

**NARRATIVAS POÉTICAS DE UM ATELIÊ DE  
PINTURA E SUA CONTRIBUIÇÃO FORMATIVA**  
**POETIC NARRATIVES OF A PAINTING ATELIER AND ITS  
TRAINING CONTRIBUTION**

**NARRATIVAS POÉTICAS DE UN TALLER DE PINTURA Y SU  
CONTRIBUCIÓN FORMATIVA**

*Antonio José Dos Santos Junior*<sup>1</sup>

*Milena Regina Duarte Corrêa*<sup>2</sup>

*Stéfani Trindade Agostini*<sup>3</sup>

## Resumo

O texto presente é uma análise do desenvolvimento e aplicação de um currículo de Artes Visuais, bem como a criação do ateliê de pintura 1336 que o compõe e, em última instância, o desenvolvimento da pesquisa em pintura dos três autores do texto situados nesse espaço. O objetivo da escrita é analisar a construção desse currículo na Universidade Federal de Santa Maria e as suas implicações na estrutura formativa do ateliê de pintura 1336. Busca investigar como as imagens do espaço produziam narrativas poéticas e quanto seus objetos podiam afetar a produção artística dos três autores do texto. Assim, descreve-se sucintamente a pesquisa que cada um desenvolveu diferentemente, mas num mesmo espaço de encontro e partilha. Como subsídios metodológicos foram usados: entrevista e pesquisa documental/bibliográfica. Dessa forma, entende-se que a pesquisa sobre a formação de uma narrativa individual, mas coletiva, mostra como as imagens podem ser propulsoras de criação e contribuição formativa.

**Palavras-chave:** Narrativas poéticas; Currículo; Ateliê de pintura 1336.

## Abstract

The present text is an analysis of the development and application of a curriculum of Visual Arts, as well as the creation of the 1336 painting studio that compose it and, ultimately, the development of the painting research of the three authors of the text located in this space. The purpose of the writing is to analyze the construction of this curriculum at the Universidade Federal de Santa Maria and its implications on the formative structure of 1336 painting studio. It seeks to investigate how space images produced poetic narratives and how its objects could affect the artistic production of the three authors of the text. Thus, the research describes that each one of the authors developed differently, but in the same space of meeting and sharing. As methodological subsidies used were: interview and documentary / bibliographic research. In this way, it is understood that the research on the formation of an individual and collective narrative shows how the images can be creation propulsion and formative contribution.

**Key-words:** Poetical Narratives; Curriculum; 1336 painting Studio.

1 Antonio José dos Santos Junior, Mestrando em Artes Visuais PPGART/UFMS, linha de Arte e Visualidade com ênfase em Poéticas Visuais, bolsista CAPES. Bacharel em Artes Visuais - Desenho e Plástica (UFMS). Integrante dos grupos de pesquisas Arte Impressa e Processos Pictóricos CNPq/UFMS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1715724412555768>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5641-7663>

[antoniojunior\\_jr@hotmail.com](mailto:antoniojunior_jr@hotmail.com)

2 Milena Regina Duarte Corrêa, Mestranda em Artes Visuais PPGART/UFMS, linha de Arte e Cultura com ênfase em História, Teoria e Crítica, bolsista CAPES. Licenciada em de Artes Visuais – Desenho e Plástica (UFMS). Integrante

do grupo de pesquisa Artes Visuais e suas I/Mediações CNPq/UFMS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6761362028803725>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7962-7399>

[milenadc27@gmail.com](mailto:milenadc27@gmail.com)

3 Stéfani Trindade Agostini, Mestranda em Artes Visuais PPGART/UFMS, linha de Arte e Cultura com ênfase em Poéticas Visuais, bolsista CAPES.

Bacharel em Artes Visuais - Desenho e Plástica (UFMS). Integrante do grupo de pesquisa Processos Pictóricos CNPq/UFMS. [tefiago\\_@hotmail.com](mailto:tefiago_@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0051261993248723>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3039-9505>

## Resumen

El presente texto es un análisis del desarrollo y de la aplicación de un currículo de Artes Visuales, además de la creación del taller de pintura 1336 que lo compone y, en última instancia, el desarrollo de la investigación en pintura de los tres autores del texto situados en ese espacio. El objetivo del escrito es analizar la construcción de tal currículo en la Universidade Federal de Santa Maria y sus implicaciones en la estructura formativa del taller de pintura 1336. Busca investigar cómo las imágenes del espacio producían narrativas poéticas y cuánto sus objetos podrían afectar la producción artística de los tres autores de texto. Así, se describe sutilmente la investigación que cada uno desarrolló diferentemente, pero en un mismo espacio de encuentro e intercambio. Como subsidios metodológicos fueron usados: entrevista e investigación documental/bibliográfica. De esa forma, se entiende que la investigación sobre la formación narrativa individual, pero colectiva, muestra cómo las imágenes pueden ser propulsoras de creación y contribución formativa.

**Palabras-clave:** Narrativas poéticas; Currículo; Taller de pintura 1336.

ISSN: 2175-2346

## Espaços de criação e partilha

De modo geral, ao citar-se a palavra “ateliê” o que vem em mente é um aposento privado, caracterizado, em primeiro lugar e sobretudo, pela sua funcionalidade. Onde tende-se a exibir apenas aquilo que é estritamente necessário para realização da obra de arte: telas e pincéis, paletas, cavaletes e escadas. Estes objetos assinalam que o processo de criação está incessantemente em progresso. O artista em seu ateliê é visto pelos leigos como um ser genial, dotado de um dom, com pincel e paleta em punho, cercado de modelos, ou seja, características dadas com o intuito de afirmar imagens extremamente controladas dos artistas e de suas práticas artísticas.

Contudo, ao aprofundar-se nas peculiaridades desses espaços escolhidos pelos artistas para o exercício do labor criativo, percebe-se que os locais não se constroem ao acaso. Mais do que uma área de trabalho, muitos desses lugares funcionam também como local de criação, fonte inspiração e moradia. Na realidade, os studios de criação dos artistas têm se tornado um tema cada vez mais recorrente na historiografia do ocidente. O recente interesse acadêmico pelos ateliês e suas representações conecta-se ao desejo de melhor entender os mistérios que cercam o processo de criação artística.

Sendo assim, “as investigações sobre o ateliê são hoje tão diversificadas que um novo campo parece estar emergindo, os chamados Studio studies.” (ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013, p. 250), que compreendem a relação do ser criador com o meio em que cria, e como este influencia seu trabalho, sua pesquisa, podendo assim conduzir à revisão de métodos de investigação que argumentam a favor da materialidade da arte. Assim, a experiência em ateliê desdobra-se em diversas variantes: a prática de oficina em sentido restrito, onde todos se ocupam de sua função como pintores, preparando o espaço e utensílios; na sequência, os momentos em que a obra se desenvolve e a idiosincrasia gerada neste ambiente social e afetivo, com a chegada de outros artistas, amigos e demais cúmplices enquanto o processo prospera.

Nessa perspectiva, dentro do ambiente de um ateliê, constroem-se intrínsecas relações que se compõem entre o processo criativo, obra de arte finalizada, métodos expositivos e identidade do artista. Ao criar-se em um ambiente coletivo, essas características pronunciam-se ainda mais. As ações compartilhadas no ambiente do ateliê acabam por definir a estrutura viva de um grupo: separa e baliza a experiência destes encontros e vínculos, formando uma trama plena de trocas e interesses, um ambiente vivo e vinculante de matérias concretas e abstratas.

Os artistas ali inseridos se influenciam e possibilitam uma reflexão sobre os modos de abordagem dos processos de criação, formulando um distanciamento crítico e estimulando o debate. Dessa forma, o ateliê não é somente um espaço dedicado ao fazer manual, mas, sobretudo, de caráter intelectual. Todas essas características possibilitam, de acordo com Passeron (2004), a criação a partir de uma entidade coletiva.

O sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada, como a língua viva que cada geração modifica ao falar, sendo o que

chama “língua natural”, com toda evidência uma obra. (PASSERON, 2004, p. 190).

Neste ínterim, a formação da identidade de cada indivíduo, assim como a identidade expressa em seu trabalho, ocorre também através do que foi vivido por cada um dentro do ateliê, socializando como o grupo. Mediante a socialização, identificamo-nos com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992). Assim fora transmitido o legado de cada pessoa que constituiu conjuntamente o ateliê 1336, seja através dos objetos e figuras retratadas, dos trabalhos deixados na sala, que passaram a ser parte viva do lócus de produção artística ou das conversas e histórias contadas pelos alunos mais antigos.

As imagens apreendidas por cada indivíduo no ambiente em que vivem, passam de um local para outro, isso é fruto de uma socialização histórica ou política. Para Pollak (1992), o sentimento de identidade refere-se a um “sentido da imagem de si, para si e para os outros” (POLLAK, 1992, p. 5). Dessa forma, as imagens fazem parte da formação da identidade tanto individual quanto coletiva. Para o autor, a identidade é formada na relação com os outros a partir da permuta e da confiança.

Assim, pode-se enunciar que estas imagens refletem sentimentos e ideias sobre um lugar, um acontecimento ou pessoas. As imagens pré-estabelecidas que cada indivíduo traz consigo interagem com as de outros, estas imagens são construídas e reconstruídas constantemente, fazendo com que surjam novas ideias, formas, e sentimentos consolidados a partir destas memórias, sejam elas vividas ou compartilhadas. Sabe-se que, para a formação de uma memória coletiva, é necessário que haja pontos de contato entre as imagens e os sentimentos de um mesmo grupo, como o que acontece dentro do ateliê. A partir disso desenvolveram-se as narrativas poéticas de cada um dos autores, que refletem aspectos individuais e coletivos. Os motivos de interesse particular se articulam também embasados nestes pontos de encontro entre os três autores, os materiais, utensílios, objetos, propostas, memórias e vivências compartilhadas dentro do ateliê 1336.

### **Formação curricular e proposta metodológica**

A escrita explanada neste subcapítulo trata do currículo do Curso de Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura Plena em Desenho e Plástica na Universidade Federal de Santa Maria, originado em 1986. O currículo atualmente passa por modificações que preservam poucas de suas características. Naquela ocasião, a ideia surgiu de uma proposição feita pelos alunos ao coordenador vigente, Silvestre Peciar<sup>1</sup>, que buscavam outra alternativa à formatação rígida da proposta feita por disciplinas, cujos estudantes cursavam as mesmas matérias sem qualquer flexibilidade. O novo projeto foi debatido por quatro anos, até ser implementado em 1990 por unanimidade pelos professores.

A então proposta curricular visava um ensino democrático, voltado para as ne-

---

1. Silvestre Basico Peciar – (1935 – 2017, Montevideo, UY) Formação em Pintura pela “Escuela Nacional de Bellas Artes” de Montevideo, no Uruguai. Em 1975 saiu do Uruguai por conta da ditadura fixando-se em Santa Maria, onde atuou como escultor, sendo um artista-educador por vinte e três anos na UFSM, revolucionando as metodologias através da pedagogia libertária embasada na reforma curricular da Escuela Nacional de Bellas Artes, da qual fez parte, e posteriormente aplicou no curso de Desenho e Plástica, agora Artes Visuais da UFSM. Depois de aposentado retornou para Montevideo em 1999.

cessidades pessoais de cada aluno, primando por sua autonomia, valorizando sua individualidade e necessidade específica. No documento "Aportes para o diálogo sobre um novo currículo" (PECIAR, 1986), todas as novas propostas são discutidas, justificadas e apresentadas.

Um currículo que põe todos os estudantes como garrafas a serem preenchidas de igual número de horas-aula e das mesmas matérias, destrói o princípio das diferenças psicológicas individuais e atenta contra a essência humana.

Um currículo que obriga a passar, sem escolher, por professores, técnicas e teorias; que durante vários anos minimiza e adia as opções e iniciativas; que ignora o hoje de cada pessoa em nome do preparo geral para o futuro; um currículo de conhecimentos supostamente "básicos", que desconhece as necessidades dos que receberão estes conhecimentos; um currículo que não tem flexibilidade de adaptação e mesmo frente a evidência da realidade cambiante, não possui a dinâmica de sintetizar-se ou enriquecer-se com o fluxo da vida da arte, é uma gaiola onde não há esperança para o talento. (PECIAR, 1986, n. p.)

A citação de Peciari vem agregar ao pensamento freiriano que acredita no currículo como forma de buscar uma educação comprometida, política, moral, humanizada, que seja de fato transformadora da realidade, através da autoconstrução, visto que formar é muito mais do que treinar o educando no desempenho de destrezas. (FREIRE, 2011).

Esta reforma curricular possibilitou também a autonomia de cada professor em definir sua metodologia. Surgiam então os ateliês, espaços democráticos onde o professor definia sua didática, no caso do ateliê 1336, alunos de diferentes níveis podiam trabalhar conjuntamente em busca de sua expressão individual embasada direta ou indiretamente nesta vivência em coletividade. Desenvolvendo também as relações entre educador e educando, entre autoridade e liberdade no aprendizado da autonomia, visto a flexibilidade que o ateliê possibilitava, seja sobre o uso do espaço coletivo ou horários definidos pelos alunos, onde estes poderiam encontrar o professor que se fazia presente mesmo nos dias em que não ministrava sua disciplina. Com base neste exemplo percebe-se a importância de uma educação flexibilizada, que permite a autonomia do indivíduo, valorizando os saberes trazidos pelos alunos, o contexto e realidade onde estão inseridos, tendo a arte como prática legítima de intervenção no mundo.

Desse modo, a visão de egresso do novo curso era a formação de um aluno que pesquisasse em qualquer área visual: pintura, desenho, performance, escultura, ou vídeo arte, por exemplo. E assim, meditando sobre sua expressão interior, livre de prejuízos imitativos e apto a criar de maneira clássica ou contemporânea. Um egresso informado e atualizado, que conhece o panorama de experiências, metodologias e linguagens para sua expressão, que possui um espírito crítico e de autocrítica, que pode fazer da arte uma forma de vida, que se preocupa com responsabilidade didática e que se declara em estado permanente de estudo em arte.

Este conhecimento é adequado a uma mentalidade artística fundamentalmente criativa, que se dá pelo caminho da sensibilidade, através dos sentidos, emocional e experimentalmente. Visto que, sem motivação na realidade, sem "necessidade

interior”, o conteúdo que fundamentava as disciplinas e compunha o currículo, rapidamente perdia-se. Logo, esse currículo tinha a proposta de apresentar ao aluno, recém-chegado e ainda com uma ideia limitada e vaga de seu destino como artista, um caminho que não visava as especializações como limitações, mas a arte como unidade total, ramificada a partir de um centro criativo. Como disse o professor Alphonsus Benetti em entrevista exclusiva, no ano de 2017: “Sem liberdade e autonomia não se faz nada em arte”.

A partir dessa perspectiva, o curso foi construído de maneira que o aluno tivesse contato com diversas linguagens e técnicas já no primeiro ano de graduação. Assim, o estudante poderia escolher, com propriedade a linguagem que enfatizaria a partir do segundo ano, tendo no primeiro ano, um panorama geral de todas as possibilidades da arte dentro dos ateliês.

O aluno autônomo e professor de si eram as virtudes que este currículo visava formar, onde era desenvolvido o fazer pelo prazer de fazer. Muito desta pedagogia surgiu do interesse e dos modelos de educação libertária, democrática e autogeradora trazidos por Peciari, como a pedagogia de Ivan Illich, Bertrand Russel, Célestin Freinet, Francesc Ferrer, Jean Decroly, entre outros, para que o aluno pudesse liderar suas próprias escolhas e as fazer de maneira racional.

O papel do professor nesse contexto era acompanhar a experiência, valorizando a criatividade, sem interferir na forma ou composição. A crítica do professor alicerçava-se na confiança, no diálogo e no consentimento mútuo. O como professor atua como mediador, apontando possíveis roteiros sugeridos pelo estudante, dialogando e decidindo em conjunto. Como Alphonsus (2017) diz: “[...] eu nunca me detive no ensino técnico da pintura, até porque eu acho que não se pode ensinar técnica e nem composição; ensinar técnica e composição implica entrar na expressão da outra pessoa...”

Igualmente, aos outros critérios de avaliação e ensino, este currículo também não previa uma avaliação numérica, quantitativa; o que era feito não poderia ser assim avaliado, pois se tratava de uma experiência em andamento. Para isso, era realizado um parecer conceitual, cuja equipe de professores justificava as intenções, o processo e o progresso do estudante, diante dos resultados que ele alcançou. Uma avaliação que não julga, mas comenta a pesquisa e dialoga sobre os resultados finais.

### **Criação do Ateliê de pintura 1336: proposições e métodos**

Este capítulo parte do pressuposto de que o lugar da criação, o espaço do ateliê e do artista, pode ser observado como lócus onde estão os vestígios da produção, como um arquivo ou um documento do processo criador, pois permite perceber nuances do processo em andamento (CIRILLO; GRANDO, 2009). Já existiam no Centro de Artes e Letras/UFSM outros ateliês antes da reforma curricular de 1990, contudo, estes não eram espaços de convívio - como se configurou o ateliê 1336, eram salas onde aconteciam outras aulas e os alunos não podiam permanecer ali trabalhando. O único ateliê pré-existente com formato diferenciado era o de Cláu-

dio Carriconde<sup>2</sup>, localizado na sala 1339, onde o professor Alphonsus Benetti, então morador da casa do estudante, permanecia pintando, visto que a sala era utilizada somente para essa finalidade. Antes da reforma, existiam os seguintes ateliês: escultura, cerâmica, tapeçaria e pintura. Depois da reforma, em meados de 1990, como citado anteriormente, cada professor pôde estabelecer sua própria metodologia de ocupação do espaço. Alphonsus Benetti assumiu a sala 1336 e fundou o ateliê 1336, com um formato singular.



Figura 1 – Entrada do ateliê de pintura 1336 (fonte: foto Antonio Junior, 2017)

Nessa proposta, era importante que houvesse um momento de socialização entre todos os estudantes. As segundas-feiras foram definidas como o dia de encontro, em que eram feitos seminários, sessões filmicas e discussões sobre a arte, crítica e teoria, um trabalho feito em consonância com a pesquisa plástica. Durante os demais dias da semana, cada um cursava suas disciplinas ou recorria às aulas complementares em prédios da licenciatura e, em meio a isso tudo, o 1336 permanecia como ponto de encontro e partilha. Buscando suas próprias referências e influências, sempre com foco na pintura, sem um ensino das técnicas tradicionais, tornando a experimentação livre. Como Alphonsus diz em entrevista, 2017, e já citado anteriormente: “Eu nunca me detive no ensino técnico de pintura, até porque eu acho que não se pode ensinar técnica e nem composição, ensinar técnica e composição implica entrar na expressão da pessoa [...]”.

Destacam-se também as saídas à campo para pesquisa em arte. Idas ao Vale

2. Cláudio Corrêa Carriconde – (1934, Arroio Grande, RS – 1981, Santa Maria, RS) Iniciou seus estudos de pintura no ateliê de Ado Malagoli, em Porto Alegre. Em 1954, matriculou-se como aluno regular de escultura no antigo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, tendo estudado com Fernando Corona, diplomando-se em Artes Plásticas em 1958. Lecionou anatomia artística nesse Instituto, e de 1964 a 1981, foi professor de pintura e desenho na UFSM, para onde transferiu-se definitivamente em 1967. Em 1970 especializou-se em Pintura na Universidade Federal de Minas Gerais. Fundou o grupo Bode Preto, junto com Waldeny Elias, Leo Dexheimer, Francisco Ferreira e Joaquim da Fonseca em 1958.

Vêneto, na casa de campo do professor, para estudo de paisagens em pintura e desenho. Além de pesquisa, era também um espaço de espairar e “receber novos ares”, como dizíamos. Banhos de rio, caminhadas pelos morros e o tradicional café das 16h, enriqueciam a convivência. Além de enriquecer e agregar valores e conhecimentos que não se podem simplesmente ensinar, o aprendizado vivenciado e compartilhado ampliava as experiências de vida perpassadas pela arte.

É interessante salientar esta troca entre passado e presente dentro dos diferentes processos de cada aluno dentro do ateliê. Este espaço dialógico criava zonas de entrecruzamento, onde em um período inicial, o trabalho do professor influenciou a pesquisa de alguns alunos, o que é natural para o amadurecimento das pesquisas individuais. As influências que se dão dentro do ateliê e por causa desse espaço são naturais e bem-vindas, como diz o próprio Alphonsus: “[...] pode acontecer sempre, é normal. Ninguém é neutro. Se não for assim, a arte não acontece. Se você orienta e os alunos estão distantes daquilo, você não está fazendo um bom trabalho [...]”

Por consequência, a partir da nossa experiência no Ateliê 1336, entendemos que estudar esses espaços de criação é evidenciar a rotina que envolve a criação artística e a mente criadora em constante pesquisa, distanciando-se do mito do artista como gênio, já que a arte envolve um processo intenso de pesquisa e trocas de conhecimento que proporcionam outras experiências artísticas e estéticas. Os ateliês são elementos importantes nas obras dos artistas, mas principalmente enquanto elemento processual, de grande força metodológica, iconográfica e estética. Como concorda Cirilo, é um lugar da criação. Este ateliê se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, esse espaço é dinâmico, é memória em ação. (CIRILLO, 2004).

### **Imagens do espaço: influência no trabalho**

Ao prolongarmos nosso olhar sobre a imagem, percebemos que ela nos leva a novas profundidades, ao encontro com novas imagens. Para compreendê-las, é necessário desdobrá-las, já que se dissolvem em um passado que contraria a cronologia, aparecendo e desaparecendo, mobilizando nossa inconsciência, elucidando novas narrativas. Alguns dos elementos que geravam possibilidades imagéticas eram as paisagens pesquisadas à campo, a fotografia que era retratada com muita massa de tinta, os retratos que os colegas faziam uns dos outros, enfim, elementos que além de propulsores de criação, geravam uma vivência compartilhada, essa, feita a partir dos fragmentos individuais que enriqueciam e criavam novas imagens. Nesse ambiente compartilhamos, envelhecemos, convivemos e, confidenciamos, como Cherem (2009) cita: “[...] a imagem surge como uma reconfiguração, remontagem visual que testemunha um tempo de perturbações e turbulências, variações e alterações.” (CHEREM, 2009, p. 134).

Há vários ícones e artefatos que pertencem ao vasto acervo de imagens que é o ateliê 1336. A mesa do café e seus objetos, por exemplo, possuem um conjunto de histórias: os potes de vidro com bolachas, as térmicas com bebidas quentes, xícaras, potes de açúcar e a sua disposição sobre o centro da mesa se tornavam convidativos a sentar-se e dialogar sobre arte. Ao entrarmos no ambiente, logo sentimos o típico aroma de café que permeia o local, misturado com o cheiro de tinta e solven-

te que nos conduzia a produção de pesquisas em pintura. Além da mesa do café, o armário cheio de objetos antigos - chaleira, bule, ventilador, jarros, vasos de barro, garrafas, máquina de escrever, ferro de passar, escultura, arranjos florais, trabalhos deixados por antigos alunos nas paredes - já foram e continuam sendo artefatos de investigações, pesquisas pictóricas e poéticas de quem passou por esse ambiente e se formou nesse currículo.



Figura 2 – Objetos que compõem o Ateliê de pintura 1336. (fonte: Antonio Junior, 2017)

O mural de fotos que fica na parede do ateliê mostra o cotidiano e atividades dos colegas que fizeram parte deste espaço. Um mural repleto de ações realizadas pelos acadêmicos: exposições coletivas, comemorações de aniversários, viagens acadêmicas para museus, em que ocorreram encontros com obras consagradas de artistas estudados na academia.

Por se tratar de um estudo do espaço, todos os artefatos desse ambiente são fundamentais para a produção que ali circula. O entorno de paredes e cavaletes possui um vasto acervo de pinturas, desenhos e imagens impressas, como referenciais, projetos e livros. Um conjunto que carrega intenção de dialogar com cada acadêmico que passa pelo local. A partir desse diálogo incessante que o ateliê produz, é estabelecida uma relação coma pesquisa pessoal de cada aluno, com base em tudo aquilo que é visto e vivido, e que, de certa forma, ganha destaque e notoriedade refletidos no trabalho visual, seja por pinceladas características, composições, fotos, cores e objetos que integram todo esse cenário.

### **As pesquisas através das imagens**

A partir dos próximos subcapítulos, apresentaremos como cada autor, influenciado pelo espaço do ateliê 1336, construiu sua pesquisa a partir de seus conceitos. Cada pesquisa, materializada a partir das influências visuais, foram desenvolvidas com referências individuais que condizem com seus objetivos, mas que, substancialmente, encontram relação por se tratarem de um mesmo espaço de referência e de criação.

## **Memórias e as imagens como suporte: um relato autobiográfico – Antonio Junior**

A representação visual e plástica é um meio de reflexão e construção de memórias, cuja abordagem é caracterizada através da prática e pesquisa realizada no ateliê de pintura 1336 da Universidade Federal de Santa Maria. Ao entrar nesse ambiente de atmosfera única, percebo a forte presença destes elementos visuais em minha produção: iluminação, disposição dos objetos, referências pessoais, fotografias familiares e pessoas.

Esta pesquisa tenciona em pinturas o que considero íntimo e familiar. Um apinhado de tudo que é de caráter autobiográfico: pessoas, objetos, cenas e lugares, é o que me motiva e passa a ser investigação pictórica. As fotografias preto e branco com os monóculos antigos são ponto de partida e subsídios para o desenvolvimento deste trabalho, composto de fotografias de 3ª e 4ª geração que abordam costumes e aspectos da cultura daqueles que me antecederam.

Com intensidade a pesquisa foi se desenvolvendo e possibilitou também um desdobramento do tema, através de uma experiência acadêmica via mobilidade na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em Portugal. Lá pude trabalhar em um ateliê de pintura cujo currículo vigente propõe o ateliê como disciplina, onde o acadêmico permanece somente durante o período de aula. As imagens advindas do ateliê 1336 e as vivências na cidade do Porto também contribuíram para novas experimentações artísticas. No retorno, mesclando minhas memórias com elementos daquele lugar fiz sobreposições de imagens, elementos familiares que remetiam à sensação de sentir-se em casa. Mesmo transitando entre estes dois lugares, fisicamente diferentes, a sensação que provocada era semelhante. Os objetos significantes de cada um destes lugares que me serviram como lócus de produção artística, passaram a se fundir, mesclando a azulejaria portuguesa, os objetos presentes nestes espaços, além das vivências e memórias de família. Assim como Benetti (2017) explana que, "Objetos que tem repercussão em geral, sutil ou explicita, fazem parte do ambiente. Objetos que temos a nossa volta nos significam, quase que dialogam, não são neutros, por isso são importantes [...]" (BENETTI, 2017 em entrevista).

No desenvolvimento desta prática, a energia que o ambiente carrega remete às minhas memórias e vivências em família ou em grupos. Representando na tela alguns objetos que fazem referência ao ambiente que estou, em consonância com o que já vi e vivi. No caso das figuras humanas a partir do referencial fotográfico, insiro imagens que, por si estão resolvidas visualmente pela bidimensionalidade da fotografia, porém, revistas no espaço do ateliê, requerem outra solução a partir das cores, composições e elementos que compõem o entorno. Dessa forma, entendo que todos os objetos do ateliê têm uma força que liga a imagem ao objeto, de acordo com o que Entler (2006) argumenta:

não menosprezam a força que liga a imagem ao objeto, mas tiram proveito daquilo que falta. Assumem a precariedade dessa ligação, sem negá-la. E mostram como o desejo é físgado, não apesar do pouco que a imagem oferece, mas exatamente porque ela não oferece tudo. (ENTLER, 2006, p. 37).

A partir dessa percepção, e pela necessidade de obter melhores resultados, valorizo essas imagens e o diálogo que elas produzem em minha formação e pesquisa pessoal. O que produz em arte nesse ambiente que gera outra narrativa, ocorre pela sobreposição do passado e do presente durante o processo, além do movimento de pessoas no ambiente e da troca de experiências e partilhas que ali são possibilitadas.

### **Percebendo e construindo uma natureza-morta – Milena Duarte**

A pesquisa em natureza-morta surgiu do interesse na representação de objetos que compunham o ateliê. Esses objetos dialogam com todas as imagens e pessoas que compartilham do espaço, significam e representam o ateliê 1336. Segundo Alphonsus Benetti, em entrevista exclusiva, “objetos que não são neutros, eles dizem coisas mesmo que não os usemos, são objetos que fazem parte do lugar, se tirados descaracterizam o espaço”. Justamente por ser o principal ambiente de estudo, senti-me impulsionada a registrar esses objetos através de pinturas, em suas múltiplas facetas, com interferências da iluminação natural do espaço. No início do processo, tratavam-se de estudos rígidos e preocupados com o acabamento, enquanto no final, ganhava ênfase na expressão por meio do uso de pinceladas espessas. Garrafas, xícaras, tecidos, manequim, frutas, cavaletes, pincéis e objetos antigos compõe o acervo de pinturas deste período. A abordagem também se desenvolveu na exploração da serigrafia em papel – disciplina alternativa no currículo do curso – como possibilidade de exploração de outras estruturas compositivas e elaboração de outras formas visuais que não havia investigado na pintura a óleo.

Com este acentuado interesse em revisitar os objetos do entorno, a pesquisa poética se desenvolveu em estudos sobre a natureza-morta enquanto gênero de pesquisa na história da arte. As possibilidades que encontrei na temática foram e estão se multiplicando enquanto processo criativo, acompanhando minha pesquisa, em que destaco cada vez mais alternativas atreladas à história da arte e ao que tem sido produzido na contemporaneidade.

Na história da arte, filosófica e esteticamente, a natureza-morta, de acordo com CANTON (2004, p. 11) refere-se a uma natureza parada, inerte, composta de objetos e/ou seres inanimados. Inicialmente, por volta do século XV e XVI, não se tinha interesse em indagar ou questionar. A partir do século XIX, os artistas que trabalhavam com a temática passaram a se interessar nos próprios objetos representados – sua cor, textura, volume, superfície e a relação entre eles – uma característica própria que perdura até hoje.

A natureza morta é, afinal, um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, altitude. (CANTON 2004, p. 12).

Destarte, entende-se que, mediante a infinidade de aproximações e distanciamentos, de fazeres e saberes, a natureza-morta tem se mostrado um tema adaptável e duradouro. E dessa maneira, percebemos sua proliferação com requinte em várias manifestações na arte contemporânea. Em uma análise estética, compreendemos

que ela deixa de ser um gênero de representação de objetos e passa a desempenhar o papel conceitual, com técnicas e recursos que se relacionam com seus conceitos.

Ainda que, na contemporaneidade, a natureza-morta se mostre múltipla e abarque tudo que diga respeito a outras possibilidades, as pinturas que continuam sendo produzidas assumem um aspecto mais cotidiano, sendo compostas por objetos e composições simples. Os pintores até o século XIX, por exemplo, não tinham tantas informações visuais em seu entorno que fossem motivos para sua pesquisa em pintura, ou ainda, a sua relação com o entorno era distante. Na contemporaneidade, a infinidade de imagens e objetos também aparece nos trabalhos artísticos, fato que se constitui como uma questão de contexto. Como exemplo, trago a pintura da americana Carol Marine (1968), que busca explorar as formas geométricas dos objetos em seus vários ângulos, com uso de cores, marcas e pinceladas bem projetadas que dão unidade ao conjunto da obra, uma pintura que desempenha outro papel com outros propósitos.

O trabalho de Marine foi referência para a pesquisa pictórica quando o intuito era lançar um novo olhar sob aqueles mesmos objetos com a intenção de ressignificá-los. São objetos que se relacionam, dialogam com um espaço que é comum, entretanto, não se mostram neutros por atingirem vasta gama de contingências e oportunizarem uma pesquisa pictórica em arte.

### **Nu: Corporeidade e subjetividade como práticas pictóricas – Stéfani Agostini**

O nu sempre esteve presente na história da arte, desde a arte primitiva, passando pela grega e romana, modernismo até a contemporaneidade. Esse tema refletia padrões sociais, estéticos e morais de todas as épocas em que foi retratado, e hoje pode ser considerado, segundo Seraller (2005) como motivo mais importante de arte do ocidente. Observando o nu na história da arte, é possível compreender o homem com seus ideais e sua concepção de mundo, sendo possível observar os desdobramentos da arte. Por meio do corpo, pode-se lançar o imaginário em direção ao palpável, para que assim as imagens possuam, também corpos.

Sabe-se que a nossa relação com o mundo é física, passa pela pele, visão, olfato, tato, paladar, ou seja, sensações mais diversas que se produzem no corpo a partir dos sentidos, das relações e da imaginação. Como define Breton (2006), “antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (p. 7).

A iniciou-se através dos retratos, muitas vezes retratando os próprios colegas de ateliê, pois sempre tive interesse na figura humana, sua complexidade e possibilidade de eternização do rosto e corpo através da pintura, como propõe Didi-Huberman (1998).

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

Assim como Didi-Huberman, buscava através da cor, na paleta reduzida a tons

terrosos, volume criado pela massa de tinta, eternizar a figura retratada. Dentro do ateliê, tive influência e me inspirei nas pinturas de Wiliam Silva, egresso do mesmo ateliê, justamente por esta capacidade de manipulação da cor e da massa de tinta e pela construção empregada no desenho da figura humana, mais especificamente em sua produção de nus; além do trabalho de Antonio Junior, colega do ateliê 1336, pela sua pesquisa poética com a figura humana, e também pelo emprego da massa de tinta.

A pesquisa, orientada pelo professor Alphonsus Benetti evoluiu para uma busca mais aprofundada do retrato, aumentando os suportes e agregando mais objetos. Vislumbrava o corpo em seu caráter carnal, da pele, vivo na relação com o outro, portanto social e afetivo. O corpo simbólico, não sendo mais encarnado, é constituído por seu rastro, vestígio, imagem, que restitui o corpo através da pintura.

Por meio da atmosfera geral onde a figura está inserida, sempre em ambientes internos, busquei convidar o espectador a observar por esta fissura, uma janela criada através da pintura, a relação entre artista e modelo, de forma íntima. O corpo passou a ser então motivo e suporte para que ali acontecesse uma síntese da intimidade. Sendo assim, podemos compreender o "corpo como materialidade polissêmica" (SOARES, 2001, p. 1).

Compreende-se então que a corporeidade representada na pintura não passa de um corpo-simulacro, dialética entre o real e o aparente. Ao representar o modelo, busco uma "realidade" inexistente, pois a obra composta a representará idealmente. O corpo do modelo é instrumento para a expressividade, e ele acaba por refletir uma subjetividade latente. O objeto retratado serve apenas como uma base, infinitamente mais real do que o modelo, devido à permanência da obra e da captura de um momento singular pelos olhos do artista, e, ao mesmo tempo, imensamente diferente, devido à impermanência de seu olhar sobre ele. É o que discorre Tarkovski, ao dissertar sobre a imagem:

[...] é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular — como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. (TARKOVSKI, 1998, p. 123).

Assim o retrato muito além de uma representação fidedigna do modelo, é a visão íntima e singular do artista sobre ele. Desse modo, a presente pesquisa poética e pictórica, além de um estudo do corpo é uma passagem pela subjetividade. Uma reflexão sobre o "eu", visto que o "eu", na sua forma individual, só pode existir através de um contato com o "outro".

### **Considerações finais**

O propósito deste trabalho foi buscar através de um estudo bibliográfico e documental estabelecer a influência que o espaço de convivência e criação coletiva do ateliê de pintura 1336, tem sobre nossas pesquisas pessoais. Relacionando este

lugar de partilha às nossas trajetórias artísticas como ponto de origem e divergência. Este espaço de ateliê não poderia ser elucidado sem citar sua história, criação e metodologia, atrelados ao currículo concebido por Silvestre Peciar. Os apontamentos do currículo presentes neste artigo foram estímulo e aprendizado para destacarmos sua importância, visto que ele passa por uma nova reestruturação na instituição.

Após a pesquisa acerca da antiga proposta curricular e as metodologias vigentes apresentamos a proposta auto-gestora desenvolvida no artigo, fundamental para a subsistência do ateliê 1336, organismo vivo e dinâmico. Em consequência do qual, nossas pesquisas poéticas e pictóricas puderam ser realizadas. O desenvolvimento singular dessas pesquisas, como pode-se perceber, além do espaço compartilhado, possuem características em comum, como disse Alphonsus (2017), em entrevista, ao relacionar nossas concepções de qualidade pictórica a título de pincelada, massa de tinta, expressividade e textura.

Conclui-se que o impacto do espaço de criação do ateliê de pintura 1336 ainda reverbera em nossas trajetórias, posto que este fez parte da construção formativa enquanto artistas e pesquisadores. O contato obtido através do currículo com diversas linguagens e técnicas fortalece os diferentes processos de cada aluno dentro do ateliê. Possibilitando a constituição de um espaço dialógico, onde as imagens do ambiente suscitam narrativas compartilhadas. Sabe-se que espaços de criação artística adotados pelos artistas não se dão a esmo. A relação do ser criador com o meio em que cria têm grande influxo nas pesquisas. Quando a criação acontece coletivamente e de forma paralela, prospera ainda mais, definindo a estrutura de um organismo vivo e familiar.

## Referências

ESNER, R., KISTERS, S., LEHMANN, A.S. (ed.). *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to TacitaDean*. Amsterdam: University Press, 2013.

BASICO, S. P. *Aportes para o diálogo sobre um novo currículo*. Santa Maria: Imprensa Universitária UFSM, 1986.

BENETTI, A. Entrevista exclusiva concedida aos autores. Santa Maria, Brasil. Em 12 jun. 2017.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Los géneros de la pintura. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005.

CANTON, K. Natureza-Morta. In: *Museu de Arte Contemporânea / SESI. Natureza-Morta: Still Life*. São Paulo, 2004.

CHEREM, R. M. *Imagem – acontecimento*. In: FONSECA da SILVA, M. C. R.; MAKOWIECKY, S. (Org.). *Linhas cruzadas: artes visuais em debate*. Florianópolis: Ed. UDESC, 2009.

CIRILLO, J. *Imagem – Lembrança: Comunicação e Memória no Processo de Criação*. 2004. 160 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_, J; GRANDO, Ângela (org). *Arqueologias da Criação: Estudos Sobre o Processo de Criação*. Belo Horizonte: Com Arte, 2009.

COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SOUZA, E. C.; ABRAHÃO, M. H. M. B. *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *O Rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. v. 9, n. 16. Porto Alegre: Porto Arte, 1998.

ENTLER, R. *Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea*. São Paulo: ARS, 2006.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 2ª impressão da 43ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LACROIX, L. "L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art". *Anthropologie et Sociétés*, XXX (3), 2006.

PASSERON, R. *A poética em questão*. n. 21. v. 13. Instituto de Artes/ UFRGS. Porto Alegre: Porto Arte, 2004.

POLLAK, M. *Memória e identidade social*. Estudos históricos. v. 5, n. 10, p. 200-212, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.

SCHNEIDER, N. *Naturezas-Mortas*. Lisboa: Taschen, 2009.

SOARES, C. *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2001.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Submetido em 02/04/2018  
Aprovado 02/07/ 2019