaço de Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, março de 2023

Fotografia 4: Estado de Conservação 11



Fotografia 5: Estado de Conservação 12



Fotografia 6: Estado de Conservação 13




Fotografia 7: Estado de Conservação 14



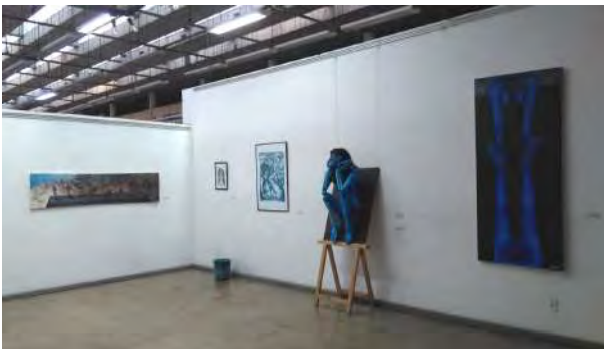
Fotografia 8: Estado de Conservação 15

	Cartaz afixado no mural, na entrada do Atelier, divisória para o espaço de Pintura VI.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 9: Estado de Conservação 18

	Thayene Dias pintando no espaço de Pintura III. [Detalhe] Iluminação precária
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, dez 2013


Fotografia 10: Estado de Conservação 19

	Infiltrações resultando em goteiras no espaço da galeria macunaíma, durante a exposição de Bruna Eisbach
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 2019

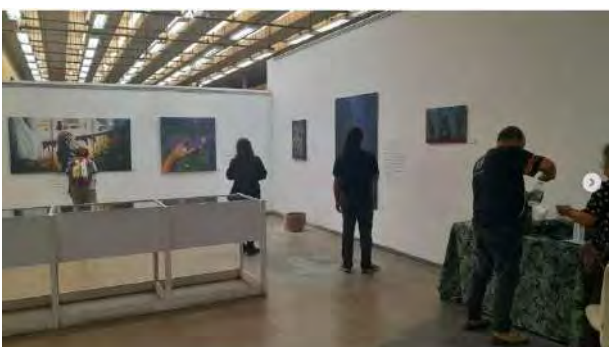
Fotografia 11: Estado de Conservação 20

	Baldes minimizam os efeitos das infiltrações na . Galeria Macunaíma.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2023

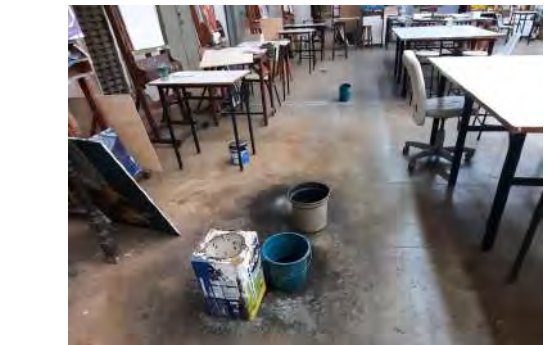
Fotografia 12: Estado de Conservação 21

	Abertura da exposição Racismo Ambiental - Política genocida e anulação do ecossistema, de Daniel Cesar Isaías. Ao fundo, baldes minimizam os efeitos das infiltrações.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fonte: Perfil da galeria na rede social facebook, 2022

Fotografia 13: Estado de Conservação 22


	Abertura da exposição xxxx de Danielle Farahildes, ao fundo um balde para minimizar os efeitos das infiltrações.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fonte: Perfil da galeria na rede social facebook, 2022

Fotografia 14: Estado de Conservação 26

	Baldes colocados para mitigar o efeito das goteiras e causadas pelas infiltrações no espaço de Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022

B. ESTUDANTES E PROFESSORES


Fotografia 15: Estudantes e Professores 01

	Orientação do prof. Marcelo Duprat as estudantes de pintura Yeda Arouche e Lívia Amaral
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lício Bossolan, Junho de 2014

Fotografia 16: Estudantes e Professores 02

	Avaliação de Pintura I com a prof. Martha Werneck (à direita) e a monitora Andressa Lamarca (a esquerda) e no espaço de Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, Junho de 2014


Fotografia 17: Estudantes e Professores 03

	Monitora Andy Lamarca e a Prof. Martha Werneck na Avaliação de Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lícius Bossolan, Junho de 2014


Fotografia 18: Estudantes e Professores 04

	Adir Botelho (Prof. de Gravura aposentado) e a estudante Márcia Monteiro durante uma aula de Oficina de Criação I do Prof Lícius Bossolan.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lícius Bossolan, Junho de 2014


Fotografia 19: Estudantes e Professores 05

	Lucas lugarinho (em primeiro plano), na monitoria de Oficina de Criação (prof. Licius Bossolan)
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lícius Bossolan, 2011


Fotografia 20: Estudantes e Professores 06

	Avaliação de Pintura I com a prof. Martha Werneck as no espaço de Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lício Bossolan, Junho de 2014

Fotografia 21: Estudantes e Professores 07

	[Detalhe] Ao fundo o desenvolvimento da pintura de Márcia Falcão no espaço de Aquarela e Oficina de Criação.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lício Bossolan, 2011


Fotografia 22: Estudantes e Professores 08

	Avaliação de trabalhos para o Tópico Especial de Retratos com o Prof. Marcelo Duprat. Ao fundo Dario Tuttolomondo e Monique Queiroz, à frente Luana Manhães e outra estudante não identificada.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, Junho de 2009


Fotografia 23: Estudantes e Professores 09

	Produção de painel coletivo, no espaço de Aquarela e Oficina de Criação
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2011


Fotografia 24: Estudantes e Professores 10

	Produção de painel coletivo no espaço de Aquarela e Oficina de Criação. A direita Igor SpellMeier
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2011

Fotografia 25: Estudantes e Professores 11

	Análise dos trabalhos de ilustração da disciplina de Tópicos Especiais de ilustração com a Prof. Martha Werneck.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2011

Fotografia 26: Estudantes e Professores 12

	Conversas de Atelier, sobre pintura e o curso. Em primeiro plano os professores, Martha Werneck(esquerda) e Marcelo Duprat, ao centro e ao fundo, respectivamente os estudantes Frederico Arêde (Pintura) e Érika Nascimento (Cenografia)
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Lício Bossolan, junho de 2011

Fotografia 27: Estudantes e Professores 13


	Martha Werneck(esquerda) e Lício Bossolan, produzindo pequenos bastidores de madeira compensada para os alunos de Pintura durante o recesso letivo.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2011

Fotografia 28: Estudantes e Professores 14

	Fala dos Artistas expositores Ana Clara guinle, Martha Werneck e Licius Bossolan, na exposição Orientações
	Centro Cultural dos Correios, Centro. Rio de janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, outubro de 2017

C. ORDENAMENTO DO ESPAÇO

Fotografia 29: Ordenamento do Espaço 01

	Proposta de compartilhamento de materiais no espaço de Pintura I. No cartaz: “Materiais compartilhados. Pegue o que precisar, e quando puder deixe algo aqui”
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2023

Fotografia 30: Ordenamento do Espaço 02

	Estante de livros disponibilizados para uso comum no espaço de Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 202


Fotografia 31: Ordenamento do Espaço 03

	Espaço de Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Marcos Eira, agosto de 2007

Fotografia 32: Ordenamento do Espaço 04

	Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022


Fotografia 33: Ordenamento do Espaço 05

	Estudantes do curso de Gravura e Pintura, pintando durante o período de recesso. Respectivamente, Jade Mascarenhas (primeiro plano) e Dario Tuttolomondo no Espaço de Pintura II, ao fundo o Espaço de Pintura III
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Carlos Emanuel, agosto de 2007

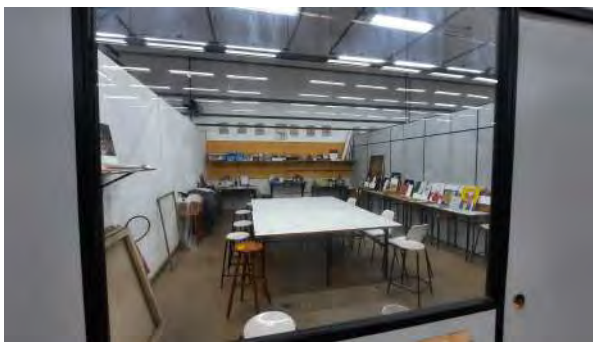
Fotografia 34: Ordenamento do Espaço 06

	Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2023


Fotografia 35: Ordenamento do Espaço 07

	Homenagem a professora Laura no espaço de Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Licius Bossolan, maio de 2014

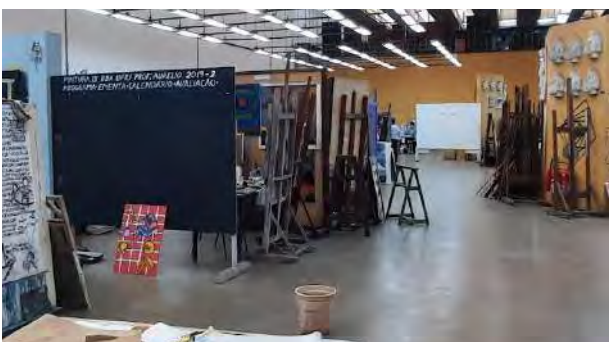
Fotografia 36: Ordenamento do Espaço 08

	Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 37: Ordenamento do Espaço 09

	Pintura II

Fotografia 38: Ordenamento do Espaço 10

	Divisão interna do espaço de Pintura III realizadas pelos estudante
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 39: Ordenamento do Espaço 11

	Pintura III.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 40: Ordenamento do Espaço 12

	Divisão interna do espaço de Pintura III realizadas pelos estudante
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023


Fotografia 41: Ordenamento do Espaço 13

	Espaço de Pintura IV
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 42: Ordenamento do Espaço 14

	Pintura VI
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022

Fotografia 43: Ordenamento do Espaço 15

	Pintura VI
	memoria de atelier

Fotografia 44: Ordenamento do Espaço 16

	Espaço de Pintura VI
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 45: Ordenamento do Espaço 17

	Espaço de Pintura VI
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, janeiro de 2009

Fotografia 46: Ordenamento do Espaço 18

	Espaço de Pintura VI
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023


Fotografia 47: Ordenamento do Espaço 19

	Espaço de Aquarela A, B e Oficina de Criação I e II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023


Fotografia 48: Ordenamento do Espaço 20

	Ricardo pereira tópico de Mural - Produção de painel coletivo com fundo colorido, no espaço de Pintura III
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: 2020


Fotografia 49: Ordenamento do Espaço 24

	Corredores no 2º Andar do Ed. Jorge Moreira Machado
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022

Fotografia 50: Ordenamento do Espaço 25

	Corredores do 2º Andar do Ed. Jorge Moreira Machado
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022

Fotografia 51: Ordenamento do Espaço 26

	Salas no Bloco D 2º Andar. Sugeridas para curso de Pintura
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Marcos Eira, junho de 2022

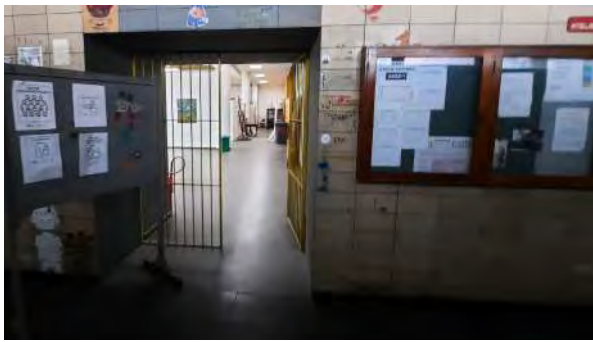
Fotografia 52: Ordenamento do Espaço 28

	Espaço de guarda da Galeria Macunaíma
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2022

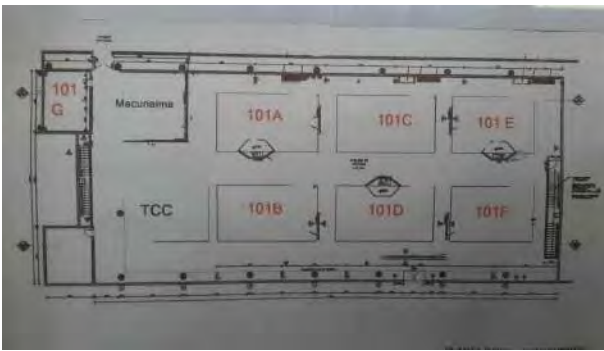
Fotografia 53: Ordenamento do Espaço 29

	Corredor do Bloco D com orientação de localização do Atelier impresso em papel ofício
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022


Fotografia 54: Ordenamento do Espaço 30

	Cartazes afixado no mural, na entrada do Atelier,
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022

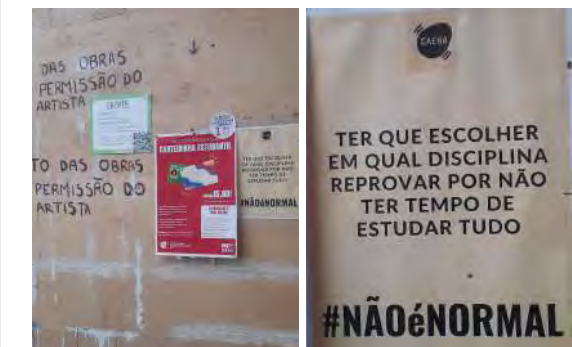
Fotografia 55: Ordenamento do Espaço 31

	Mapa de identificação dos espaços de aula no Atelier, fixado no mural, na entrada do Atelier,
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2022

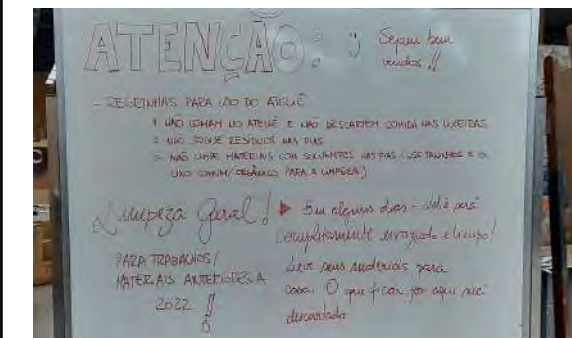
Fotografia 56: Ordenamento do Espaço 32

 <p>Regras de Convivência</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) NÃO tire fotos das obras sem permissão do artista 2) NÃO coma no Atelier (q. do roto e barata) 3) Cuidado com o trabalho dos outros! 4) NÃO FUME <p>Below the rules are three red prohibition signs: a camera, a fork and knife, and a cigarette.</p>	<p>Regras de convivência escritas no painel de madeira no início do atelier</p>
<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>	<p>Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023</p>

Fotografia 57: Ordenamento do Espaço 33

 <p>Left poster: DAS OBRAS PERMISSÃO DO ARTISTA</p> <p>Right poster: TER QUE ESCOLHER EM QUAL DISCIPLINA REPROVAR POR NÃO TER TEMPO DE ESTUDAR TUDO. #NÃOÉNORMAL</p>	<p>Cartazes impressos e recomendações de conduta no atelier, escritas no painel de madeira no início do atelier</p>
<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>	<p>Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023</p>

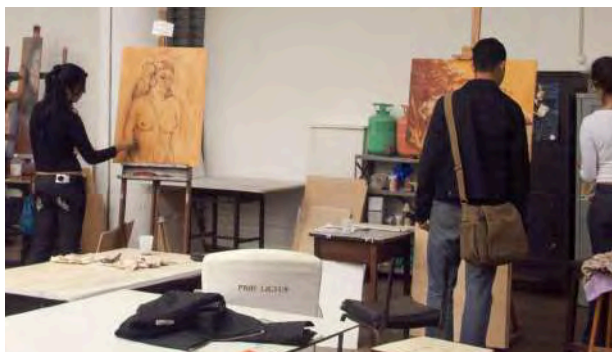
Fotografia 58: Ordenamento do Espaço 34

 <p>ATENÇÃO!</p> <p>RECOMENDAMOS PARA TODOS DO ATELIER:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. NÃO COMA NO ATELIER E NÃO DESCARTE COMIDA NAS LIXEIRAS. 2. NÃO COMA RESÍDUOS NAS LIXEIRAS. 3. NÃO LIXE MATERIAIS COM SOLVENTES NAS LIXEIRAS (USE TUBOS E OLHO LIMPANDO MATERIAIS PARA A LIXEIRA). <p>Limpeza Geral! Em alguns dias - dê uma limpedinha geral no atelier! Deixe para aqueles que não podem. O que ficar por aqui não descartado.</p> <p>PARA TRABALHOS/ MATERIAIS ANTERIORES A 2022 !!</p>	<p>Recomendações de conduta no atelier, escritas no quadro branco no espaço de Pintura I</p>
<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>	<p>Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2022</p>


Fotografia 59: Ordenamento do Espaço 35

 <p>ATENÇÃO!</p> <p>RECOMENDAMOS PARA TODOS DO ATELIER:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. NÃO COMA NO ATELIER E NÃO DESCARTE COMIDA NAS LIXEIRAS. 2. NÃO COMA RESÍDUOS NAS LIXEIRAS. 3. NÃO LIXE MATERIAIS COM SOLVENTES NAS LIXEIRAS (USE TUBOS E OLHO LIMPANDO MATERIAIS PARA A LIXEIRA). <p>Limpeza Geral! Em alguns dias - dê uma limpedinha geral no atelier! Deixe para aqueles que não podem. O que ficar por aqui não descartado.</p> <p>PARA TRABALHOS/ MATERIAIS ANTERIORES A 2022 !!</p>	<p>Recomendações de conduta no atelier, escritas no quadro branco no espaço de Pintura I</p>
<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>	<p>Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2022</p>


Fotografia 60: Ordenamento do Espaço 36

	Mobiliário nomeado “prof. Licius”. Ao fundo, o estudante Thays XXX (esquerda) , seguida de Felipe Sabino e Marcela Cantuaria.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2011

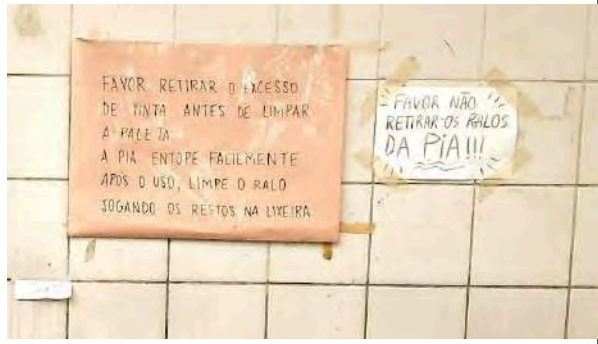
Fotografia 61: Ordenamento do Espaço 37

	Thayene Dias pintando no espaço de Pintura III. [Detalhe] Iluminação precária
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, dez 2013


Fotografia 62: Ordenamento do Espaço 38

	Cavaletes identificados com o nome de estudantes, indicando o período de uso. “Deborah Netto 2002/1”, escrito em pinceladas brancas na madeiras. Acima, “Revelyn Pintura I e para sempre”, escrita a caneta sobre fita crepe adesiva.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2023

Fotografia 63: Ordenamento do Espaço 39

	[Detalhe]
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2023


Fotografia 64: Ordenamento do Espaço 40

	Organização dos armários nos corredores, identificando estudantes e seu tempo estimado de uso.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Marcos Eira, agosto de 2007

Fotografia 65: Ordenamento do Espaço 41


	Placa de identificação do Atelier Portinari: Desenho, Pintura e Aquarela ao lado da entrada principal do atelier.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2023

Fotografia 66: Ordenamento do Espaço 42

	Placa de inauguração do Atelier Portinari: Desenho, Pintura e Aquarela, localizada na entrada aos fundos do Atelier, junto a Galeria Macunaíma
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2023

D. ESTUDO E PRODUÇÃO

Fotografia 67: Estudo e Produção 01

	Preparação de suporte para estudo de eixos cromáticos. Compensados de madeira com fundo colorido. ao fundo a estudante da Pintura,
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 2008


Fotografia 68: Estudo e Produção

	<p>Mesa expositora com demonstrativos de distribuição de cores numa paleta, expostos no espaço de Pintura I. Iniciativa dos professores Martha Werneck e Lício Bossolan.</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2023</p>
---	---

Fotografia 69: Estudo e Produção

	<p>Caio Pacella no espaço de Pintura II entre pinturas de fundo amarelo, estudo de eixos cromáticos proposto pela disciplina</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, outubro de 2008</p>
--	--

Fotografia 70: Estudo e Produção

	<p>Estudantes da Pintura, Marrie Machado, Ana Clara Guinle e Thaieny Dias esticando lona de algodão sobre compensado de madeira.</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2012</p>
---	--


Fotografia 71: Estudo e Produção

	<p>Estudante da Pintura, Frederico Arêde realizando a marcação inicial da pintura através de projeção fotográfica. Sala dos Professores. Referencia do banheiro da EBA/UFRJ</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2012</p>
---	---


Fotografia 72: Estudo e Produção

	Estudos e referências em mesa expositora na Exposição de Marilise Terra
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Marilise Terra, 2019


Fotografia 73: Estudo e Produção

	Prof. Licius Bossolan preparando o suporte. Compensados de madeira com fundo colorido - azul levemente esverdeado, conhecido no atelier como Verde Licius.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2011


Fotografia 74: Estudo e Produção

	Maria Paganelli pintando
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Luiza Ferrari, setembro de 2019

Fotografia 75: Estudo e Produção

	Processo de Pintura de Frederico Arêde no espaço de Pintura VI. Acrílico e óleo sobre imprimção amarela em madeira compensada 160x220cm, com referência aos mictórios interditados.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, abr 2012


Fotografia 76: Estudo e Produção

	<p>Jade Mascarenhas e Dario Ion Tuttolomondo estudantes dos cursos de Gravura e Pintura (respectivamente), estudando pintura no espaço de Pintura II durante o período de recesso acadêmico.</p>
	<p>Pamplonão, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Carlos Emanuel, Julho de 2007</p>


Fotografia 77: Estudo e Produção

	<p>Estudantes do 3º Período produzindo os trabalhos da disciplina de Pintura I. (à esquerda) Maíra Coelho, Vanessa Santos, Taís Matheus, seguida de Marcela Cantuaria (a direita) conversando com Felipe Sabino (9º período)</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2011</p>


Fotografia 78: Estudo e Produção

	<p>Gaveta de madeira e vestido reaproveitados como suportes de pintura. Trabalhos de Ana Clara Guinle, expostos na Galeria Macunaíma.</p>
	<p>Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, novembro de 2014</p>


Fotografia 79: Estudo e Produção

	<p>Caio Pacela, Frederico Arêde e Carlos Emanuel. Conversas entre produção de pinturas no espaço de Pintura III</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Carlos Emanuel, novembro de 2009</p>

Fotografia 80: Estudo e Produção

	Sirlanney Nogueira pintando no espaço de Pintura III. Óleo sobre tela
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2013


Fotografia 81: Estudo e Produção

	Ana Clara Guinle pintando no espaço de Pintura III
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2012

Fotografia 82: Estudo e Produção

	Thaieny Dias preparando as misturas de tintas na paleta no espaço de Pintura III. Ao fundo o prof. Marcelo Duprat no espaço de Pintura II.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, dezembro de 2013

Fotografia 83: Estudo e Produção

	Caio Pacela pintando no espaço de Pintura III
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, dezembro de 2012

Fotografia 84: Estudo e Produção



Felipe Sabino pintando o espaço de Pintura III. Pinturas em óleo sobre tela.

Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão

Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2013

Fotografia 85: Estudo e Produção



Prof. Martha Werneck realizando uma pintura em óleo sobre madeira no espaço de Pintura VI.

Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.

Fotografia: Lícus Bossolan, 2011

Fotografia 86: Estudo e Produção



Prof. Lícus Bossolan finalizando com encáustica sua pintura em óleo sobre madeira. Na Pintura a modelo Ana

Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.

Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2012

Fotografia 87: Estudo e Produção




Registro do espaço de Pintura VI após o horário letivo. Na imagem o Prof. Lícus Bossolan trabalha em suas pinturas em óleo sobre madeira, no canto esquerdo, pinturas do estudante Frederico Arêde.


Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão

Fotografia: Frederico Arêde, 2013


Fotografia 88: Estudo e Produção

	Desenvolvimento da pintura de Márcia Falcão, "Mulher chorosa". Pastel oleoso e óleo sobre lona de algodão.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Márcia Falcão, 2008


Fotografia 89: Estudo e Produção

	Desenvolvimento da pintura de Márcia Falcão, "Mulher chorosa". Colagem, Pastel oleoso e óleo sobre lona de algodão, 100x120cm.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Márcia Falcão, 2008

Fotografia 90: Estudo e Produção

	Pintura de Márcia Falcão, Amiga no reino das Mulheres, técnica mista sobre madeira Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Márcia Falcão, 2008


Fotografia 91: Estudo e Produção

	Pintura de Márcia Falcão, pastel oleoso sobre papel
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Márcia Falcão


Fotografia 92: Estudo e Produção

	Pintura sobre gaveta de Diego Guerra em desenvolvimento.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde abril de 2012

Fotografia 93: Estudo e Produção

	Felipe Sabino pintando em óleo sobre tela no espaço de Pintura IV.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 11 de setembro de 2009


Fotografia 94: Estudo e Produção

	Desenvolvimento da pintura em óleo sobre lona de algodão de Felipe Sabino no espaço de Pintura IV, ao seu lado Mariana Roboredo e Michele Dias
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 01 de setembro de 2009


Fotografia 95: Estudo e Produção

	Karina D'Assumpção estudando no espaço de Pintura IV e ao fundo lona esticada para a pintura de Felipe Sabino
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 28 de agosto de 2009


Fotografia 96: Estudo e Produção

	<p>Felipe Sabino realizando um estudo em aquarela para uma pintura a óleo sobre tela no espaço de Pintura IV.</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, 28 de agosto de 2009</p>

Fotografia 97: Estudo e Produção


	
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão\</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, 28 de agosto de 2009</p>

Fotografia 98: Estudo e Produção

	<p>Felipe Sabino realizando um estudo em aquarela para uma pintura a óleo sobre tela no espaço de Pintura IV.</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, 28 de agosto de 2009</p>

E. PINTORES E REFERÊNCIAS

Fotografia 99: Pintores Referência 01

	<p>Thaieny Dias, posando para uma referência no Espaço da Pintura VI com uma pintura em óleo sobre madeira ao fundo.</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2012</p>


Fotografia 100: Pintores Referência

	<p>Thaieny Dias, posando para uma referência no Espaço da Pintura VI com uma pintura em óleo sobre madeira ao fundo.</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde</p>


Fotografia 101: Pintores Referência

	<p>Thaieny Dias, posando para uma referência no Espaço da Pintura VI com uma pintura em óleo sobre madeira ao fundo.</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde</p>


Fotografia 102: Pintores Referência

	<p>Felipe Sabino pintando em óleo sobre tela o retrato de Aylane Furtado no espaço de Pintura VI</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, outubro de 2011</p>

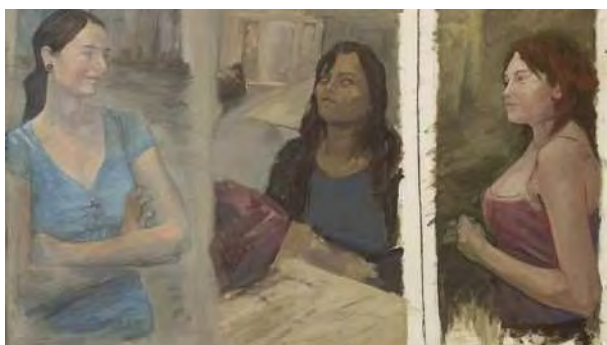
Fotografia 103: Pintores Referência

	<p>Estudante da Pintura, Ana Clara Guinle projetando a referência fotográfica de si, sobre madeira. Sala dos professores</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2012</p>


Fotografia 104: Pintores Referência

	Lucas Lugarinhos esboçando um desenho do retrato de Frederico Arêde, em grafite, no espaço de Pintura I
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012

Fotografia 105: Pintores Referência

	Desenvolvimento dos retratos de Karina D'Assumpção, Michele Dias e Mariana Roboredo no espaço de Pintura IV. Pintura em óleo sobre lona de algodão.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2009


Fotografia 106: Pintores Referência

	Retrato de Karina D'Assumpção, no espaço de Pintura IV. Pintura em óleo sobre papel Kraft
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2009

Fotografia 107: Pintores Referência

	Thaieny Dias no espaço de Pintura IV, estudando desenho a partir da referência de um amigo como modelo vivo. Ao fundo suas pinturas ,auto retratos em óleo sobre diversos suportes
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2013

Fotografia 108: Pintores Referência

	Frederico Arêde lançando a marcação de suas pinturas em lona de algodão, tendo como refe
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, outubro de 2013

F. PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

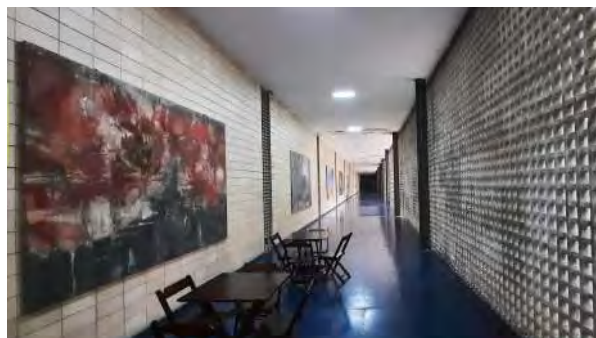
Fotografia 109: Patrimônio e Memória 01

	Sala de pesquisa. Nas paredes, pinturas dos professores, incluindo o retrato de Portinari do Professor Vladimir Machado.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022


Fotografia 110: Patrimônio e Memória

	Estu.
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde,


Fotografia 111: Patrimônio e Memória

	Pinturas do Projeto EBA Pinta o Fundão, em exposição permanente no corredor azul, que dá acesso a entrada do Atelier Portinari e ao Salão Azul..
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022

Fotografia 112: Patrimônio e Memória

	S
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022


Fotografia 113: Patrimônio e Memória

	S
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022


Fotografia 114: Patrimônio e Memória

	Um dos cavaletes mais antigos do Atelier, com sistema de inclinação inferior 90°.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, março de 2023
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.	
Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022	

Fotografia 115: Patrimônio e Memória

	Detalhe de um dos cavaletes mais antigos do Atelier, com sistema de inclinação inferior 90°.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, março de 2023
Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.	
Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022	

Fotografia 116: Patrimônio e Memória

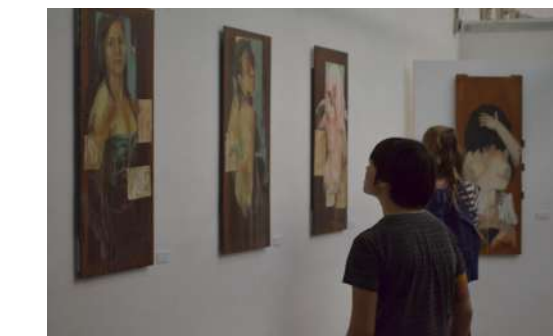
	Cinco dos muitos modelos de cavaletes encontrados no atelier.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022

Fotografia 117: Patrimônio e Memória


	Espaço de guarda da Galeria Macunaíma Atelier Portinari, EBA/UFRJ,
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro 2022

G. GALERIA MACUNAÍMA

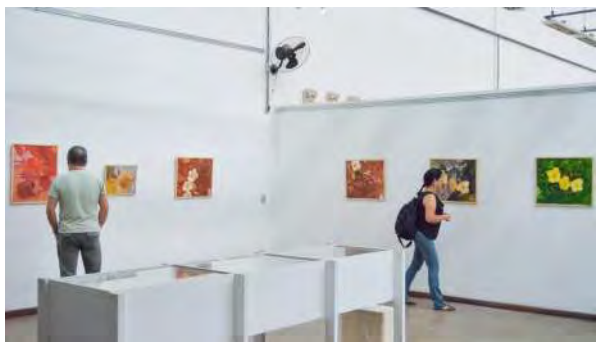
Fotografia 118: Galeria Macunaíma 01

	Thaieny Dias, estudante de pintura na exposição: Retrato feminino - consumo, identidade e sexualidade.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012


Fotografia 119: Galeria Macunaíma 02

	Estudante da licenciatura em Artes e modelo para a Pintura de Marcelle Soares na Exposição de [desconhecida]
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão. Fotografia: Isabella Schueler, 2010


Fotografia 120: Galeria Macunaíma 03

	Exposição, Unidade Sincrônica por Antonio Ana
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012

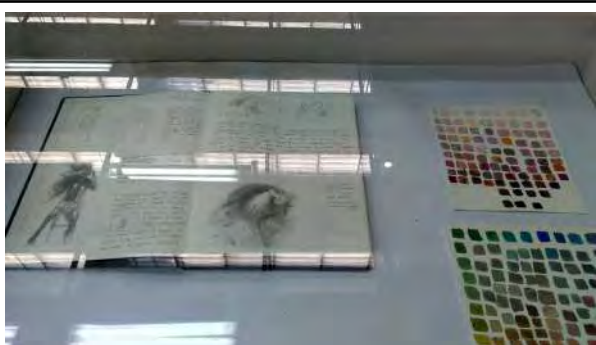
Fotografia 121: Galeria Macunaíma 04

	Walter Reis(direita) e Antonio Ana na abertura de sua exposição: Unidade Sincrônica
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012


Fotografia 122: Galeria Macunaíma 05

	Caderno de estudos na exposição: Da matéria a cor de Wladimir Alberto Martins
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fonte: facebook.com/galmacunaima


Fotografia 123: Galeria Macunaíma 06

	Caderno de estudos na exposição de Andressa Lamarca
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão. Fonte: facebook.com/galmacunaima, 2016


Fotografia 124: Galeria Macunaíma 07

	Th
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fonte: facebook.com/galmacunaima, 2016

Fotografia 125: Galeria Macunaíma 08

	Exposição de Nathalia Gomes (esquerda) Mariana Vieira Peres
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 2010

Fotografia 126: Galeria Macunaíma 09

	Linda Valente em sua exposição de conclusão de curso.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2009


Fotografia 127: Galeria Macunaíma 10

	Estudantes de Pintura Felipe Sabino, Livia Bessa e Júlia Abreu na Exposição Sobre Papel
	Hall da Reitoria UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, 2012


Fotografia 128: Galeria Macunaíma 12

	Exposição Atear ao passado a centelha da esperança, da estudante Marcela Cantuária.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Marcela Cantuária, julho de 2017


Fotografia 129: Galeria Macunaíma 13

	Pintura Maternidade compulsória, Acrílica e Óleo sobre lona, da estudante Marcela Cantuária
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Marcela Cantuária, julho de 2017


Fotografia 130: Galeria Macunaíma 14

	Frederico Arêde na montagem de sua exposição: Retrato feminino - consumo, identidade e sexualidade. Pinturas em óleo sobre madeira. Modelos: Linda Valente e Érika Nascimento.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012

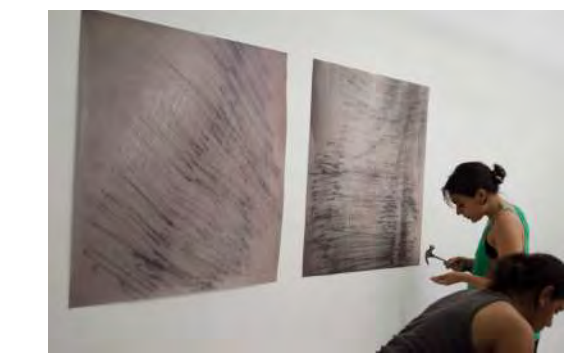
Fotografia 131: Galeria Macunaíma 15

	Retratos das estudantes de pintura, Ana Clara Guinle e Carolina Brunelli na exposição Retrato Feminino - consumo, identidade e sexualidade por Frederico Arêde. Pinturas em acrílico e óleo sobre papel..
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012

Fotografia 132: Galeria Macunaíma 16


	Pinturas de Frederico Arêde em óleo sobre madeiras reaproveitadas de descartes, na exposição Retrato Feminino - consumo, identidade e sexualidade. Modelos: Ana Clara Guinle e Carolina Brunelli.
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, setembro de 2012

Fotografia 133: Galeria Macunaíma 17

	Vanessa Santos (ao fundo) na montagem de sua exposição Experiência, Escrita Experiência
	Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, dezembro de 2013

H. SOCIALIZAÇÃO DE PINTORES


Fotografia 134: Socialização de Pintores 01

	Homenagem a Professora Laura de Castro(a esquerda) por ocasião de sua aposentadoria (1984-2014). Em primeiro plano a direita a estudante Yeda Arouche, ao fundo Victor Araujo e a pintura do retrato de Candido Portinari em óleo sobre tela, de Vladimir Machado.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2014

Fotografia 135: Socialização de Pintores 02

	Prof. Martha Werneck e Marcelo Duprat na homenagem a Prof. Laura de Castro(ao fundo) seguida das estudantes, Nancy G., Ana Clara Guinle e Nathalie Peixoto
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2014

Fotografia 136: Socialização de Pintores 03

	<p>Em primeiro plano as estudantes, Nancy G., Ana Clara Guinle, Nathalie Peixoto e Carolina Oliveira. Ao fundo Thays, Licius Bossolan e Morgana Mastrognane na homenagem a Prof. Laura de Castro, entre Karenina Marzulo e Mayra Coelho. Atelier</p>
	<p>Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2014</p>

Fotografia 137: Socialização de Pintores 04

	<p>homenagem a Prof. Laura de Castro</p>
	<p>Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2014</p>

Fotografia 138: Socialização de Pintores 05

	<p>Estudantes do curso de pintura Frederico Arêde, Michele Dias, Mariana Roboredo, Karina D'Assumpção e Felipe Sabino, na abertura da Exposição de Linda Valente, ao fundo pinturas em óleo sobre tela</p>
	<p>Galeria Macunaíma, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, 2013</p>

Fotografia 139: Socialização de Pintores 08

	<p>Estudantes expositores ao lado da Professora Dalila Santos e o Dir. da EBA/UFRJ Carlos Terra, na abertura da Exposição Cidades, Linhas e Passantes. A frente: Marcos Eira, Ana Clara Guinle, Patricia Chaves, Thaieny Dias, Dalila Santos, Isabella Ortega, Rodolfo Darsie e Caio Franco. Ao fundo, [NI], Igor Cavalcante, [NI], Carlos Terra</p>
	<p>Sala de Cultura Leila Diniz, Niterói.</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, 2012</p>


Fotografia 140: Socialização de Pintores 09

	Exposição da Turma de 2007/01. A esquerda, aula Dykstra, Romina Lacerda, Walter Reis, Karen Quintarelli, Julia Lepsch, Mariana Agostinho, Bruno Garcia Lino, Ana Paula Amaral, Ellen Soares, Felipe Sabino, Luisa Vidal, Victor Alberto dos Santos, Patricia Galvão. À frente, Jonas Aisengart, Felipe Pena, Frederico Arêde.
	EBA 7, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2007


Fotografia 141: Socialização de Pintores 08

	Aline Esteves, [NI], Lucimar Gouveia, Vanessa Maia, Marcia Falcão e Antônio Leite, Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão. Fotografia: Lucimar Gouveia, 2013
	Local desconhecido
	Fotografia: acervo de Aline Esteves

Fotografia 142: Socialização de Pintores 09

	Profs. Vladimir Machado e Ricardo Pereira junto a a Ana Paula Lourenço e Luana Manhães na Exposição: O corpo como poética na pintura contemporânea
	Centro Cultural dos Correios, Centro Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2017


Fotografia 143: Socialização de Pintores 10

	Estudantes e professores da Pintura EBA/UFRJ entre visitantes das Exposição O corpo como poética na pintura contemporânea.
	Centro Cultural dos Correios, Centro Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2017

Fotografia 144: Socialização de Pintores 11

	<p>Artistas expositores na exposição O corpo como poética na pintura contemporânea. Ao fundo, Lício Bossolan, Martha Werneck, Pedro Neves, Julia Quaresma, Paulo César, Andy Lamarca, Victor Araujo, Letícia Nascimento. A frente, Frederico Arêde, Igor Cavalcante e Caio Barberan</p>
	<p>Centro Cultural dos Correios, Centro Rio de Janeiro</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2017</p>


Fotografia 145: Socialização de Pintores

	<p>Estudante Luiz Stofel entre os professores Rafael Bteshe e Lício Bossolan, na montagem da Exposição Orientações : Pintura e Gravura Contemporânea</p>
	<p>Centro Cultural dos Correios, Centro Rio de Janeiro</p>
	<p>Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2019</p>


Fotografia 146: Socialização de Pintores 13

	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia cedida por</p>

Fotografia 147: Socialização de Pintores 14

	<p>Estudantes e professores da Pintura EBA/UFRJ entre visitantes das Exposição O corpo como poética na pintura contemporânea.</p>
	<p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p>
	<p>Fotografia cedida por</p>


Fotografia 148: Socialização de Pintores 20

	<p>Confraternização de final do semestre no espaço de Pintura II. À mesa, à esquerda, Mariana Nascimento Agostinho, Felipe Santanna de Oliveira, Ranny Vidal da Silva, ao fundo Nathalia Gomes da Silva, Júlia Jacobina e Walter Reis, à direita, Caio Custódio Pacela, Anne Ribeiro Cardoso de Mello Silva.</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2009</p>
---	--

Fotografia 149: Socialização de Pintores 21

	<p>Confraternização de final do semestre no espaço de Pintura II. À mesa, à esquerda, Felipe Santanna de Oliveira, Ranny Vidal da Silva, xx. Ao fundo, Nathalia Gomes da Silva, Júlia Jacobina e Walter Reis, à direita, Caio Custódio Pacela, Anne Ribeiro Cardoso de Mello Silva.</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2009</p>
--	---

Fotografia 150: Socialização de Pintores 22

	<p>Marcela Cantuária(ao fundo) e Lucas Lugarinho(de costas), estudantes de pintura, realizando uma oficina de encadernação para outros estudantes. Na imagem também estão: Carolina Brunelli (de preto) e Diego Guerra(camisa listrada)</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2011</p>
---	--

Fotografia 151: Socialização de Pintores 23

	<p>Marcela Cantuária e Lucas Lugarinho, estudantes de pintura, realizando uma oficina de encadernação para outros estudantes.</p> <p>Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.</p> <p>Fotografia: Frederico Arêde, agosto de 2011</p>
---	--


Fotografia 152: Socialização de Pintores 24

	
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia cedida por Vanessa Silloti

Fotografia 153: Socialização de Pintores 25

	
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia cedida por Vanessa Silloti:

Fotografia 154: Socialização de Pintores 26

	Marcela Cantuária(ao fundo) e Lucas Lugarinho(de costas), estudantes de pintura, realizando uma oficina de encadernação para outros estudantes. Na imagem também estão: Carolina Brunelli (de preto) e Diego Guerra(camisa listrada)
	. Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde, 2011


Fotografia 155: Socialização de Pintores 27

	Marcela Cantuária e Lucas Lugarinho, estudantes de pintura, realizando uma oficina de encadernação para outros estudantes.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão
	. Fotografia: Frederico Arêde, 2011


Fotografia 156: Socialização de Pintores 28

	
	EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: 2014


Fotografia 157: Socialização de Pintores

	Estudante, Monique e as modelos Tereza e Ana Débora, no Espaço de Pintura II
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde


Fotografia 158: Socialização de Pintores 29

	Gilda
	Fotografia: Frederico Arêde


Fotografia 159: Socialização de Pintores 30

	Gilda, funcionária da Limpeza, responsável pelo Atelier, em conversa com os estudantes
	Fotografia: Frederico Arêde

Fotografia 160: Socialização de Pintores 31

	Gilda, funcionária da Limpeza, responsável pelo Atelier, em conversa com os estudantes
	Fotografia: Frederico Arêde

Fotografia 161: Socialização de Pintores 32

	
	Fotografia: Frederico Arêde

Fotografia 162: Socialização de Pintores 33


	Estudantes de Pintura realizaram uma festa surpresa para Thaieny Dias(esquerda) no espaço de Pintura IV, com Caio Franco, Rodolfo Erse e Ana Clara Guinle.
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde 2012

Fotografia 163: Socialização de Pintores 34


	
	Atelier Portinari, EBA/UFRJ, Ilha do Fundão.
	Fotografia: Frederico Arêde

I. PARA ALÉM DO ATELIER


Fotografia 164: Para além do Atelier 01

	Prof. Licius Bossolan afixando o cartaz da ocupação no espaço idealizado como Centro Cultural Belmiro de Almeida, com alunos e Professores da EBA/UFRJ
	Terreno da EBA/UFRJ, Lapa, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2012


Fotografia 165: Para além do Atelier 02

	Ocupação no espaço idealizado como Centro Cultural Belmiro de Almeida, com alunos e Professores da EBA/UFRJ
	Terreno da EBA/UFRJ, Lapa, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2012

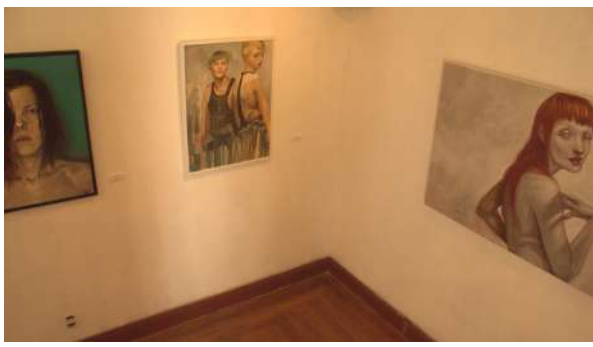
Fotografia 166: Para além do Atelier

	Ocupação no espaço idealizado como Centro Cultural Belmiro de Almeida, com a exposição de trabalhos de alunos e Professores da EBA/UFRJ
	Terreno da EBA/UFRJ, Lapa, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2012

Fotografia 167: Para além do Atelier

	Ocupação no espaço idealizado como Centro Cultural Belmiro de Almeida. A esquerda retrato da Prof. Martha Werneck, pintura do Prof. Licius Bossolan, a direita fotografia de Raquel Romero Faz
	Terreno da EBA/UFRJ, Lapa, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, junho de 2012


Fotografia 168: Para além do Atelier

	Pinturas de estudantes e professores da EBA/UFRJ expostas no Evento CineRock nas galerias.. A esquerda retrato da Prof. Martha Werneck, pintura do Prof, Lício Bossolan seguida das pinturas de Martha Werneck e Marco Bravo.
	Complexo Cultural Mário Marques, Nova Iguaçu
	Fotografia: Frederico Arêde, dezembro de 2011

Fotografia 169: Para além do Atelier k

	Pinturas de Frederico Arêde e Licio Bossolan,, expostas no Evento CineRock nas galerias.
	Complexo Cultural Mário Marques, Nova Iguaçu
	Fotografia: Frederico Arêde, dezembro de 2011

Fotografia 170: Para além do Atelier

	Trabalho de Linda Valente em Exposição no Colégio Pedro II
	Colegio Pedro II, São Cristóvão, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2009


Fotografia 171: Para além do Atelier

	Trabalho de Mariana Vieira em Exposição no Colégio Pedro II
	Colegio Pedro II, São Cristóvão, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2009

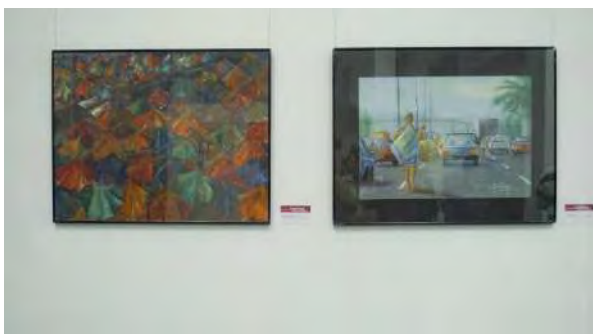
Fotografia 172: Para além do Atelier

	Trabalho de Frederico Arêde e Cristiane Nogueira, em Exposição no Colégio Pedro II
	Colégio Pedro II, São Cristóvão, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2009

Fotografia 173: Para além do Atelier

	Pintura do professor Marcelo Duprat em Exposição no Colégio Pedro II
	Colégio Pedro II, São Cristóvão, Rio de Janeiro
	Fotografia: Frederico Arêde, abril de 2009

Fotografia 174: Para além do Atelier

	Trabalho de Ana Clara Guinle e Marcos Eira na Exposição Linhas e Passantes.
	Sala de Cultura Leila Diniz, Centro, Niterói
	Fotografia: Frederico Arêde, maio de 2012

ANEXO C - LISTAS, QUADROS, TABELAS E GRÁFICOS

I. LISTAS

Lista 1: Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2014

Lista disponibilizada pela Diretoria Adjunta de Graduação (DAG) EBA/UFRJ

2014

- Abrahão de Sousa Braga
- Andre da Silva Coutinho
- Antonio Jose Sousa dos Santos
- Beatriz Nancy Fouad Assad
- Camila de Almeida Villas Boas
- Carolina Camilo Rocha dos Santos
- Daniel Alejandro Lopez Ney
- Danielle Bomfim dos Reis
- Dhavid Amadeus Vieira de Rezende
- Diana de Almeida das Chagas
- Eduardo Papazian Neto
- Gabriel Felipe Mariano da Silva
- Gabriel Luiz D Amato Leite
- Gisela Albuquerque Baptista Siqueira
- Guilherme Sant'ana da Silva Dias
- Gustavo Salles Pires
- Gustavo Walbrohel Marques
- Ines Emery Pereira Franco Feliciano
- João Pedro Reis Torracca
- Jorge Adão
- Juliana Mota Coutinho
- Lucas Garcia dos Santos
- Mariana Pereira Trigo de Loureiro
- Matheus Araujo Barbosa de Souza
- Mayla Lenzi Goerisch
- Nathália Pletz Siqueira
- Nayra Cadelucci Couto
- Patricia Arruda Senra Freire
- Paula Mermelstein Costa
- Paulo Pellegrini Drucker Damasio
- Roberta Ferreira da Paz
- Rogério José Rubem
- Rosana M. André Zepka
- Stephany Cabral de Paiva Dias
- Yasmin Ramone Rangel André

2013

- Alejandra Popa Espinoza
- Alexandre Miguel Ferreira de Almeida
- Ana Paula Bouças de Almeida
- André Luiz Rommel Simões de Melo
- Bruna Benites Fantappie
- Camila Cristina Carvalho Moreira
- Carolina Helena Loureiro e Silva
- Christopher Matthew Molanphy Castro
- Cilene da Cunha Duarte Carneiro
- Clara Almeida Martins
- Clara de Carvalho Vazelesk Ribeiro
- Clara Francisca Vieira Rodrigues
- Claudia Figueira de Almeida
- Davi Silva do Nascimento
- Débora Vieira Ramires
- Deborah Avila de Oliveira Alves
- Delphie Marie Charlene Lequoy
- Emerson Martins Moraes
- Erike Mares de Miranda

- Felipe Esteves Gomes Martins
- Flávio Albano da Silveira Soares
- Gilmar Ramom dos Santos Gomes
- Helena Peixoto de Oliveira Corrêa
- Iago Storni Carneiro
- Ivonesio Ramos da Silva
- John Lionel Toledano
- Juliana da Silva de Lima
- Juliana Mizrahi
- Kamila Karasinska Stanley
- Luiz Eduardo Fileto Caldeira
- Luiza Nascimento Barbosa
- Luiza Tavares de Queiroz
- Maiara Nobrega da Cunha Tamburro
- Márcia Silva Monteiro
- Maria Karenina Lacerda de Oliveira
- Mariana Gon Fonseca Costa
- Mariana Linhares de Carvalho
- Marli Pereira Guerci Maia
- Rafaela de Alcântara Sarmento
- Reginaldo dos Santos Araujo
- Rowena de Oliveira Soares
- Sergio da Silva Santos Junior
- Sonia Regina de Castro Santiago
- Vinicius de Almeida Gerheim

2012

- Alef de Almeida
- Ana Paula Lourenco da Silva
- Bruna Diogo Alvim
- Camylla Rocha Lima Barros
- Cassia de Mattos de Lima
- Cátia Cristina de Oliveira Fernandes Peres
- Constança Sampaio Kokorelis
- Cristiane Anri Mendes Cataldo
- Diego Alberto Díaz Elsztain
- Elizeth de Souza
- Franklin Rodrigo da Silva Bento
- Gabriela Tenenbaum
- Guilherme Martins de Oliveira
- Gustavo Salles Pires
- Iúri Silva Roza
- João Neiva Peregrino
- João Pedro Soares Junqueira
- Juliana Pinho de Brito
- Keila Figueiredo Alves
- Livia Vidal do Amaral
- Manuella Stefani Saldanha
- Marco Antonio Soares Batista
- Maria Isabel Romano Canales
- Marilise Terra Rodrigues
- Marina Pastorino de Almeida Santos Rocha
- Nayane Bengaly Barbosa dos Santos
- Pablo Teixeira Coelho
- Pedro Henrique Neves Justino

- Rosaria de Fatima Rabello
- Sofia Paula Dias Sampaio Ferreira
- Thaís Lage Martins Aguilera
- Thiago Teixeira Baptista
- Tiago Manuel Moreira Vieira da Silva
- Yuri Candido Cantizano

2011

- Airon de Azevedo Sandes Júnior
- Aline Cardoso Aires Mendes
- Ana Clara Badia Guinle
- Ana Luisa Lucas da Rosa
- Andressa Pavan Lamarca da Silva
- Anna Caroline Pereira de Oliveira
- Bruno Guedes de Oliveira
- Caie Ferreira Visintin
- Caio Franco da Gama
- Carla Kasumi Komiyama Atkins
- Cibelle Silva Arcanjo Soares
- Ciro Lima Najar
- Eduardo Lima Loreto
- Flavio Augusto Polycarpo Filho
- Frederico Carvalho Martins
- Gabriel Gonçalves de Macedo Rocha A Tenório
- Gaya Rachel Neves e Castro
- Igor Pereira Cavalcanti
- Isabel da Costa Svoboda
- Isabela do Nascimento Gomes
- Isabella Ogêda Guedes
- Joana Figueira Xavier
- Kevin de Sant Anna Jacintho Couto
- Laura Helena Souza Martins
- Letícia de Almeida Nascimento
- Luiza de Mendonça Ferrari Gonçalves
- Mahyrah Alves Paes
- Mariana Maia da Silva
- Marlon Amaro Gregório
- Milla Pires Moraes
- Patrícia da Silva Chaves
- Paula Carriconde
- Ricardo Jose Ribeiro de Sousa
- Ricardo Ramos de Carvalho
- Rodolfo Pereira Darsie
- Stephanie Alessandra de Luna Brandao
- Thaieny Dias de Oliveira Costa

2010

- Andre Alves da Silva Ebert
- Andre Luiz Anastacio de Oliveira Gomes
- Antonio Edson Tharles Barbosa Cipriano
- Barbara Lopes de Oliveira
- Bruno Souza Marques

- Camila da Silva Correa Lopes
- Camila de Oliveira Andrade
- Carolina Brunelli Bizzini
- Daniel Real Assis Ribeiro
- Diego Cesar Silva Prata
- Edson de Souza Leite
- Enji Mannocci Fundão
- Enore Rodrigues dos Santos
- Fernando Cuntin Rocha
- Jose Cicero Tupinamba Araujo Souza
- Katia Costa Branco de Carvalho
- Lavinia Nogueira de Albuquerque
- Leon Andrade Matheus
- Leonardo de Farias Schettino
- Lucas Lugarinho Braga
- Luiz Carlos Calixto
- Luiz Carlos Silva
- Maira Coelho Trindade
- Marcela de Jesus Cantuaria
- Massaru Ujio
- Max Olivete Reis
- Nancy Gaissionok Mariz
- Natalia Muniz do Nascimento
- Pamela Couto Alencar Silveira
- Pedro Victor Guerra da Silva Sansoldo
- Rafael Honigsztejn
- Raphael Fontoura de Jesus
- Ravi Tubenchlak
- Rodrigo da Silva Santos
- Ronei de Aguiar Carvalho
- Rui Pedro Sousa Veira Caseiro Jorge
- Tais Matheus Rodrigues
- Vivianne Ribeiro da Luz Wanderley

2009

- Alessandro Rocha da Silva
- Ana Clara da Silva Vizoki
- Antonio João Gonzaga Amador
- Caio Maciel Monteiro
- Carlos Alberto Nunes
- Daniel Cesar Isaias da Silva
- Daniele Sol da Silva Valle
- Deise Dias Scanduzzi Valença de Castro
- Diego Vinícius Guerra de Araújo
- Fernando de Paula Marchiori Barroso
- Gabriela Barenco Mello Contage
- Gabriela Côrtes de Sá
- Gisele Gurgel Thereso
- Helena Carneiro Ribeiro
- Jailson Francisco da Silva Chagas
- Juan Carlos Diaz Fernandez
- Julia Alexandre Abreu
- Júlio Cesar Cantini Silva
- Karenina Marzulo Maia Martins
- Laura Lannes Lobato Araujo
- Lilian Gomes Schettini Honorio
- Lucas Lopes Moura
- Márcio Couto Oliveira e Silva
- Maria da Conceição Soares Lopes
- Mariana Vieira Cardoso
- Marina Cotrim Guimarães M Bohrer
- Morgana Mastrianni de Albuquerque
- Patrícia do Amaral Borde Faria
- Paula Tatyana R. S. do Nascimento
- Pedro de Athayde Musacchio
- Renato Gomes Shama dos Santos

- Sabrina Philomena Harmes
- Sirlanney Freire Nogueira
- Vanessa Costa Muzy
- Vanessa Goncalves de Almeida Rosa
- Victor Antonio de Araujo Alves
- Wladimir Alberto Martins e Silva
- Yasmin Amarante dos Santos

2008

- Alberto Maria de Amicis
- Allan Silva de Aguiar
- Anderson de Souza Carvalho
- Anne Arruda Brumana
- Ayliane de Lima Furtado
- Bárbara da Cunha Campos
- Beatriz Marques de Toledo Pereira
- Beatriz Tavares C. Toledo de Campos
- Bruna Souza Azevedo
- Cosme Pinheiro
- Danyele Ferreira Lopes
- Diana Gonçalves Vieira de Jesus
- Diego Luis Soares da Silva
- Gabriel Jaguaribe Giucci
- Gilberto Francisco
- Gloria Maria de Souza Eleuterio Hrymiewicz
- Harijan Pombo Soares Dias
- Isabella Chinelato Sacramento
- Jean Luiz Maia do Nascimento
- Julia Villela Canario Arruda
- Karina Rodrigues D'assumpção
- Leonardo Barbosa Santos
- Lorena Bonati Martins
- Luis Eduardo Corrêa Aieta
- Luiz Antonio Stofel da Silva
- Madrileide Raquel dos Santos
- Manuela de Lellis Coimbra
- Marcella Lopes Pederneira
- Mariana Roboredo de Medeiros
- Michele Pinto Castro Dias
- Nancy de Jesus Moreira
- Nathalie Peixoto de Souza
- Nicole Peixoto de Souza
- Norma Sueli Meireles da Rosa
- Orlando Francisco dos Santos
- Patricia Fagundes de Lacerda Flores
- Paula Cascardo
- Paula Pigozzo Sliva
- Pedro Rafael Soares Oliveira
- Raísa C. Carneiro Sobral
- Raquel Romero Faz
- Regina Célia Muniz Guimarães
- Renato Alcantara de Oliveira
- Rodrigo Assis Cunha de Moura
- Rosa Tânia da Silva
- Rosiane Cunha Barbosa
- Sayuri Andrade Fujiwara
- Sheila Britto da Silva
- Tales de Paula Souza
- Thiago de Franco Grusmão
- Tomie Kawakami Savaget
- Vivian de Mattos Silva
- Willy Cavalheiro Chung
- Yeda Lucia Arouche Nunes

2007

- Alan Leal Ferreira
- Alberto Silva da Costa
- Aline Lima Magalhaes
- Ana Elisa de Almeida Lara dos Reis
- Ana Paula Rodrigues Redua Amaral
- Andrea Bettina Enrich Bittencourt
- Annelise Aurea Araújo Silva
- Bruna Fontes da Rocha
- Bruno Rodrigues Garcia Lino
- Carlos Jeucken Almeida
- Caroline Cruz da Silveira
- Cornelis Vreeke
- Deborah de Castro Bujnowski
- Duylio Brandão Bonguardo
- Ellen Caroline Pereira Soares
- Felipe de Sant'anna Oliveira
- Felipe Soares Sabino dos Santos
- Fernando Chamelet Secco
- Flavio Trindade
- Frederico Augusto Ribeiro D Arêde
- Gabriela Trejos Vargas
- Igor Spellmeier
- Isabelle Glória Lutterbach Erthal
- Jonas Aisengart Santos
- Jorge Antonio de Figueiredo
- Jose Carlos Oliveira Soares Junior
- José Carlos Soares Pereira Júnior
- Julia Maria Lepsch Guedes
- Karen Paula Quintarelli
- Lenice Gama de Oliveira
- Livia Maia Bessa
- Luisa Vidal de Oliveira
- Marcelle do Carmo Fagundes
- Marcelo de Lima Gonçalves
- Marcos de Oliveira Teixeira
- Mariana Baptista Bittencourt
- Mariana Nascimento Agostinho
- Mariela Machado da Silva
- Miguel Francisco Conti Fortunato
- Nathália Gomes da Silva
- Nicolas Vidal Wanderley
- Patricia Batista Pereira Dias Galvao
- Paula Amanda Dykstra
- Paulo de Mello Elizardo
- Pedro Paulo Oliveira de Souza Ribeiro
- Ranny Vidal da Silva
- Raquel Frazao de Moura
- Romina Lacerda Braga da Cruz
- Sidney Seabra Sampaio
- Tainá Gomes de Rezende Alvim
- Twylla Ferreira Braga Lannes
- Valesca Correia dos Santos
- Victor Alberto Barbosa de Jesus dos Santos
- Walter Reis

2006

- Adriana de Oliveira Rodrigues
- Alessandra Scardino Evangelista de Loureiro
- Alvaro Emilio Almgren Neto
- Amanda Silva Pereira de Magalhães
- Ana Carla de Lima de Souza
- Ana Cristina Silva de Lima
- Ana Lucia Gomes Santos
- Anne Ribeiro Cardoso de Mello Silva

- Caio Custódio Pacela
- Carlos Emanuel Pereira Gonçalves
- Carlos Fernando Sudré de Jesus
- Clarisse Morales do Nascimento
- Daniel Chaves de Souza Gabrielli
- Dario Ion Tuttolomondo
- Dianne Marques Giusti
- Emerson Martins Moraes
- Érica Portilho
- Erika Rodrigues Turola
- Ernani Leocadio da Silva
- Fernanda Sousa de Macedo
- Flávia Ferreira Moraes
- Isabela Meirelles Correia Pena
- Joyce de Almeida Ribeiro
- Judite Sanches Devescovi
- Juliana de Almeida Bragança
- Juliana Pereira Lira da Silveira
- Julie Avila do Brasil Almeida
- Julio Cezar de Carvalho
- Karla Pereira Koehler
- Layana de Lima Franco
- Ludmila Karmel Chavantes Perez de Araújo
- Ludmila Oroña Claussen
- Márcia Ines Imbrois Gomes
- Marco Antônio Baptista
- Maria Beatriz Gasparini Machado
- Maria Elisa Vieira da Cunha Ramos
- Mariana Leite Corrêa
- Mariana Soares Avillez
- Marina Fish Guedes Pereira
- Moyses Marcelino Gomes
- Patrícia Ramos Pinto
- Paula Cascardo
- Priscilla Almeida de Souza
- Rafael Roberto Agostini
- Ruan D Ornellas Fernandes de Souza
- Samuel da Costa Nunes dos Reis
- Sencler Junger Coelho
- Thaisa da Silva Azevedo Moço

2005

- Alexandre Motta da Silva
- Alexandre Porto Masquiu
- Aline de Araujo Martins Esteves
- Aline Kirk Trindade
- Antonio Carlos Leite
- Barbara de Lira Rocha
- Breno Reis de Paula
- Bruno Barcelos de Souza
- Camilla Gabriela Dias
- Catia Massolar da Silva
- Claudio Eugenio Labre
- Cristiane Mattos de Oliveira
- Cristiano de Oliveira Gomes
- Cristina Lopes Cavallo
- Cynthia Martins Bazani
- Daniel Barbosa de Lima Costa
- Daniel Pantoja Mendonca N da Rocha
- Daniel Valerio de Siqueira Fonseca
- Diego dos Passos Miranda
- Dolores Marques dos Santos
- Elivaldo da Silva Aquino
- Elizabeth de Souza Manhaes Rosa
- Fellipe Rodrigues Barros
- Fernanda Rodrigues Lemos

- Getulio da Conceicao Torres
- Isabelli de Oliveira Martins
- Ivete dos Santos Graca da Silva
- Janina Helena Daou Robalinho de Azevedo
- Jose Marcos da Eira Leite
- Julia Furtado Martino
- Julia Pecly Bernardo
- Juliana Varella Coqueiro de Vasconcellos
- Jussara Monteiro Andrade
- Laine Diniz Xavier de Brito Setta
- Leonardo dos Santos Lazera Urgarbieta
- Lucimar Ramos Gouveia da Silva
- Marcia Falcão Lima
- Marco Antônio Ribeiro Bravo
- Maria Rosimar Rodrigues
- Melissa Maiberg Estacio de Freitas
- Miguel Von Rondow Neto
- Naia Couto Raposo
- Nancy Almeida Pereira de Souza
- Nara Trindade Recio
- Natalia Cecilia da Luz Manfredini
- Nigel Brian Victoria Goodman
- Othon Francisco Bandeira de Mello Borges
- Pedro Maia da Rocha
- Pedro Victor Peixoto Brandao Rodrigues Cardoso
- Phillip Bruns Alram
- Rafael Rodriguez Gomes
- Raquel Gonçalves Machado
- Raquel Poubel Ribeiro
- Rosa Bunchaft
- Tarsila Aparecida Monteiro
- Vanessa Maia Siloti
- Vinicius Cunha da Siiveira

2004

- Aline Araujo de Assumpção
- Ananda Porto de Almeida
- André Luiz Barroso
- Angelica Salomao Alves
- Antonio Carlos Sampaio Valente
- Aparecida do Amaral
- Ayumi Adriana Carneiro Kobayashi
- Beatriz Cavalcanti Lahora Martins
- Camilla Maria Guedes Pinto
- Carla Ribeiro Rodrigues
- Chiara Porto Bozzetti
- Clarice Ferreira de Sá
- Cristiane Demura
- Daniel Gonçalves Bardusco
- Diogo Braga Dutra
- Edson Alves Affonso
- Eridiani Corrêa de Almeida
- Felipe do Nascimento Lameira
- Francisca Ponta Negra dos Santos
- Gabriela Di Battista Mureb
- Guilherme de Mattos Magalhães
- Ivone de Souza Vilhena
- Julia Fernandes Pombo de Barros
- Julia Maria Lepsch Guedes
- Juliana Baptista Lanhas
- Leandro Conde Pires Silva
- Leonardo dos Santos Leoni

- Leonardo dos Santos Pinheiro
- Leonardo Oliveira Monteiro
- Louise Xavier Dantas Dias Machado
- Luana Manhães da Silva
- Luane Carolina Alves Loureiro
- Magda Souza do Nascimento Rebello
- Manuelle Martins Felix
- Marcio Garcia de Oliveira
- Maria D'apparecida Braga Neves
- Matheus Dias de Souza
- Monique da Silva de Queiroz
- Ney de Farias Augusto
- Nilceia Monteiro Sanges
- Priscilla Costa Carvalho
- Priscilla Ferreira da Silva
- Renata Botelho de Oliveira
- Rodrigo Machado Maia
- Ronaldo Moreira Amaral
- Rosana Pansani
- Rosângela Márcia Guerra Pereira
- Rose Marie Bastos Zahr
- Rose Mary Araujo de Oliveira
- Rosemary Fraga Costa
- Suelen Cristina de Brito
- Tiago Primo Teixeira
- Victor Eduardo Magalhães Marcello
- Vinicius Almeida de Queiroz

2003

- Alexandre Madeira Mendes Souza
- Amana Sagnori de Mattos
- Ana Carolina Muniz Cirilo
- Anderson Magalhaes
- Andreaze Menino de Moraes
- Arthur Magalhães Lacerda de Melo
- Beatriz Lima de Almeida Lopes
- Beatriz Penna C de Moraes Carvalho
- Bruno Pessanha de Menezes Oliveira
- Camila Lombardi Cohen Correa
- Carolina Lopes Peixoto
- Cecilia Mascarenhas Marinho
- Cristiane Rocha Vieira Biolchini
- Daniel de Pinho Britto
- Daniel Silva de Malafaia
- Daniela Serruya Kohn
- Diego Luiz de Almeida Peres
- Fabiano Rodrigues Marques
- Felipe Goncalves Azevedo
- Fernanda Franco Viana
- Fernanda Furtado de Mattos Ribeiro
- Francisca Batella Ribeiro
- Guilherme Santos Pinto Monteiro
- Hingrid de Oliveira Iza dos Santos
- Igor Cavalcante de Paula Pessoa
- Ingrid Noal Schirmer
- Izabele Santos do Nascimento
- Jacqueline Dalsenter de Goes Telles
- Janine Gusmão Batista
- Jose Antonio da Costa
- Kamila Cabral de Mendonca
- Larissa Arantes Matos
- Luciano Pereira Silva
- Luisa Schulze Bittar
- Madeleine Ferreira Ritter
- Marcus Vinicius Lopes Dan
- Maria Celia dos Santos
- Nayanna Monnerat Oliveira

- Paula Reis Clete Simor
- Pilar Soares Pozes
- Rafael Bteshe
- Rafael Freitas Reis
- Rafaela de Souza Salgueiro
- Raquel Porto da Silva
- Renata Figueiredo Braga
- Rodrigo Buarque de Gusmao G. Enes
- Sylvia Luccia D Oliveira e Arraes
- Tatiana Abrahao da Silva Gardel
- Thais de Souza Isel
- Thiago Panica Pontes
- Vanessa de Amorim Arruda
- Vanessa Fabiana Lobo Pastana
- William Galdino da Silva

2002

- Alessandra Nunes de Oliveira
- Alethea Lemos Neves
- Alexandre da Silva Santos
- Andrew Cesar Batista Carneiro
- Angelica de Almeida Liano
- Anita Sobreira Barros
- Arines Correa dos Santos
- Beatriz Rodrigues de Araujo
- Camila Muxfeldt Paim Botelho
- Carolina Volpi Costa de Oliveira
- Cecilia Maria de Almeida da Silva Araujo
- Clara de Freitas
- Clarissa Campello Ramos
- Claudio Souza de Oliveira
- Daniel Martins Fernandes
- Edgar Ferreira da Costa Neto
- Edilene Cassia Capanema de Abreu Vianna
- Edla Maria Souza Silveira
- Eduardo Gripp de Faria
- Eliana Quintella de Andrade
- Elizabeth Marques Ferreira
- Elizama Campos do Nascimento
- Ercy Arias Zendim
- Felipe Bottega Diniz
- Fernanda Botelho de Mattos Doria
- Fernanda Martins de Andrade
- Freddy Studart de Souza Brasil
- Gaby Morenah Guimarães Jucados Santos
- Germaid Helen Keller Rodrigues
- Gianne Maria Montedônio Chagastelles
- Giuseppina Amnh Brandi
- Glaucia Menezes dos Santos Mayer
- Guilherme da Silva Bueno
- Igor Sisto Guimarães
- Iris Hanae Yamamura
- Janaina Laport Bêta
- Jandiarra Pontes Silva
- Joana Jardim Andrade dos Santos
- Joana Passi de Moraes
- Jorge Geraldo Lopes do Valleneto
- Jucielly Vasconcellos dos Santos
- Julia Araujo Vaz
- Juliana Cerqueira da Silva
- Juliana da Rocha Antonio
- Juscelino Bastos Vieira de Lima
- Karen Mirella Amorim Carrilho

- Leandro de Andrade Miranda
- Leandro Goncalves de Oliveira
- Leia dos Santos Lima
- Linda Valente da S Acouri
- Lucenne Maria da Cruz Vizaco
- Luiz Roberto de Jesus Abreu
- Marcos Vinicius de Palma
- Margareth Fontaine Ferreira da Silva
- Maria Virginia da S L A Malhoa Migueis
- Miryam Belmont de Alcantara
- Nara Santos Varela
- Patricia dos Santos Pereira de Matos
- Rafaela Magnani F de Oliveira
- Renata Tennis Bastos
- Romulo Cesar Campos Ramos
- Sigrid Haaack Calderon
- Tatiana Gonçalves Magioli
- Tereza Cristina Araújo de Souza
- Thalita Dias de Oliveira Lima E. Cavalcante
- Thiago de Souza Hortala
- Venicio da Costa Ribeiro Junior
- Victor Saverio Iervolino
- Walber Paschoal da Silva

2001

- Alessandra Fernandes
- Aline Abreu Migon
- Alvaro Martins de Seixas Neto
- Ana Maria Brazil Silva
- Andre Luis Salgado A Correa
- Camila Guimarães Pereira
- Carlos Eduardo Motta D Oliveira
- Carmen Lucia de Araujo Castro
- Cassandra de Oliveira Rodrigues
- Claudia da Silva Ferreira
- Cristina Crokidakis Barciela
- Daniel Siede Murgel
- Diogo Fagundes P Ramos B de Abreu
- Eduardo Tristão de Andrade
- Elisangela Inacio da Silva
- Elizy Lima Ribeiro
- Fabio da Silva Portugal
- Fernanda Vilela Moreira
- Fernando Abrantes Maurat
- Gabriel Cherede dos Santos
- Irene de Castro Contreiras de Carvalho
- Julia Pereira Lopes Morales
- Leandro dos Anjos Vieira Ferreira
- Lucia Helena Torres Cavalcante
- Luciana Barbara Amendola
- Luciana da Costa Monteiro
- Luiz Fernando Pereira Santos
- Marcela Cavalcanti Severonico
- Marcelo Luz de Souza
- Marcos Ferreira Chaves Vaccari
- Mauricio Jose Marchevsky
- Newton Rocha Filho
- Patricia Perez de Moraes
- Pedro Paulo Fernandes Mesquita
- Rafael Alonso Pinto
- Renata Fernandes Mazzoni
- Roberta Magalhaes Martins
- Roberto Pires Bernardo
- Robson de M Jordao Ferreira
- Rodrigo Lima Rosario dos Santos

- Sonia Maria Nery Pacheco
- Tiago Sant Anna Cortez
- Viviane Borges Michel Abilio
- Viviane Silva Bulcão

2000

- Adriana Batalha dos Santos
- Airton Wilson Pontes da Costa
- Alexandre Luiz Frechette Barone
- Aline dos Santos Barbosa
- Aline Trancoso Santos
- Beatriz de Andrade Bhering
- Beatriz Pimenta Reis
- Bruno Santiago Roedel
- Camilla Ayub de Barros Chagas
- Carla de Mendonca Caserta Parada
- Clarice de Almeida Maciel Levy Tavares
- Daniel Piras Goncalves
- Daniel Silva de Malafáia
- Daniela Cirino Follador
- Elisa Lemme
- Emerson Silva Lopes
- Eric Coutinho Fernandes
- Fabiana Dangelo Martins de Melo
- Fernando Jose de Aguiar Gomes e Nascimen
- Filipe Passos de Oliveira
- Flavia Schaller Fialho
- Francisco Jose Carneiro da Cunha Lima
- Isabel Cristina Marques
- Joana Ascencao Filizola
- Joana Luisa Von Hafe Garcia
- Joao Marcio Braga da Veiga
- Jose Ricardo Alves dos Santos
- Julia Maria Lepsch Guedes
- Julio de Mattos Callado
- Karen Martins Guimaraes
- Louise de Abreu Machado Quintino
- Luana Barros Terto
- Ludmila Peres Caldas
- Marina Pontes Macacchero
- Mauricio Marins de Lima
- Olinda Chaves Goncalves
- Roberto Rosa Filho
- Rodrigo Torres dos Santos
- Roger Cristian Soares
- Simone de Oliveira Simoes
- Soraya Elias de Miranda
- Sylvia Menna Barreto da Silveira
- Thiago Martins Machado
- Vera Lucia Menegussi Carminatti
- Victor Cesar Vilas Boas de Rezende
- Viviane Rezende Garcia

1999

- Aline Castella Freire
- Aline Christina Soares Oliveira
- Anna Paula Pereira Warzynski
- Arinelson de Amorim Machado
- Bianca Rangel de Oliveira
- Bruno Miguel de Ajuda Barros
- Bruno Monnerat Campos
- Carlos Cesar Borges Contente de Lima
- Desiree Dias Schwarcz

- Erika Kitsuta
- Ewerton Domingos Cardozo
- Fabio Matias de Souza
- Fabricio Duarte Mendes
- Fernanda da Costa Matta
- Fernanda Perroni Cascardo
- Fernando Abbade Dutra Mendes
- Fernando Silva Ferreira de Almeida
- Flavia Ramos Affonso
- Francisco Eduardo Alfaya Gallego Soares
- Guilherme Lyra Parpinelly
- Helayne Torres Bandeira
- Hugo Maria de Mendonca Houayek
- Ilson Duarte da Silveira Junior
- Isabelli de Oliveira Martins
- Joao Maynardes Bueno
- Joao Paulo Belmont Ferreira
- Leandro Barboza da Silva
- Ludmila Vargas Almendra
- Marcello Liberal de Lucena Pereira
- Marcelo Alves Figueiredo
- Marcus Vinicius Lopes Dan
- Maria de Fatima Goncalves de Lima
- Mauricio de Oliveira Maia
- Mirela Luz do Amarante
- Pamela Silva e Castro
- Paulo Guilherme Sales Vilanova
- Pedro Pernambuco Toledo
- Priscila de Oliveira Caldas
- Rafael de Figueiredo Oliveira
- Raphael Pinheiro Goncalves
- Roberto da Silva Panza
- Robson Henrique de Figueiredo
- Rodrigo Araujo Santos
- Rosio Scarlet Elias Moyano
- Thiago Perpetuo da Rocha Pitta Sampaio
- Trissia de Oliveira Castilho
- Vanessa da Silva Borges
- Vanessa Pereira Soares
- Vinicius Larangeira de Moraes Carloni
- Viviane Silveira Teixeira

1998

- Adilson Amaral Barbosa
- Alexandre Silva Monsorens Pereira
- Amanda Neves Rodrigues
- Ana Claudia Alves da Silva Maia
- Ana Paula de Oliveira Santos
- Ana Paula Peralva Cordeiro
- Andre Cezar Renaud
- Andrea Amado de Cerqueira
- Andrea Maciel Bordalo
- Calimerio Ramos
- Carla Eleonora Monteiro Becker
- Carla Toledo Martins
- Carolina Elisabetta M Maccariello
- Cecilia Tavares Delcourt
- Celiane da Silva Madureira
- Christina Maria Furthner
- Claudia Saldanha Freitas
- Cristiane Araujo Vieira
- Cristiane Mendes Nogueira
- Cynthia Caroline Espirito Santo Cavalcante
- Daniela de Oliveira Mattos

- Darlan Garcia Mello
- Deborah Edith Netto de Freitas
- Denise Luiz da Silva
- Eduardo Aderne Silva
- Eloa Farias de Carvalho
- Fabiana Barroso de Assuncao
- Fabiana Ferreira Sirvo
- Fabio de Assis Rosa
- Gabriela Porto da Silva
- Isabel Rodrigues Serafim da Silva
- Izabela Vasconcellos Pucu
- Jacqueline Ventilari Barbosa
- Josiane Lyra Moreira
- Juliana de Fatima Marques da Costa
- Leonardo de Freitas Gouvea
- Lidianne Moreira de Lima
- Livia Curvello Martins de Souza
- Luciana da Costa Dias
- Luciana da Fonseca Guilherme
- Marcela Pessoa Zaroni
- Maria Leonidia Pinto de Menezes Machado
- Mauricio Mortari
- Melissa Coelho Ferreira
- Olivia Britto Brandao
- Raquel da Silva Trindade
- Renata Vellozo Gomes
- Ricardo Jose Ribeiro de Sousa
- Roney Oliveira de Moraes
- Rosivaldo Pires de Oliveira
- Tatiana Peres Muniz
- Tatiana Vieira Assumpcao
- Thiago Tavares de Almeida
- Ulisses Brito Di Stasio
- Valeria Garcia Sellanes
- Yana Maria Fernandes da Cunha

1997

- Adriana Pereira Figueiredo
- Alexandre Moure Ferreira
- Aline Gouvea de Oliveira
- Amanda de Carvalho
- Ana Beatriz Moreira de Santana
- Ana Maria Pradenas
- Angelo Rafael Pereira Araujo
- Astrid Iris Maulen Heilmann
- Carla Pereira Zacheu
- Carolina Echevarria Neves Lima
- Cesar Roberto de Vasconcellos Lapa
- Claudia da Silva Karam Guisarra
- Cristiano Fabricio Lopes Pereira
- Daniel de Oliveira Garcia
- Darcijane Aparecida Lopes Belfort
- Filipi Silva de Oliveira
- Flavia Duque Estrada
- Francis Moraes Marques
- Giselle de Carvalho Nascimento Monteiro de Castro
- Heloisa Maria Neiva Gilson
- Ignez Cabrerizo Longuinho
- Isa Márcia Bandeira de Brito
- Isis Quaresma Vieira da Cunha
- Joao Marciano de Araujo Neto
- Klaus Almeida R Ribeiro de Novaes
- Leandro Lage Bulkool
- Luciano do Amaral Oliveira
- Luis Filipe Jardim Conceicao

- Marcelo Ribeiro Carreiro
- Marcus Valerio Agra Alves
- Marcus Vinicius Goncalves Santos
- Margareth Miranda Rodrigues Vidal
- Maria Paula Vianna Tavares
- Nicholas Martins da Silveira
- Pedro Pagnuzzi dos Santos
- Priscila Coelho da Silva
- Raquel Ognibeni Troiano
- Renata Araujo Sa
- Renata de Oliveira Gesomino
- Renata Ribas Nassur de Luca
- Renato Melo Amorim
- Roberta Pereira Campos
- Robson Reis Marques
- Rosa Guerra Duval Kobler Correa
- Saullo Storni Lehmkuhl Sabino
- Sergio Carmo da Motta
- Sylvana Correa Cardoso
- Tatiana Ferro Maggioni
- Thaiza de Freitas Duarte
- Wilson Ferreira dos Santos Neto

1996

- Adriana de Melo Torres Carneiro
- Adriana Maria Brant Ribeiro Machado
- Adriana Maria Soares Cabido
- Alfredo Deda Silva Amaral Neto
- Anaue Tupan Silva Brussolo
- Andre Allao de Azevedo
- Andrea Alves Albuquerque
- Andreza Penha de Azevedo
- Bianca Coutinho de Andrade
- Bianca Maria Pinaud Braz
- Bruno Moreira Lima
- Carlos Eduardo Felix da Costa
- Carmem Etelvina Camara
- Cintia Reijane Gomes Tavares
- Clarissa Campello Ramos
- Daniele Marcal Spada
- Denise Coelho Areas
- Denise de Loureiro Maior
- Eliane Pereira de Oliveira
- Felipe do Nascimento Barbosa
- Fernanda Paes Melo
- Flavia Simoes Lemos
- Francisco Slade Fernandes
- Giovana Caldeira da Rocha de Leo
- Glaucia Torres de Moura
- Glenda Jung Limeira
- Hugo Richard de Mattos
- Jhone Mariano de Castro
- Jorge Fernandes
- Jorge Luiz dos Reis Cardoso
- Leticia Ribeiro Pinha
- Lia Portocarrero Amancio
- Lucimeri Ricas Dias
- Luimar Avelino Duarte Junior
- Marcio Osmar de Medeiros
- Marco Andre Raphael Nunes
- Marco Aurelio de Azevedo Fernandes
- Marcos Andre Falcao Malafaia
- Maria Clara Azevedo de Magalhaes Castro
- Maria Luiza Nistico Carvalho
- Mario Seixas Rodrigues Junior
- Martha Werneck de Vasconcellos

- Peterson dos Santos Guarino
- Rafael Cabral de Almeida Cardoso
- Regina Celia Barbosa Cortes
- Renata Pereira Dantas Leitão
- Renato de Abreu Alvim
- Renato Zveiter Fuchshuber
- Ricardo Barbosa Vila Lorenzo
- Rita de Cássia Ribeiro Gama
- Silvia Maria Moreira Martins
- Sonia Maria Pinto Cavalcanti
- Teresinha de Jesus Barbosa Machado
- Vera Cassinelli

1995

- Adriana Fonseca Santana
- Alessandra Goncalves Kessler
- Ana Iris Rabello Garcia da Silva
- Andre Oliveira da Silva
- Andre Rosa dos Santos
- Celia Maria Caze
- Celio Antunes das Neves
- Christine Fontenele Eksterman
- Decio Luiz Lopes Faro
- Deroaldo Francisco da Silva
- Eduardo Menezes Pacheco
- Emiliano de Oliveira Neto
- Everaldo Marques
- Fabio Lennon Marchon dos Santos
- Felipe Sousa Marcal da Costa
- Gabriel Silveira da Rocha
- Joana de Mazza Cerqueira
- Jose Ricardo de Freitas Guimaraes
- Julio Roberto Alves Ferreira
- Larissa Long
- Liana Leite Berger
- Luciene Hiromi Akaboshi
- Mauricio Vasconcelos Galvao Filho
- Paula Dager Aguiar
- Rebeca Borges Guedes de Azevedo
- Renata Bartelega Fonseca
- Samuel Rodrigues de Souza
- Sonia Maria de Mello Arantes da Matta
- Tamara Carneiro Quirico
- Thatiane Rodrigues da Silva

1994

- Alcides Nascimento
- Alessandro Muniz de Mattos
- Alike Yamamura
- Arlindo Lopes Machado
- Carlos Roberto Salgueiro Dias
- Carola Daireaux Y Kinsky
- Debora de Lima Bolsoni
- Fernando Barbosa Nascimento
- Fernando Leiria Junior
- Gisela de Oliveira Santos Villela
- Janina Mirtha Gladys Simioni
- Joao Fabiano Pinto de Freitas
- Leonardo Rodrigues Neto Lopes
- Luciana Pereira Lima
- Marcelo Wanderley Burger
- Maria da Gloria Gomes Braganca
- Marta Monteiro da Costa Cruz
- Paula Erber
- Paulo Roberto de Barros Leite

- Rafael Pinto Vicente
- Rosa Ignez de Oliveira Brandao
- Spencer dos Santos Ferreira
- Vinicius Queiroz Gomes
- Yara Chagas Rangel

1993

- Adan Damiao Rodrigues da Silva
- Adriana Lucia Rego
- Alessandra Rocha de Castro
- Ana Stela Kuratomi Baracca
- Andre Antunes Neves
- Andre Luis de Souza Ferreira
- Anna Priscilla Marques
- Antonio Sergio Apolinario
- Claudson Mota de Ouro
- Cristina Palumbo Doria
- Daniela Micheline Imenes
- Debora Alonso Molinero
- Dylta Walsh Bastos de Araujo
- Fabiana Ruas de Souza
- Fabiano da Costa Trotta
- Fabio Pereira Cerdera
- Fernanda Moraes Mendonca
- Fernando Leira Cordeiro
- Guilherme da Silva Bueno
- Janaina de Moura Ramalho Araujo
- Ayres
- Janaina Silva de Gouveia
- Jane Maria da Fonseca Menezes
- Jane Maria Martins Lindoro
- Janice de Almeida Matteucci Ferreira
- Leandra Duarte Lambert Soares
- Liz Machado
- Lucia Maria Escobar do Prado
- Marcelo Monteiro Vaz
- Marcia Soares Guayanaz
- Margareth Miranda Rodrigues Vidal
- Mario Pires de Carvalho
- Marly Lima Vianna
- Mary Angela Waschburger
- Mauricio Borges Baptista Mello
- Monike Brandao Reis
- Paulo Rogerio Pires Bastos
- Paulo Rubens Imenes
- Rodrigo de Albuquerque Lobo
- Rodrigo Tavares Saldanha da Gama Padua
- Roger Kupac Vianna
- Rosi Elias Cruz Silveira
- Sandra Mara Rodrigues Moreira
- Selene Berio Fortini
- Tania Maria Brasiliense de C Tostes

1992

- Adriana Fraga Reimão
- Adriano Melhem de Mello
- Ana Claudia Pinho e Souza
- Ana Lucia Carvalho Chagas Rego
- Ana Roberta de Souza Tartaglia
- Anny Mary Lewis
- Arthur Gomes Valle
- Carla Santana Soares Bulcao
- Carlos Eduardo de Oliveira Franco
- Cristiane Carneiro da Cunha Geraldelli
- Cynthia Padilha Franco

- Dilma Romão Pinheiro
- Felipe Sussekind Viveiros de Castro
- Flavia de Oliveira Metzler
- Francelle Chaves Jacobsen
- Gabriela Menezes Munoz
- Gustavo Ribas Pereira
- Ivy Souza da Silva
- Joao Callado da Silva Pereira
- Julieta Mejia Guevera
- Leonardo Pasquale Mega
- Luiz Gustavo Goncalves Duarte
- Marcello Barrozo Netto
- Marcia Herzog de Oliveira
- Marcos Lopes de Abreu
- Maria da Gloria Sampaio de Oliveira
- Monica Batista Dias
- Octavio Alves de Carvalho Junior
- Priscila Pereira Goncalves
- Rejane Lucia Loureiro Gadelha
- Renata Neves Alves
- Ricardo Pereira Jones da Silva
- Ricardo Vieira Agostinho
- Roosevelt Max Sampaio Pinheiro
- Rosana Cristina Pezzi D Arrigo
- Rosinea Alves Rangel
- Tais Pantolla de Mesquita
- Vania Maria da Silva Andrade

1991

- Alexandre de Oliveira Santos
- Alexandre Paz da Silva
- Ana Cristina Paiva
- Ana Maria Menezes
- Andre do Amaral Silva
- Antonio Marcelo Soares Guimaraes
- Carlos Alberto Guedes Campos
- Carlos de Castro da Cunha e Menezes
- Carlos Eduardo Bellieni de Souza
- Carmen Cinira Bittencourt Poetzscher
- Christiane Bonturi Nóbrega
- Claudia Goncalves Cirilo
- Cristina Lima Rio Torto
- Dea Maria Leao
- Debora Rodrigues dos Santos
- Eduardo Sidney Silva Muniz
- Erika Pessanha Figueira
- Fabio Drumond Pereira
- Flavia Cristina da Silva Merecci
- Flavia Mendes Beiral
- Frederico Carvalho dos Santos
- Gizele e Silva Camargo
- Glenda Rubinstein
- Heloisa Helena Pinto Portela da Silva
- Irma Serra Dutra
- Jane Teixeira Griffio
- Jorge Pablo Tojeiro
- Katia Eliana Tavares Peres
- Licius da Silva
- Luciana Dilascio Neves
- Luciene Cardoso do Prado
- Luis Alberto Paucar Montoya
- Luis Cela Dimas
- Luiz dos Santos Preza
- Luiz Henrique Pereira Peixoto
- Luiz Nelson Barros de Azevedo
- Luzia Maria Costa Alves
- Marcelo Gustavo Lima de Campos

- Maria Jose de Souza Regoto Fonseca
- Maria Lucia Pego Saisse
- Maria Paula Santos de Oliveira
- Maria Regina Soares de M e Silva
- Michel Groisman
- Patricia Mac Dowell
- Raquel de Azevedo Chagas
- Samantha da Silva Mochiaro Soares
- Sara Bezerra de Menezes Costa
- Sergio Berditchevsky
- Silvia Liliana Gaete Jodre
- Silvio Martins Alegre
- Simone Pereira Carneiro
- Simone Silva Melo
- Sonia Maria dos Santos Leal
- Susy Rose Barbosa da Silva
- Wagner Fernando da Silva Seijo

1990

- Alexandre Emerick Neves
- Alexandre Vogler de Moraes
- Ana Lucia Jatoba Maia
- Ana Maria Rebelo de Almeida
- Andre Moura Bethlem
- Angela Maria de Souza
- Angela Maria Gimes Gurgel
- Celso Oliveira da Silva
- Claudine Moraes Alexandre
- Cynthia Fernandes Pinto da Luz
- Eduardo Alberto Manjarres Trelles
- Eliane Santos Monte
- Erildo Tavares de Freitas
- Flavia Dias de Oliveira Ferrari
- Flavia Regina Ferreira Pereira
- Gustavo Afonso Mutran da Silva
- Henrique Motta Ludgero da Silva

- Italo Bruno Alves
- Jorge Vieira do Rego
- Julio Cesar de Lima Soeiro
- Katia Apostolico Nogueira
- Liane Roditi Lilenbaum
- Luiz Gonzaga Castro dos Santos
- Marcos Andre Ferreira de Andrade
- Maria Cristina Anderson
- Marilena Pace Fernandes Marques
- Nancy del Guercio Dolacio Mendes
- Neuzira Aparecida Barbosa de Lima
- Oscar Monteiro Bastos
- Renato Figueira Lima
- Sandra Wendel
- Simone Aparecida Alves Buss
- Tania Maria Acioli
- Vera de Oliveira Morgado
- Vera Maria Pereira Her

Lista 2: Artistas Presentes nas Bienais EBA/UFRJ

Extraída dos catálogos das Exposições entre 2011 e 2021

1. Agrippi na R. Manhattan
2. Alan Muniz
3. Aldones Nino
4. Álef de Almeida
5. Aleta Valente
6. Alice Ferraro
7. Aline Chagas
8. Aline Miele
9. Allan Corsa
10. Amanda
11. Amanda Pietroluongo
12. Ana Carolina Oliveira
13. Ana Clara Guinle
14. Ana Noronha
15. Anderson Dias
16. André Coutinho
17. André Moura
18. Andressa Rezende
19. Anielizabeth
20. Ayla Tavares
21. Baractho
22. Beatriz Meirelles
23. Beatriz Vianna Reis
24. Bia Martins
25. Brenno Castro
26. Camila Felicitas
27. Camila Gomes Silva
28. Carina Barros
29. Carine Caz
30. Carollina Correa
31. Cecília Cipriano
32. Cesar Ribeiro
33. Chico Fernandes
34. Cícero Ibeiro
35. Claudia Lyrio
36. Cleiton Almeida
37. Coletivo moVim.ento su[R]gira
38. Coletivo Nave
39. Coletivo Platão Boladão
40. Coletivo Toka Modular
41. Coletivo vô ixa pelada
42. Crislaine Tavares

43. Cristina de pádula
44. Danilo Ribeiro
45. Diego Guevara
46. Douglas Luddens
47. egrégora
48. Enorê
49. Erick Borring
50. Esther Blay
51. Fátima Aguiar
52. Felipe Carnaúba
53. Felipe Ribeiro Pena*
54. Fernanda Lucas
55. Fernando Rosa
56. Filipe Pontes
57. Gabor Gaba
58. Gabriel Bernardo
59. Gabriel Fampa
60. Gabriel Mello
61. Giovane Ferreira
62. Gustavo Torres
63. Heitor Menezes
64. Iamn França
65. Ian Sant'Anna
66. Igor Avelino
67. Ingrid Alencar
68. Isabella Rosa
69. Isabelle Cesário
70. Isadora
71. Isadora Aventureira
72. Jeferson Andrade
73. Jessica Kloosterman
74. Joana Burd
75. João
76. João Melo
77. João Torracca
78. José Lucas Dutra
79. Joyce Cristina Pontes
80. Júlia de Oliveira
81. Juliana Trajano
82. Julie Brasil
83. Karina Wolff
84. Kerrys Aldabalde

85. L.E Fileto
86. Lacave
87. Leticia Bento
88. Lidia Malynowskyj
89. Lisandra Rodriguez
90. Lucas Almeida de Melo
91. Lucas da Silva Araújo
92. Lucas Gibson
93. Lucas Kateb
94. Lucas Ribeiro
95. Lucas Simpli
96. Luciana Maya
97. Luciano Laner
98. Ludmila Kloosterman Gelli
99. Luísa Ferrari
100. Luiz di Paulanis
101. Luiza Teich
102. Luiza Tostes
103. Manoel Oliveira
104. Marcela Cantuária
105. Marcela Cavallini
106. Marcella Moraes
107. Marcelo Franco
108. Marcio Ariosto
109. Márcio Mitkay
110. Marco Sampaio
111. Marcus Lemos
112. Maria Alejandra Espinosa
113. Mariana Bahia
114. Mariana Cherulli da Costa Lima
115. Mariana Paraizo
116. Marina Florindo
117. Matheus Freitas
118. Matheus Morani
119. Matheus Simões
120. Mayla Goerisch
121. Monica Coster Ponte
122. Mylena Godinho
123. Nathalie Barcelos
124. Omar García
125. Patrick Dansa
126. Paula Siebra

127. Pedro Gondim	141. Ryan Hermogenio	155. Vicente Baltar
128. Rafael Amorim	142. Tainá Alvim	156. Vico hosken
129. Rafael Lima	143. Téio Senna	157. Victor Araujo
130. Rafael Mayid	144. Thaieny Dias	158. Victoria Molgado
131. Rafael Maynart	145. Thainá Moura	159. Vinicius Davi
132. Rafael Torres (RAFFA)	146. Thais Spinola	160. Vinicius Duque Estrada
133. Raquel Gandra	147. Thaiz Batista	161. Virna Bemvenuto
134. Ravi Tubenchlak	148. Thales Valoura	162. Vitor Dads Martins
135. Renato Faccini	149. Thalita Magalhães	163. Vitor Garcez
136. Rodrigo D'alcântara	150. Thiago Rezende	164. Vítor Martins
137. Rodrigo Pinheiro	151. Tiago Alves Vieira	165. William Anselmo
138. Rodrigo Westin	152. Ton Zaranza	166. Yuri Ramundo
139. Rubens Takamine	153. Vanessa Santos*	
140. Rustem Gomes	154. Verena Kael	

Lista 2.1: Estudantes do Curso de Pintura (1990 e 2022) nas Bienais EBA/UFRJ

Dados cruzados entre lista de inscritos do curso de pintura entre 1990-2022 e os catálogos das Exposições entre 2011 e 2021

1. Álef de Almeida	13. Felipe Carnaúba	25. Marcela Cantuária
2. Ana Clara Guinle	14. Felipe Ribeiro Pena*	26. Mayla Goerisch
3. André Coutinho	15. Frederico Arêde	27. Paula Siebra
4. André Moura	16. Igor Spellmeier	28. Priscilla Almeida
5. Beatriz Cavalcanti	17. Jane Teixeira -	29. Ranny Vidal
6. Beatriz Meirelles	18. Joana Jardim	30. Ravi Tubenchlak
7. Camila Gomes Silva	19. João Torracca	31. Renato Shamá
8. Claudia Lyrio	20. Julia Furtado Martino	32. Ryan Hermogenio
9. Daniel Gabrielli	21. Julie Brasil	33. Tainá Alvim
10. Diego Guerra	22. Lucas da Silva Araújo	34. Thaieny Dias
11. Enorê	23. Luísa Ferrari	35. Victor Araujo
12. Esther Blay	24. Luisa Vidal	

Lista 3: Linha do Tempo do Atelier Portinari

Complementação dos eventos de grande relevância ao curso de Pintura EBA/UFRJ

- 1989 - O então diretor da EBA/UFRJ Fernando Pamplona oficializa o atual espaço do Atelier Portinari como Atelier de Pintura e inicia as obras de adequação do espaço.
 - 1990 - As principais disciplinas práticas do Curso de Pintura são transferidas para o novo atelier
 - 1998 - Com o Atelier interditado, as aulas acontecem nos corredores do Ed. JMM. Conhecido como atelier favela
 - 1999 - As aulas práticas de pintura são transferidas para salas próximas ao atelier
 - 2005 - Alteração na grade curricular do Curso de Pintura, reduzindo o tempo estimado para conclusão de curso e a dissolução de um separação entre o ciclo básico e profissional, alterando o início do ciclo de pintura no Atelier
 - 2006 - Reforma do Atelier, retirada do rebaixamento de gesso
 - 2007 - No segundo semestre de 2007, o atelier é interditado para novas reformas
 - 2008 - No segundo semestre de 2008, após uma grande reforma, o Atelier é reaberto e reinaugurado, recebendo o nome de Atelier Portinari. Nesta mesma ocasião é também inaugurado no mesmo espaço a Galeria Macunaíma.
 - 2010 - Construção das salas no Mezanino para as disciplinas de Restauro
 - 2011 - Data Aproximada da interdição do Mezanino
 - 2015 - Alteração da grade curricular do Curso de Pintura
-

Lista 4: Lista de nomes Referência para a História da Escola

Lista produzida a partir dos sítios eletrônicos: da EBA/UFRJ (<https://eba.ufrj.br/institucional>), do Curso de Pintura EBA/UFRJ (<https://pintura.eba.ufrj.br/historico.html>), assim como o próprio PPC de Pintura. (Bossolan, 2021 p. 197,198) (LUZ, 2016, p.119)

- | | |
|--|--|
| 1. Joaquim Lebreton (1760 – 1819) | 34. Raimundo Cela (1890 – 1954) |
| 2. Henrique José da Silva (1793 – 1854) | 35. Lucas Mayerhofer (1891 – 1964) |
| 3. Felix-Emilio Taunay (1795 – 1881) | 36. Vicente Leite (1891 – 1966) |
| 4. Manoel de Araújo Porto-alegre (1806 – 1879) | 37. Marques Jr. (1891 – 1981) |
| 5. Job Justino d’Alcântara (1821 – 1913) | 38. Henrique Cavalleiro (1892 – 1975) |
| 6. Tomás Gomes dos Santos (1828 – 1889) | 39. Archimedes Memória (1893 – 1960) |
| 7. Vitor Meireles (1832 – 1903) | 40. Correia Lima (1897 – 1960) |
| 8. Antonio Nicolau Tolentino (1835 – 1888) | 41. Manuel Santiago (1897 – 1987) |
| 9. Zeferino da Costa (1840 – 1915) | 42. Eugênio Sigaud (1899 – 1979) |
| 10. Pedro Américo (1843 – 1905) | 43. Ismael Nery (1900 – 1934) |
| 11. Almeida Júnior (1850 – 1899) | 44. Flexa Ribeiro (1900 – 1956) |
| 12. Décio Villares (1851 – 1931) | 45. Paulo Houayek (1901 – 1983) |
| 13. Rodolfo Bernardelli (1852 – 1931) | 46. Teruz (1902 – 1984) |
| 14. Pedro Alexandrino (1856 – 1942) | 47. Quirino Campofiorito (1902 – 1993) |
| 15. Rodolfo Amoedo (1857 – 1941) | 48. Lúcio Costa (1902 – 1998) |
| 16. Belmiro de Almeida (1858 – 1935) | 49. Candido Portinari (1903 – 1962) |
| 17. Henrique Bernardelli (1858 – 1936) | 50. João Quaglia (1903 – 1992) |
| 18. Ernesto Gomes Moreira Maia (1859 – 1937) | 51. Jorge Moreira (1904 – 1992) |
| 19. João Batista da Costa (1865 – 1926) | 52. Oswaldo Teixeira (1905 – 1973) |
| 20. Eliseu Visconti (1866 – 1944) | 53. Cícero Dias (1907 – 2003) |
| 21. Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939) | 54. Oscar Niemeyer (1907 – 2012) |
| 22. Bandeira de Mello (1869 – 1911) | 55. Burle Marx (1909 – 1994) |
| 23. Zaco Paraná (1870 – 1941) | 56. Calmon Barreto (1909 – 1994) |
| 24. José Mariano Filho (1874 – 1946) | 57. Carlos Del Negro (1910 – 1972) |
| 25. Lucílio de Albuquerque (1877 – 1939) | 58. Edson Motta (1910 – 1981) |
| 26. Helios Seelinger (1878 – 1965) | 59. Nassara (1910 – 1996) |
| 27. José Octavio Corrêa Lima (1878 – 1974) | 60. Gerson Pompeu Pinheiro (1913 – 1994) |
| 28. João Timóteo da Costa (1879 – 1932) | 61. Alfredo Galvão (1914 – 1992) |
| 29. Augusto Bracet (1881 – 1960) | 62. Milton da Costa (1915 – 1988) |
| 30. Arthur Timóteo da Costa (1882 – 1922) | 63. Alfredo Ceschiatti (1918 – 1989) |
| 31. Bustamante Sá (1884 – 1937) | 64. Celita Vacani (1921 – 2001) |
| 32. Carlos Chambelland (1884 – 1950) | 65. Thales Memória (1922 – 1991) |
| 33. Georgina de Albuquerque (1885 – 1962) | 66. Abelardo Zaluar (1924 – 1987) |

- | | |
|--|--|
| 67. Fernando Pamplona (1926 – 2008) | 77. Elizabeth Amália Boshier (1950 – 2018) |
| 68. Virgílio José Athaide Pinheiro (1929 – 1988) | 78. Carlos Gonçalves Terra (1953 –) |
| 69. Almir Paredes Cunha (1929 – 2016) | 79. Victorino de Oliveira Neto (1955 –) |
| 70. Walter Pereira (1930 – 1999) | 80. Marcos Cardoso (1962 -) |
| 71. Adir Botelho (1932 –) | 81. Gilson Martins (1962 -) |
| 72. Cordélia Eloy de Andrade Navarro (1932 – 2014) | 82. Jorge Duarte (1964 -) |
| 73. Luiz Augusto de Proença Rosa (1936 – 2008) | 83. Jarbas Lopes (1964 -) |
| 74. Angela Ancora da Luz (1940 –) | 84. Maurício Dias (1964 -) |
| 75. Paulo Pinheiro Alves (1940 – 1995) | 85. Bruno Drummond (1973 -) |
| 76. Leonardo Visconti Cavalleiro (1946 –) | |
-

II. QUADROS

Quadro 1: Participação de Estudantes do Curso de Pintura nas Bienais EBA/UFRJ

Cruzamento de dados entre os catálogos das Bienais entre 2011 e 2021 e a lista de inscritos no curso de Pintura

QUADRO 1: PARTICIPAÇÃO DE ESTUDANTES DO CURSO DE PINTURA NAS BIENAS EBA/UFRJ						
Participantes	Nome de Inscrição EBA	Sexo	Edição	Ano/ed.	Turma	Trabalho
Beatriz Cavalcanti	Beatriz Cavalcanti Lahora Martins	F	III	2011	2004	Instalação
Daniel Gabrielli	Daniel Chaves de Souza Gabrielli	M	III	2011	2006	Pintura
Diego Guerra	Diego Vinícius Guerra de Araújo	M	III	2011	2009	Pintura
Frederico Arêde	Frederico Augusto Ribeiro D Arêde	M	III	2011	2007	Pintura
Igor Spellmeier	Igor Spellmeier	M	III	2011	2007	Pintura
Jane Teixeira -	Jane teixeira Griffio	F	III	2011	1991	Fotografia
Joana Jardim	Joana Jardim Andrade dos Santos	F	III	2011	2002	Pintura
Julia Furtado Martino	Julia Furtado Martino	F	III	2011	2005	Objeto
Luisa Vidal	Luisa Vidal De Oliveira	F	III	2011	2007	Pintura
Priscilla Almeida	Priscilla Almeida de Souza	F	III	2011	2006	Escultura
Ranny Vidal	Ranny Vidal da Silva	M	III	2011	2007	Gravura
Renato Shamá	Renato Gomes Shamá Dos Santos	M	III	2011	2009	Pintura
Claudia Lyrío	Claudia Figueira De Almeida	F	IV	2013	2013	Pintura
Felipe Ribeiro Pena*	Felipe Pena	M	IV	2013	2007	Fotografia
Julie Brasil	Julie Avila do Brasil Almeida	F	IV	2013	2006	Pintura
Tainá Alvim	Tainá Gomes de Rezende Alvim	F	IV	2013	2007	Fotografia
Ana Clara Guinle	Ana Clara Badia Guinle	F	V	2015	2011	Instalação
André Coutinho	Andre da Silva Coutinho	M	V	2015	2014	Pintura
Claudia Lyrío	Claudia Figueira De Almeida	F	V	2015	2013	Pintura
Enorê	Enore Rodrigues dos Santos	F	V	2015	2010	Gravura
João Torracca	João Pedro Reis Torracca	M	V	2015	2014	Pintura
Mayla Goerisch	Mayla Lenzi Goerisch	F	V	2015	2014	Pintura

QUADRO 1: PARTICIPAÇÃO DE ESTUDANTES DO CURSO DE PINTURA NAS BIENAS EBA/UFRJ

Participantes	Nome de Inscrição EBA	Sexo	Edição	Ano/ed.	Turma	Trabalho
Ravi Tubenchlak	Ravi Tubenchlak	M	V	2015	2010	Pintura
Thaieny Dias	Thaieny Dias de Oliveira Costa	F	V	2015	2011	Pintura
Marcela Cantuária	Marcela de Jesus Cantuaria	F	VI	2017	2010	Pintura
Paula Siebra	Paula Freire Siebra	F	VI	2017	2016	Bordado
Thaieny Dias	Thaieny Dias de Oliveira Costa	F	VI	2017	2011	Instalação
Victor Araujo	Victor Antonio de Araujo Alves da S	M	VI	2017	2009	Desenho
Álef de Almeida	Álef de Almeida	M	VII	2019	2012	Pintura
André Moura	Andre Luiz Macedo de Moura	M	VII	2019	2016	Pintura
Beatriz Meirelles	Beatriz Soares de Meirelles	F	VII	2019	2017	Objeto
Felipe Carnaúba	Felipe Carnauba Evaristo de Moraes	M	VII	2019	2017	Pintura
João Torracca	João Pedro Reis Torracca	M	VII	2019	2014	Pintura
Lucas da Silva Araújo	Lucas da Silva Araujo	M	VII	2019	2016	Videoarte
Camila Gomes Silva	Camila Gomes Silva	F	VIII	2021	2015	Escultura
Esther Blay	Esther Blay Roizman de Vasconcellos	F	VIII	2021	2016	Pintura
Luísa Ferrari	Luiza de Mendonça Ferrari Gonçalves	F	VIII	2021	2011	Videoarte
Ryan Hermogenio	Ryan Ferreira Hermogenio	M	VIII	2021	2016	Pintura

Quadro 2: Expositores em Espaços da EBA/UFRJ

Dados extraídos das galerias virtuais expostas em facebook.com/galeriamacunaïma e instagram.com/galmacunaïma e registros dos estudantes

QUADRO 2: EXPOSITORES EM ESPAÇOS DA EBA/UFRJ						
Nome Artístico	Nome de Inscrição	Nome da Exposição	Técnicas	Suportes	Ano	Local
Marcia Falcão	Marcia Falcão Lima		Óleo e Pastel oleoso	Tela	2008	EBA7 ou Vortice
Linda Valente	Linda Valente da S Acouri		Acrílica e Óleo	Tela	2009	Glr. Macunaïma
Vanessa Maia Siloti	Vanessa Maia Siloti	As cores na Natureza	Óleo	Tela	2009	Glr. Macunaïma
Aline Esteves	Aline de Araujo Martins Esteves	Resíduos	Colagens	Madeira	2010	Glr. Macunaïma
Nathália Gomes	Nathália Gomes da Silva		Óleo	Tela	2010	Glr. Macunaïma
Ludmila Karmel Chavantes Perez de Araújo	Ludmila Karmel	Retratos Imaginários			2011	Glr. Macunaïma
Mariana Vieira	Mariana Vieira Cardoso	Um pouco de mim	Óleo e Digital	Tela e Papel	2011	Glr. Macunaïma
Antonio Ana		Unidade Sincronica	Óleo	Tela	2012	Glr. Macunaïma
Frederico Arêde	Frederico Augusto Ribeiro d Arêde	Retrato Feminino	Óleo	Papel e Madeira	2012	Glr. Macunaïma
Walter Reis	Walter Reis	Transformando terra em arte	Óleo	Tela	2012	Glr. Macunaïma
Karina D'Assumpção	Karina Rodrigues D'Assumpção	Retratos sobre the Legend of Zelda	Aquarela	Papel	2013	Glr. Macunaïma Papel
Vanessa Santos		Experiência Escrita Experiencia	Multiplas linguagens	Não Convencional	2013	Glr. Macunaïma
Yeda Arouche	Yeda Lucia Arouche Nunes	Paisagem da Cor	Óleo	Tela	2013	Glr. Macunaïma
Ana Clara Guinle	Ana Clara Badia Guinle	Um corpo nem tão meu	Multiplas linguagens	Não Convencional	2014	Glr. Macunaïma
Bruna Azevedo	Bruna Souza Azevedo	Linguagem Nua	Óleo	Papel	2014	Glr. Macunaïma
Isabel Svoboda	Isabel da Costa Svoboda	Feito com Amor II	Óleo	Tela	2014	Glr. Macunaïma
Marcelle Fagundes	Marcelle do Carmo Fagundes	Olhar particular			2014	Glr. Macunaïma Papel
Caio Fracco	Caio Franco da Gama		Mista	Tela	2015	Glr. Macunaïma
Camila Oliveira	Camila de Oliveira Andrade	Particular, grande demais para ser visto	Multiplas linguagens	Não Convencional	2015	Glr. Macunaïma
Jorge Figueiredo	Jorge Antonio de Figueiredo	Poesia Interior	Acrílica	Tela	2015	Glr. Macunaïma Virtual
Odisaki		Personagens	Digital	Papel	2015	Glr. Macunaïma Papel
Rafael Agostini	Rafael Roberto Agostini	Ave Pintura	Óleo	Tela	2015	Glr. Macunaïma
Alunos de Pintura Aplicada à Ilustração	(Prof. Martha Werneck)	Imagem & Narrativa	Mista	Papel Tela, Papel e	2016	Glr. Macunaïma
Andressa Lamarca	Andressa Pavan Lamarca Da Silva	Identidade Periférica	Multiplas linguagens	Madeira	2016	Glr. Macunaïma
Coletivo Vênus Greluda		Et in Arcadia Ego	Multiplas linguagens		2016	Glr. Macunaïma
Eliane Galiza		OK-RI-NAS	Multiplas linguagens		2016	Glr. Macunaïma
Isabella Aurora		Mnémosie	.	Tela e Papel	2016	Glr. Macunaïma
Joana Figueira Xavier	Joana Figueira Xavier	Mergulho	Multiplas linguagens		2016	Glr. Macunaïma Papel
Marcelle Moraes		Era uma casa	.		2016	Glr. Macunaïma
Olívio Neto	Olívio dos Santos Neto	Celebração de antagonismos	Multiplas linguagens	Papel	2016	Glr. Macunaïma

QUADRO 2: EXPOSITORES EM ESPAÇOS DA EBA/UFRJ

Nome Artístico	Nome de Inscrição	Nome da Exposição	Técnicas	Suportes	Ano	Local
Rosaria Rabelo	Rosaria de Fatima Rabello	Reflexos na Água	Óleo	Tela	2016	Glr. Macunaíma
Willy Cavalheiro Chung	Willy Cavalheiro Chung	O Rastro do Gesto	Mista	Tela e Papel	2016	Glr. Macunaíma
Wladimir Alberto Martins	Wladimir Alberto Martins e Silva	Da Matéria à Cor	Acrílica e Óleo	Tela	2016	Glr. Macunaíma
Ana Paula Lourenço	Ana Paula Lourenco da Silva	Jardim de Memórias	Aquarela	Papel	2017	Glr. Macunaíma
Anne Carestiatto		Eu	.	Não Convencional	2017	Glr. Macunaíma
Camylla Barros	Camylla Rocha Lima Barros	Fragmentação	Acrílica e Óleo	Madeira	2017	Glr. Macunaíma
Cátia Peres	Cátia Cristina de Oliveira Fernandes Peres	Mensagem	Acrílica e Colagem	Madeira	2017	Glr. Macunaíma
Clara Vazelesk	Clara de Carvalho Vazelesk Ribeiro	Cores na Paisagem	Óleo	Madeira	2017	Glr. Macunaíma
Enorê	Enore Rodrigues dos Santos	Não há imagem aqui	.	Papel	2017	Glr. Macunaíma
Jail Chagas	Jailson Francisco da Silva Chagas	Viagem ao Cotidiano	Aquarela	Papel	2017	Glr. Macunaíma Papel
Kamila Mendonça	Kamila Cabral de Mendonca	Sob a luz dos meu olhos	.	Papel	2017	Glr. Macunaíma Papel
Leticia Nascimento	Leticia de Almeida Nascimento	Máscaras & Daemons	Aquarela e Óleo	Papel e Madeira	2017	Glr. Macunaíma
Lua Barbosa	Luiza Nascimento Barbosa	Cena Festiva	.	Tela	2017	Glr. Macunaíma
Luiza Ferrari	Luiza de Mendonça Ferrari Gonçalves	O Sentimento Abusivo	Óleo	Madeira	2017	Glr. Macunaíma
Marcela Cantuaria	Marcela de Jesus Cantuaria	Atear ao passado a centelha da esperança	Acrílica e Óleo	Tela	2017	Glr. Macunaíma
Victor Araujo		Calor Sensível	.	Papel	2017	Glr. Macunaíma Papel
Caio Barberan	Caio Soares Barberan	Nos Primórdios	Encaustica	Tela	2018	Glr. Macunaíma Papel
Cosme Pinheiro	Cosme Pinheiro	Pintura e trajetória de vida: busca do essencial	Óleo	Tela e madeira	2018	Glr. Macunaíma
Diana Gonçalves	Diana Gonçalves Vieira de Jesus	Raiz e Folha	Óleo	Tela e Papel	2018	Glr. Macunaíma Papel
Fernando Abade		Sem Títulos	Acrílica	Papel	2018	Glr. Macunaíma
João Torraca	João Pedro Reis Torraca	Serpen-tear	Mista	Tela e madeira	2018	Glr. Macunaíma
Juliana Mizrahi	Juliana Mizrahi	Em busca do olhar que sonha	Óleo	Tela	2018	Glr. Macunaíma
Luiz Eduardo	Luiz Eduardo Fileto Caldeira	Abstrações Organicas	Mista	Tela	2018	Glr. Macunaíma Papel
Pamela Couto	Pamela Couto Alencar Silveira	A Verdade que Ela Conta	Óleo	Tela	2018	Glr. Macunaíma
Roberta Paz	Roberta Ferreira da Paz	Ao essencial: organizando um contexto caótico	Óleo	Tela	2018	Glr. Macunaíma
Taís Matheus	Taís Matheus Rodrigues	O Sagrado Feminino e a Voz Ancestral	Multiplas linguagens	Papel	2018	Glr. Macunaíma
Teresa Diniz		Venda sob prescrição médica	.	Não Convencional	2018	Glr. Macunaíma
Alef de Almeida	Alef de Almeida	Alef(s) Retrato da Semi_Cultura	Óleo	Tela	2019	Glr. Macunaíma Papel
André Luiz R. S de Melo	André Luiz Rommel Simões De Melo	A Cor da Infância	Encaustica	Tela	2019	Glr. Macunaíma
Antonio Kuschmir	Antonio Kuschmir Castro	O nosso sol é vermelho	.		2019	Glr. Macunaíma
Bruna Eisbach		A Menina Azul	Multiplas linguagens		2019	Glr. Macunaíma
Catharina Braga	Ana Catharina Cordeiro Duarte Braga				2019	Glr. Macunaíma

QUADRO 2: EXPOSITORES EM ESPAÇOS DA EBA/UFRJ

Nome Artístico	Nome de Inscrição	Nome da Exposição	Técnicas	Suportes	Ano	Local
Danielle Reis	Danielle Bomfim Dos Reis	Sombras e sonhos	Óleo	Tela	2019	Glr. Macunaíma
Diana Chagas	Diana de Almeida Das Chagas	Sobre sonhos e Memórias	Acrílica e Óleo	Tela e madeira	2019	Glr. Macunaíma
Dortas	Jose Carlos Junger Dortas	Monotipias	Óleo	Papel	2019	Glr. Macunaíma
Gilmar Ramom	Gilmar Ramom Dos Santos Gomes	Bioma cerrado	Acrílica	Papel	2019	Glr. Macunaíma
Isabella Rosa	Isabella de Santana Rosa	Além da Carne	Acrílica	Tela	2019	Glr. Macunaíma
Janaína Roberta	Janaina Roberta de Souza Reis	Seleto Identitário	Óleo	Tela	2019	Glr. Macunaíma Papel
Maria Paganelli		Preciosidades	Mista	Tela	2019	Glr. Macunaíma
Marilise Terra	Marilise Terra Rodrigues	Portais	Multiplas linguagens		2019	Glr. Macunaíma
Tatuí (Pedro Neves)	Pedro Henrique Neves Justino	Nem um passo atras	Mista	Papel	2019	Glr. Macunaíma Papel
Alunos de Criação Pictórica I	(Prof. Ricardo A. B. Pereira)	Novos talentos- Criação Pictórica I - (2020-2)	Mista	Tela e Papel	2020	Glr. Macunaíma
Alice Braga Gastaldo	Alice Braga Gastaldo	Histo é Arte	Aquarela	Papel	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Alunos de Criação Pictórica I	(Prof. Ricardo A. B. Pereira)	Criação Pictórica I - (2021-1)	Mista	Tela e Papel	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Bruna Rafael	Bruna da Silva Rafael	Evolução	Acrílica e Óleo	Tela e madeira	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Juliana Brito	Juliana Pinho de Brito	Poética do Desalinho	Multiplas linguagens	Não Convencional	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Lavinia Kerk		Pinturas de brinquedo	Óleo	Tela	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Luanna Cíntia (Luci)	Luanna Cinthia Jerônimo De Oliveira	Um animal fossilizado, gravado em meus ossos	Acrílica e Óleo	Tela e madeira	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Lucas Garcia	Lucas Garcia dos Santos	Angústia	Óleo e tempera	Tela e madeira	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Márcio Couto	Márcio Couto Oliveira e Silva	Coiote	Acrílica	Tela	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Maria Karenina	Maria Karenina Lacerda de Oliveira	Primeira Infância	Óleo	Tela	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Ricardo Ramos	Ricardo Ramos de Carvalho	Paisagens	Acrílica e Óleo	Madeira	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Thayanna Mattos		Arte Vestível	Multiplas linguagens	Não Convencional	2021	Glr. Macunaíma Virtual
Anna Monahan	Anna Livia Taborda Monahan	Sonhos Vivos	Óleo e tempera	Tela e Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Ayla de Oliveira	Ayla de Oliveira Pereira	Acalanto	Óleo	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Clara Vieira	Clara Francisca Vieira Rodrigues	Feminino, Magia e um bestiário particular	Óleo	Tela, Papel e Madeira	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Daniel Cesar Isaías (Daniel Gisf)	Daniel Cesar Isaías da Silva	Racismo Ambiental: Política genocida e anulação do ecossistema	Acrílica e Óleo	Tela e madeira	2022	Glr. Macunaíma
Danilo Howat	Danilo Howat Rodrigues De Souza	Mil beijinhos: Crônicas de um gay carente	Digital	Video	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Danye F. Lopes	Danye F. Lopes	Memento Mori: Reflexões sobre a morte	Óleo	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Deise Scanduzzi	Deise Dias Scanduzzi Valença de Castro	Proximidade	Óleo	Digital, Madeira e Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual

QUADRO 2: EXPOSITORES EM ESPAÇOS DA EBA/UFRJ						
Nome Artístico	Nome de Inscrição	Nome da Exposição	Técnicas	Suportes	Ano	Local
Gabriel Luiz D'amato Leite (Cebola)	Gabriel Luiz D Amato Leite	Retratos Coletivos	Acrílica, Digital e Óleo	Digital, Tela, Madeira e Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Igor Pereira	Igor Pereira Cavalcanti	Autoimagem líquida	Aquarela e Óleo	Tela e Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual
João Pedro Magalhães Camargo	Joao Pedro de Magalhaes Camargo	Mares de morros: Olhar digital sobre paisagens do cotidiano	Digital		2022	Glr. Macunaíma Virtual
José Bruno Malta	Jose Bruno Teixeira de Souza Malta	Seleção pessoal de heroínas e heróis	Digital		2022	Glr. Macunaíma Virtual
Karen Cariello	Karen Cariello Guedes Picarote Silva	As costuras da violência contra a mulher	Multiplas linguagens	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Lê Fileto	Luiz Eduardo Fileto Caldeira	Tensões	Óleo	Tela e madeira	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Lidiane Kopke	Lidiane Kopke Barreto da Silva	O jardim la fora, um olhar para dentro	Acrílica, Digital e Óleo	Tela, Papel e Madeira	2022	Glr. Macunaíma
Lirio Bengaly	Nayane Bengaly Barbosa dos Santos	Cor e Textura	Digital		2022	Glr. Macunaíma Virtual
Lucas Santos	Lucas Garcia dos Santos	Joia	Óleo	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Maria Fernandes	Maria Eduarda Lousada Fernandes	Afundo	Óleo e Pastel oleoso	Tela e Papel	2022	Glr. Macunaíma
Maria Victória Santos	Maria Victoria Santos Silva	Retratos Imaginados	Óleo	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Mariana Trigo	Mariana Pereira Trigo De Loureiro	Água mole, carne dura	Óleo	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Nicholas Borguini	Nicholas Ferreira Borghini Silva	Silhuetas Coloridas de Teor Introspectivo	Digital	Digital	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Paulo C. Cavassani		Uma poética que pensa a si mesma	Óleo	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Raura Galvão	Raura Gomes Galvão de Oliveira	O Que Sai de Mim - Lembranças e Vivências	Tempera	Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Revelyn Veloso	Revelyn Veloso Gomes	Por camadas	Óleo	Madeira	2022	Glr. Macunaíma
Ryan Hermogenio	Ryan Ferreira Hermogenio	BET: A pintura no jogo	Acrílica, Digital e Óleo	Tela e Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Saullo Storni		Concertina	Acrílica	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Stephanie Brandão	Stephanie Alessandra de Luna Brandao	Apagamento	Carvão	Papel	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Tábita Duarte		Terra Nua	Acrílica e tempera	Tela	2022	Glr. Macunaíma Virtual
Danielle Farahildes	Danielle de Jesus Farahildes Ribeiro	Devaneio: Imaginação em quimerismo com a realidade	Acrílica e Óleo	Tela e madeira	2023	Glr. Macunaíma
Jorge Adão	Jorge Adão	Empatia é Humanizar-se	Óleo	Tela	2023	Glr. Macunaíma
Maria Clara Gouvêa	Maria Clara Gouvea de Oliveira	A casa	Multiplas linguagens	Não Convencional	2023	Glr. Macunaíma

III. TABELAS

Tabela 1: Bienais EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1: DADOS GERAIS DAS BIENAS EBA/UFRJ (III a VIII)			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Participantes ¹	192	86	99
Inscritos no Curso de pintura	35	19	16
Pintores expondo Pinturas	20	8	12
Artistas expondo Pinturas	32	14	18

¹ Entradas únicas, excluindo duplicidade de estudantes em mais de uma Bienal, e desconsiderando coletivos dos quais não foram identificados seus integrantes

Tabela 1.1: III Bienal EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1.1 III BIENAL			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Nº de Participantes	30	15	15
Inscritos no Curso de pintura	12	6	6
Pintores expondo Pinturas	7	2	5
Artistas expondo Pinturas	10	3	2

Tabela 1.2: IV Bienal EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1.2 IV BIENAL			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Nº de Participantes	27	12	13
Inscritos no Curso de pintura	4	3	1
Pintores expondo Pinturas	2	2	0
Artistas expondo Pinturas	3	2	1

Tabela 1.3: V Bienal EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1.3 V BIENAL			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Nº de Participantes	25	16	8
Inscritos no Curso de pintura	8	5	3
Pintores expondo Pinturas	6	3	3
Artistas expondo Pinturas	6	3	3

Tabela 1.4: VI Bienal EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1.4 VI BIENAL			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Nº de Participantes	39	15	24
Inscritos no Curso de pintura	4	3	1
Pintores expondo Pinturas	1	1	0
Artistas expondo Pinturas	3	2	1

Tabela 1.5: VII Bienal EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1.5 VII BIENAL			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Nº de Participantes	45	19	26
Inscritos no Curso de pintura	6	1	5
Pintores expondo Pinturas	4	0	4
Artistas expondo Pinturas	8	2	6

Tabela 1.6: VIII Bienal EBA/UFRJ

Análise dos catálogos das Bienais entre 2011 e 2021

TABELA 1.6 VIII BIENAL			
	Total de Estudantes	Sexo Feminino	Sexo Masculino
Nº de Participantes	54	24	26
Inscritos no Curso de pintura	4	3	1
Pintores expondo Pinturas	2	1	1
Artistas expondo Pinturas	6	3	3

Tabela 2: A Pintura e os inscritos no curso de pintura em exposição

A PINTURA E OS INSCRITOS NO CURSO DE PINTURA ENTRE 1990-2020 EM EXPOSIÇÃO								
	Inscritos no Curso de Pintura¹	2011-2021²	2011	2013	Bienais EBA			
					2015	2017	2019	2021
Participantes Bienais EBA ²	35	192	30	27	25	39	45	54
Inscritos no Curso de Pintura ¹	1514	35	12	4	8	4	6	4
- Pintores expondo Pinturas	-	20	7	2	6	1	4	2
Artistas expondo Pintura	-	32	10	3	6	3	8	6
Divisão sexual (Feminino)	922	19	15	12	16	15	19	24
Divisão sexual (Masculino)	592	16	15	13	8	24	26	26

¹ A listagem considera o inscritos entre 1990 e 2022, desconsiderando Entradas duplicadas por novas inscrição única, assim como aqueles que posteriormente transferiram suas matrículas para outros cursos. É possível haver duplicidade por alteração do nome Inscrito

² O numero de participantes das Bienais podem apresentar uma pequena margem de erro considerando os coletivos que não foram identificados seus participantes, sendo tomados como um único participante. Para o calculo são tomada as Bienais entre 2011 e 2021 (III, IV, V, VI, VII, VIII), desconsiderando a reincidência de estudantes em algumas edições.

IV. GRÁFICOS

Gráfico 1: Pintores nos Stands da ArtRio 2023 - Incidência Geral

Dentre os stands com representações Nacionais em Mercado Primário de artistas que produziram após 1990



Gráfico1.1: Pintores nos Stands da ArtRio 2023 - Incidência de Pintores EBA/UFRJ

Considerando Pintores que se matricularam no curso de Pintura na EBA/UFRJ entre 1990 e 2022

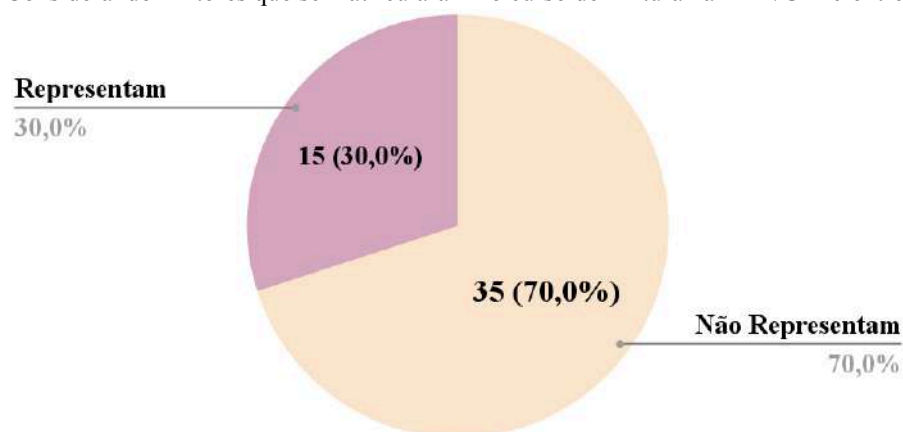


Gráfico1.2: Pintores nos Stands da ArtRio 2023 - Divisão Sexual de Pintores EBA/UFRJ

Considerando Pintores que se matricularam no curso de Pintura na EBA/UFRJ entre 1990 e 2022

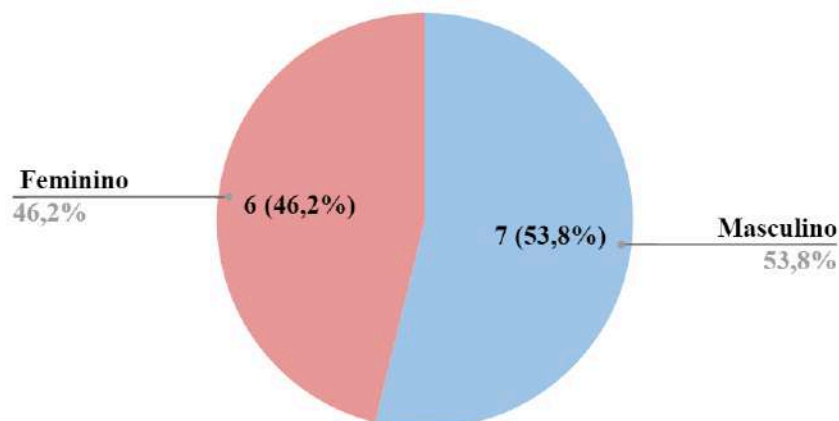


Gráfico 2: Inscrições na Pintura EBA/UFRJ

Extraído da Lista 1: Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2022

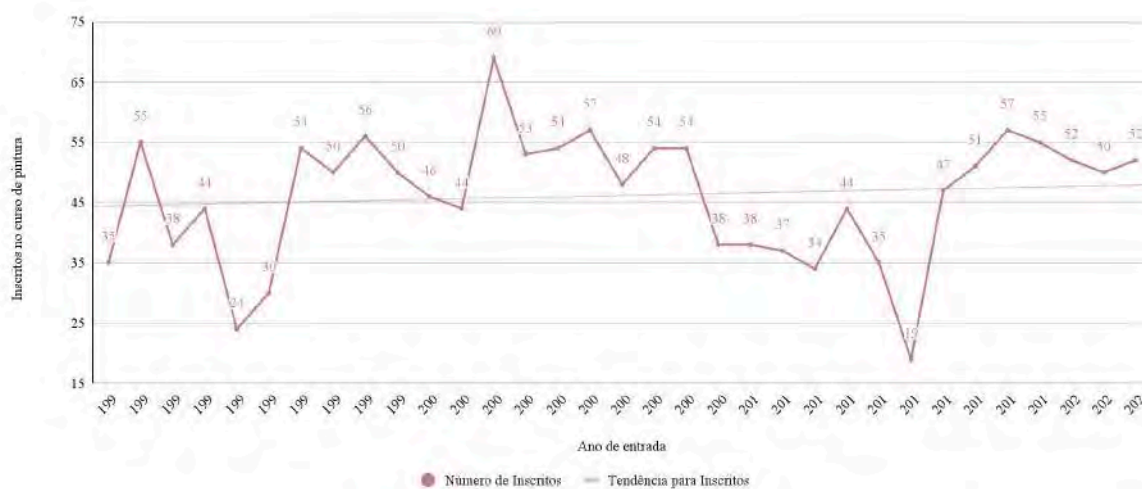


Gráfico2.1: Inscrições na Pintura EBA/UFRJ - Divisão Sexual

Extraído da Lista 1: Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2022 com Análise dos nomes

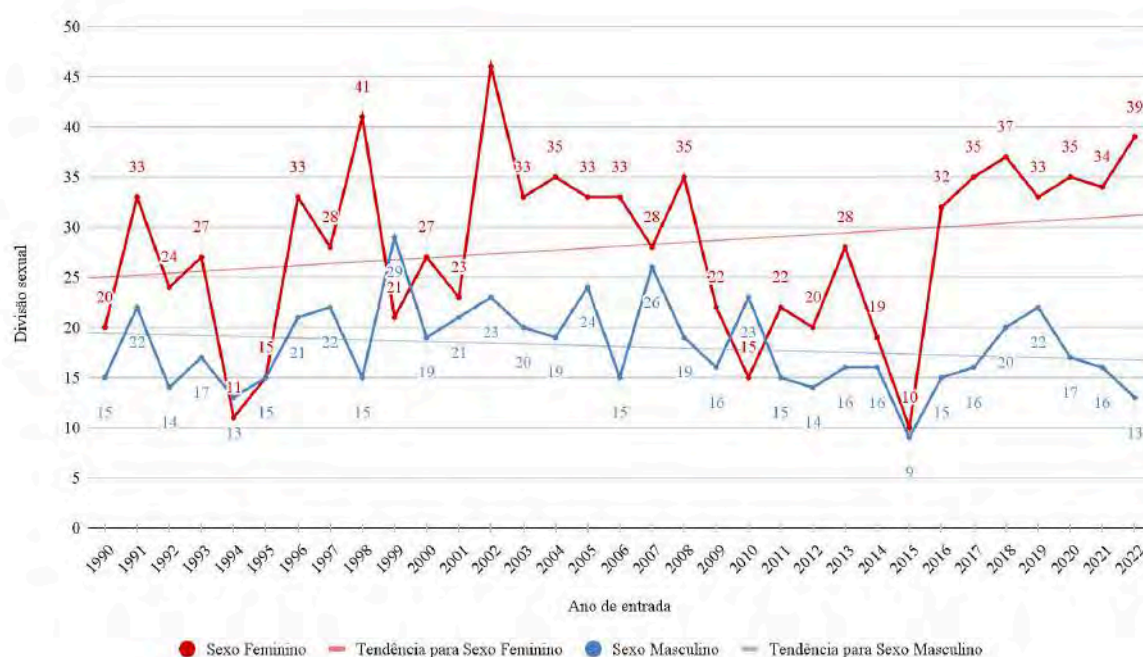


Gráfico2.2: Inscrições na Pintura EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual

Extraído da Lista 1: Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2022 com Análise dos nomes. Recorte Histórico do Atelier Portinari

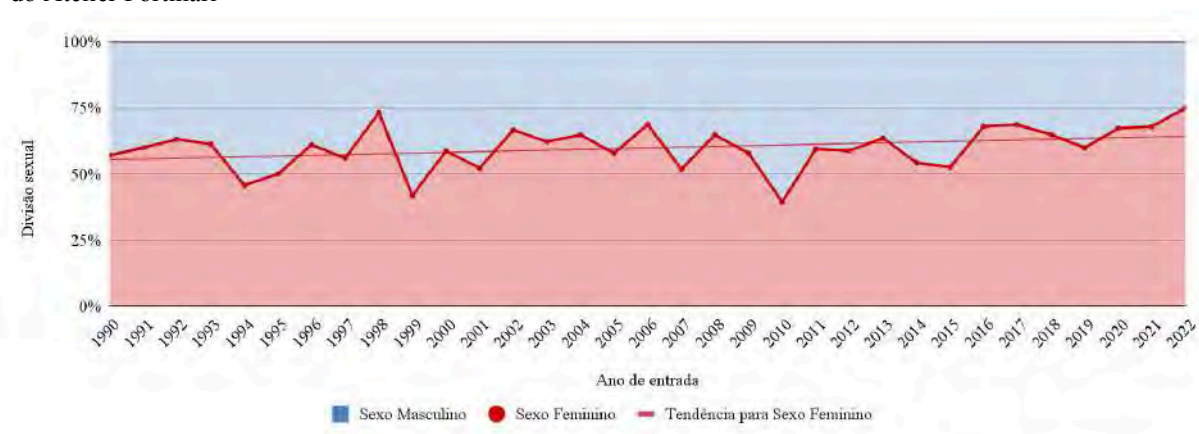


Gráfico2.3: Inscrições na Pintura EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual (2005-2022)

Extraído da Lista 1: Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2022 com Análise dos nomes. Recorte temporal total da pesquisa.

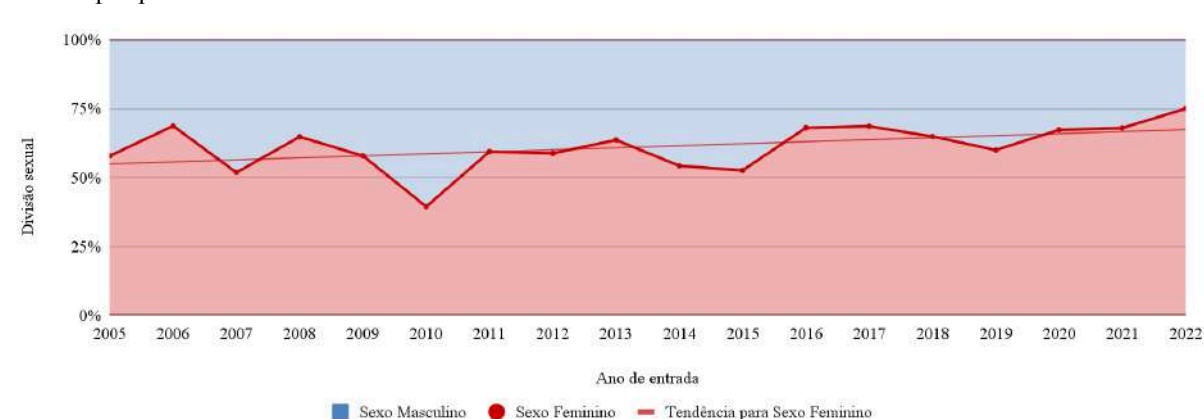


Gráfico2.4: Inscrições na Pintura EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual (2007-2014)

Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2022 com Análise dos nomes. Recorte temporal de 8 anos que precedem a implementação de cotas.

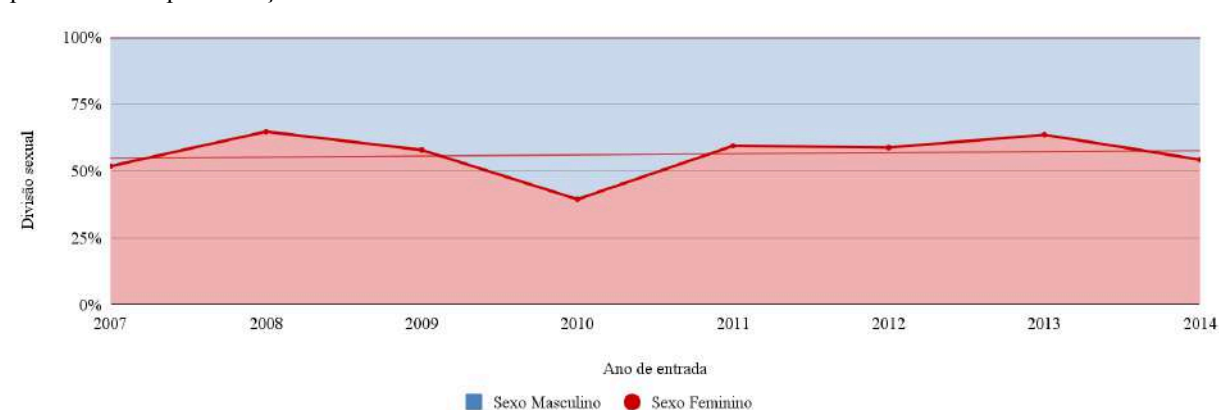


Gráfico2.5: Inscrições na Pintura EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual (2015-2022)

Inscritos no Curso de Pintura entre 1990 e 2022 com Análise dos nomes. Recorte temporal de 8 anos posteriores à implementação de cotas

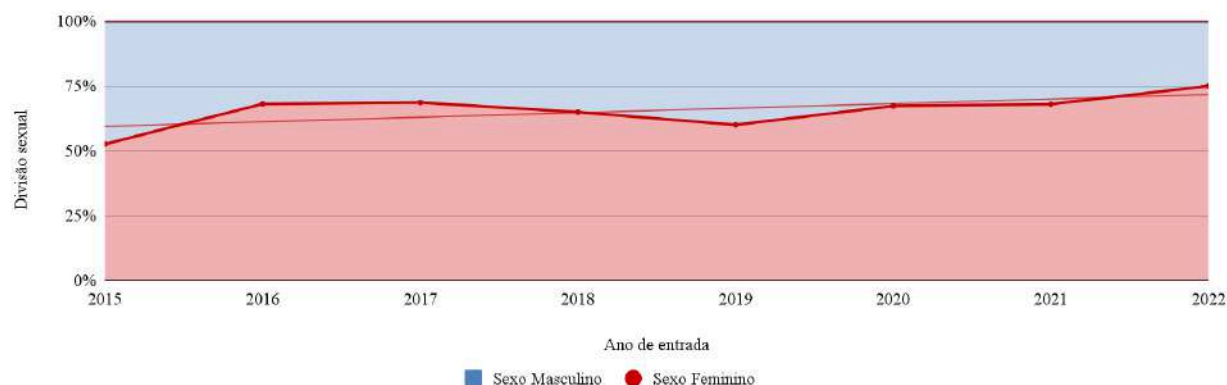


Gráfico 3: Bienais EBA/UFRJ - Participantes

Participação dos estudantes nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII

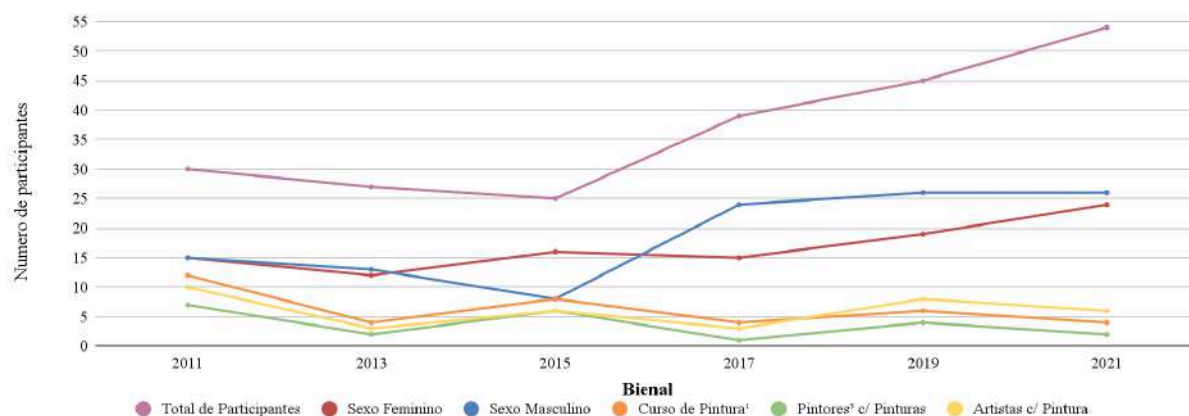


Gráfico3.1: Bienais EBA/UFRJ - Tendência de Participação do Curso de Pintura

Tendência na participação dos estudantes do curso de Pintura nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII

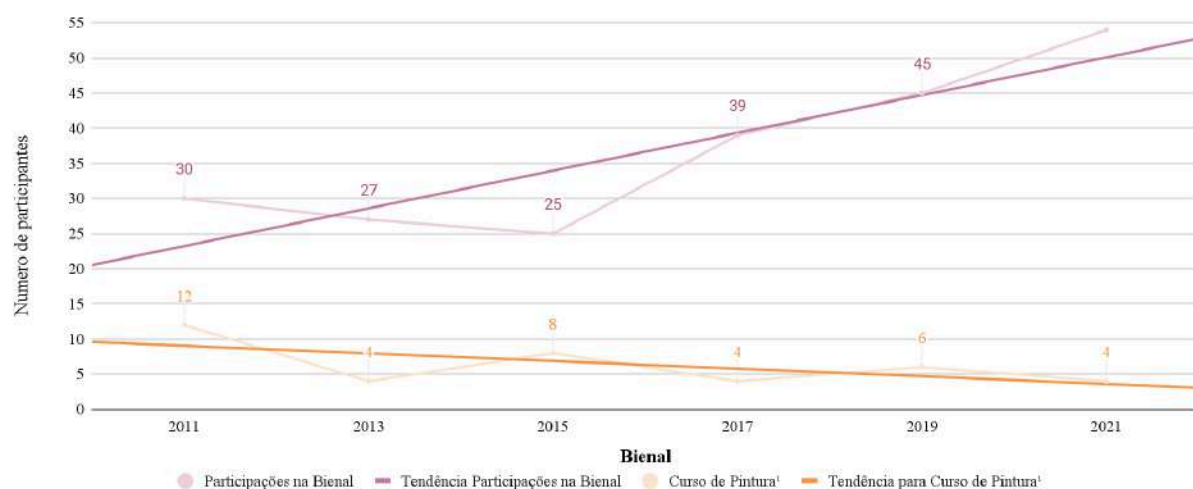


Gráfico3.2: Bienais EBA/UFRJ - Tendência de Pintores e a Pintura

Tendência na participação dos estudantes do curso de Pintura e a incidência de Pinturas nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII

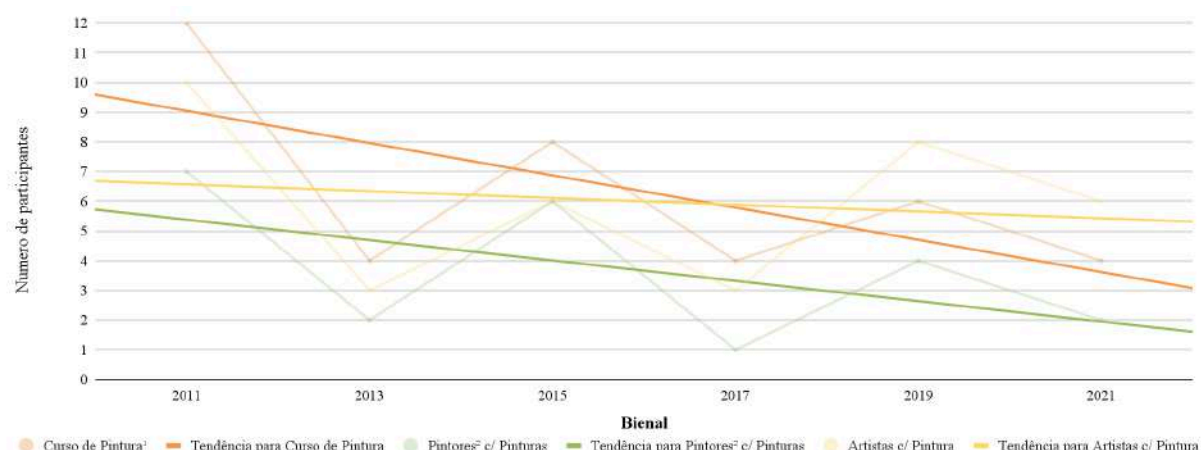


Gráfico3.3: Bienais EBA/UFRJ - Divisão Sexual dos Participantes

Divisão sexual na participação de estudantes nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII

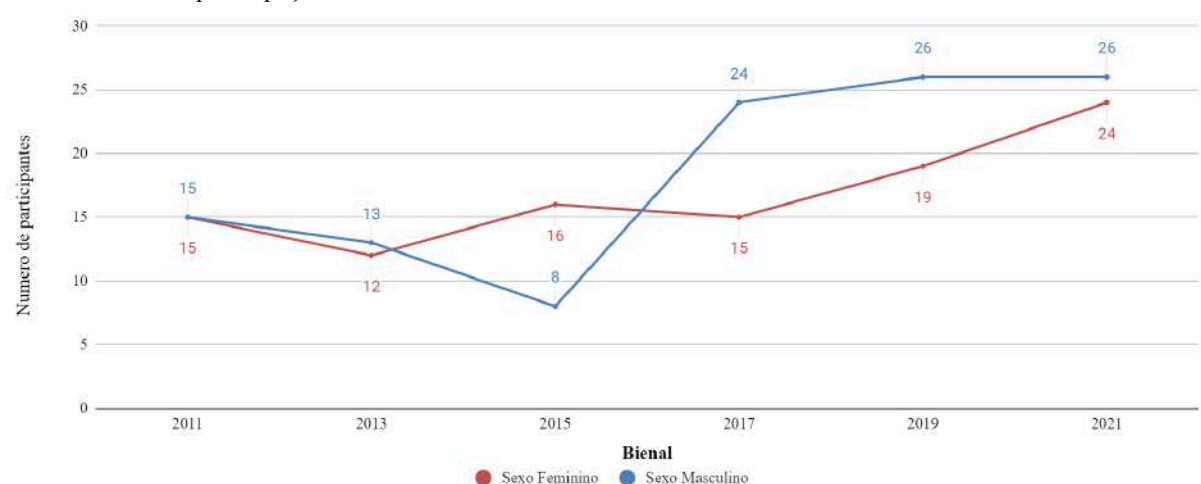


Gráfico3.4: Bienais EBA/UFRJ - Divisão Sexual do Total de Participantes

Divisão sexual do total de participações únicas nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII - Percentual

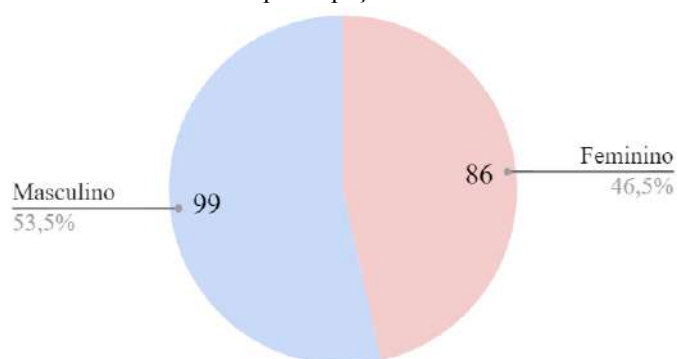


Gráfico3.5: Bienais EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual dos Participantes

Tendência na Divisão sexual na participação de estudantes nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII - Percentual



Gráfico3.6: Bienais EBA/UFRJ - Divisão Sexual do Total de Participantes da Pintura

Divisão sexual do total de participações únicas de estudantes do curso de Pintura nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII - Percentual

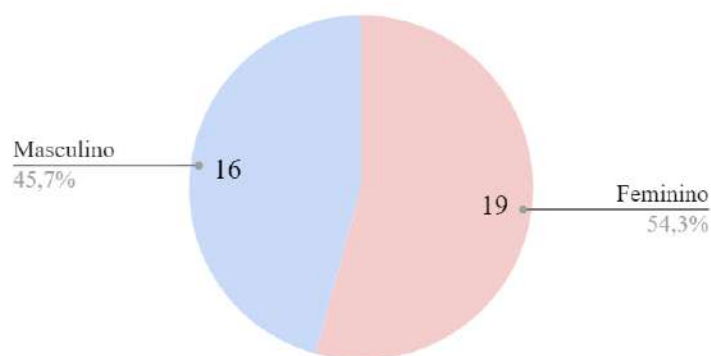


Gráfico3.7: Bienais EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual do Curso de Pintura

Tendência na Divisão sexual na participação de estudantes nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII - Percentual por ano

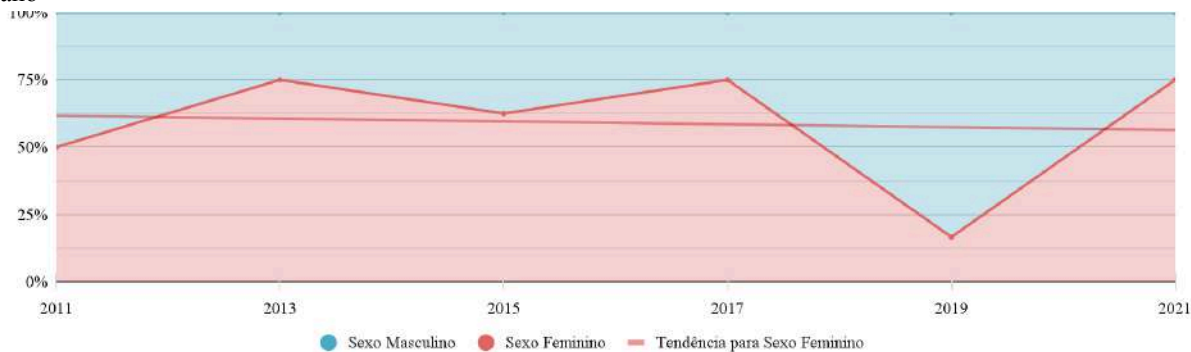


Gráfico3.8: Bienais EBA/UFRJ - Tendência da Divisão Sexual da Pintura e outros Cursos

Tendência na Divisão sexual na participação de estudantes do curso de Pintura e demais cursos nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII - Percentual por ano

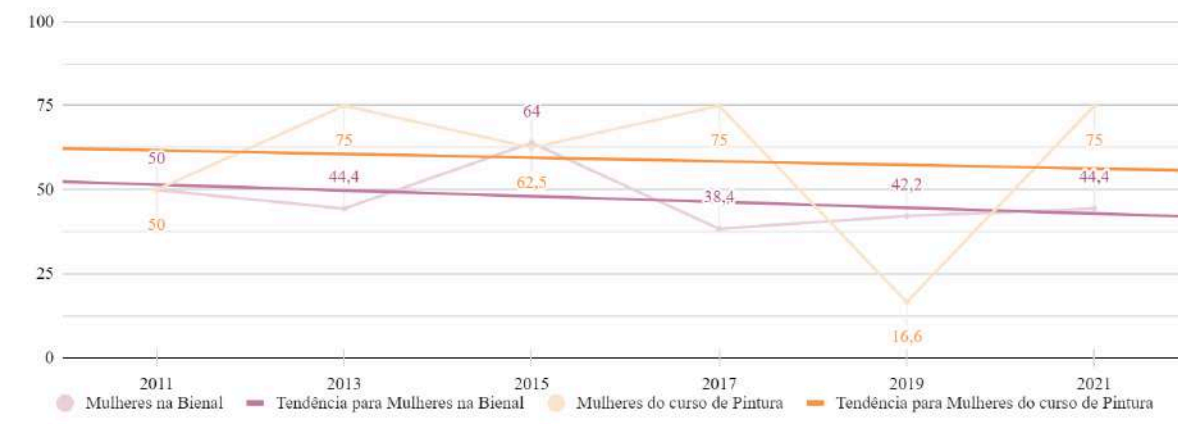
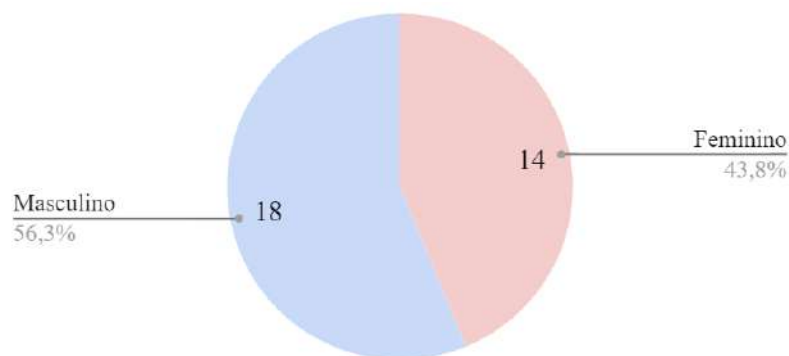


Gráfico3.9: Bienais EBA/UFRJ - Divisão Sexual dos Artistas c/ Pintura

Divisão sexual na participação de Artistas expondo Pinturas nas Bienais EBA/UFRJ III a VIII - Percentual



ANEXO D - OUTROS DOCUMENTOS

I. NORMAS DA GALERIA MACUNAÍMA

NORMAS DA GALERIA MACUNAÍMA

1 - Para fazer o pedido do espaço o estudante deverá escrever para o responsável pela galeria, Prof. RICARDO A. B. PEREIRA através do e-mail ricardopereira@eba.ufrj.br fornecendo os seguintes dados:

- Nome completo
- DRE
- Curso
- Período
- Título da exposição
- Orientador de TCC
- Previsão de data em que gostaria de fazer a exposição
- Espaço que deseja ocupar: Macunaíma (espaço interno da galeria) ou Macunaíma Papel (espaço lateral, que conta com painéis móveis em madeira específicos para a exposição de obras em papel sem moldura).
- Caso seja uma coletiva, deverá haver um responsável pela inscrição do grupo, não havendo obrigatoriedade de indicar um professor orientador.

2- As três paredes da galeria deverão ser completamente ocupadas pelos trabalhos expostos, mas sem que haja superlotação ou distanciamento excessivo entre os trabalhos expostos (uma planta da galeria será fornecida para o estudante).

3- A exposição terá duração máxima de 2 semanas, sendo montada na manhã ou tarde da segunda-feira da primeira semana e desmontada na quinta-feira, período da tarde, ou no máximo na sexta-feira desta última semana.

4 - Deverá ser providenciada a redação de um texto de apresentação da exposição e este ficará sob responsabilidade do estudante ou do seu professor orientador (se for escrito por um crítico externo, este obrigatoriamente deverá citar que se trata de discente da EBA).

5 - O estudante deverá providenciar um cartaz de tamanho A4 ou maior para a exposição. Nele deverão constar: nome artístico/nome dos artistas (caso seja uma coletiva), título, nome da galeria, logotipos da EBA, da UFRJ e da galeria (fornecidos pelo administrador da galeria) e endereço da EBA.

6- Ao lado do Cartaz deverá ser fixado o texto de apresentação (ambos deverão anteceder os trabalhos expostos).

7 - O estudante deverá fornecer fotos dos trabalhos a serem expostos com boa qualidade (alta resolução, boa iluminação, sem distorções e sem interferências nas margens). Estas fotos serão

colocadas no álbum da exposição a ser exposto nas páginas da Macunaíma tanto no Facebook quanto no Instagram.

8 - Todos os trabalhos deverão ter ao seu lado uma etiqueta de identificação com título, técnica, dimensões e ano de execução. Recomenda-se que a etiqueta seja pranchada em papel pluma. Recomenda-se o uso da fita adesiva kraft (marcas Adelbras ou 3M) para a fixação de etiquetas, papéis e itens leves, pois esse tipo de material costuma não causar danos à pintura das paredes.

9 - Se para a exposição for necessário pintar as paredes de outra cor, o artista deverá arcar com as despesas para a compra da tinta, execução da pintura e depois para retornar à cor original das paredes, tomando o cuidado de proteger o piso e rodapés da galeria com lona plástica e fita crepe durante todo o processo de repintura. A tinta que deverá ser utilizada é tinta acrílica branco neve fosco.

10 – A colocação dos trabalhos deverá ser feita com o fios de nylon presos aos elementos móveis dos trilhos existentes no alto das paredes da galeria, mas caso o estudante queira fazer algum tipo de interferência nas paredes como desenhar ou pintar diretamente sobre elas, colocar pregos, “fita-banana” ou parafusos para pendurar os quadros, etc., terá que, após o término da exposição, entregar a galeria no mesmo estado em que a encontrou, ou seja, sem marcas nas paredes e piso, tudo na cor original (tinta acrílica branco neve fosco).

11 - Se o estudante precisar de orientação para montagem, deverá se informar preferencialmente com seu orientador, e se for necessária ajuda para pendurar os trabalhos nos trilhos, deverá chamar alguns colegas para auxiliá-lo, pois não temos funcionários disponíveis para este trabalho.

12 - Todo o material que for necessário para a montagem e para o coquetel (se houver) também ficará a cargo do estudante expositor.

13 - Depois da conclusão da exposição e após a galeria ser entregue em condições de receber outra exposição, o estudante receberá um certificado por e-mail atestando que ela foi realizada no espaço da Galeria Macunaíma. Caso seja uma exposição coletiva, o certificado da exposição será expedido constando o nome de todos que compuseram o grupo.

14 - Como o Curso de Pintura está criando um acervo próprio, se o estudante concordar poderá doar uma obra para este acervo, à sua escolha ou, se preferir, à escolha do curador da Galeria Macunaíma. Neste caso, o artista receberá por e-mail um certificado de doação e assinará um termo em que confirma haver doado uma obra.

15 – Em caso de dúvidas sobre estas normas, o estudante deve se comunicar com o Administrador da Galeria Macunaíma.


Ricardo A. B. Pereira

Coordenador

Curador da Galeria Macunaíma –EBA-UFRJ

II. PEÇAS GRÁFICAS

Peça Grafica 1: Convite de Inauguração da galeria Macunaíma

 <p>The image is a flyer for the inauguration of the Atelier Portinari. It features a large, abstract red drawing on a grey background. The text is in Portuguese and provides details about the event, including the date (November 18, 2008) and the location (EBA/UFRJ). Logos for EBA and UFRJ are visible at the bottom.</p>	<p>Convite de Inauguração do Atelier Portinari, atelier de de Pintura, Desenho e Aquarela, da EBA/ UFRJ . Dia 18 de Novembro de 2008</p>
--	--