

MEMÓRIA SOCIAL DOS ATELIÊS: UMA COMPARAÇÃO DO ATELIÊ DO SÉCULO XV-XVI COM O ATELIÊ CONTEMPORÂNEO

SOCIAL MEMORY OF WORKSHOPS: A COMPARISON OF THE XV-XVI CENTURY WORKSHOP WITH THE CONTEMPORARY WORKSHOP

*Érico Silveira Preto de Oliveira*¹ – USP

Resumo

Este artigo parte dos estudos acerca da memória social dos ateliês, estes estabelecidos a partir de análises de ateliês contemporâneos. Sendo eles o ateliê da Biblioteca Anne Frank e do Museu Afro Brasil, ambos fazendo parte da disciplina de Metodologia do Ensino de Artes Visuais III e IV com Estágios Supervisionados, um projeto de extensão da Universidade de São Paulo, atrelado a Extensão Universitária. Assim como do ateliê do CAPS III Itaim Bibi, este observado por ao menos dois anos. A partir dessas análises, buscou-se empreender uma comparação entre o tempo presente e os primórdios do que temos por ateliê. Partindo das primeiras formulações de ateliê, de sua origem semântica, nos aproximamos do que Foucault (2011) chama de ontologia do presente. Tomando como mote a aproximação feita por Ernst Kris e Otto Kurz (1979), buscamos linhas aproximativas da imagem que temos de um ateliê

Palavras-chave: Ateliês; Aprendizagem de Artes; Educação não-formal; História do ensino de artes.

Abstract

This article builds on studies about the social memory of workshops, these established through analyses of contemporary workshops. They include the Anne Frank Library workshop and the Museu Afro Brasil workshop, both part of the Metodologia do Ensino de Artes Visuais III e IV com Estágios Supervisionados course, an extension project of the University of São Paulo, linked to University Extension. Also, the CAPS III Itaim Bibi workshop, observed for at least two years. Through these analyses, an attempt was made to compare the present time with the beginnings of what we understand as a workshop. Starting from the early formulations of the workshop, from its semantic origin, we approach what Foucault (2011) calls the ontology of the present. Taking as a guiding principle the approach made by Ernst Kris and Otto Kurz (1979), we seek approximations of the image we have of a workshop.

Keywords: Workshops; Arts Learning; Non-formal Education; History of Art Education.

¹ Graduado em Licenciatura em Arte Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) atualmente pós-graduando de Doutorado em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP/2023). <https://lattes.cnpq.br/0596401869934055>

Introdução

Este artigo faz parte da fase inicial de uma pesquisa para uma tese subsequente, essa que terá como fio condutor o espaço do ateliê. Etimologicamente, a palavra ateliê vem do Francês, constando desde o primeiro dicionário da Academia Francesa de 1694, passando a contemplar a categoria dos artistas a partir de 1740, só passando a ter menções a alguma forma de ateliê privado a partir de 1878. Albert Boime (1971), ao fazer um estudo sobre a Academia Francesa de Belas-Artes, atesta que o espaço do ateliê só passa a ser de fato estudado e sistematizado a partir do século XIX. Sendo utilizado por vezes o termo ateliê, por críticos e historiadores, como um pejorativo de obras reproduzidas acriticamente.

Fato é, o ateliê é o espaço de criação e aprendizagem de artistas, críticos e estudantes - sendo estes artistas em formação ou não. Julgamos, então, o ateliê como um espaço de memória social de aprendizagem. Buscamos, assim, recuperar a memória desse espaço social de aprendizagem a partir de uma análise histórica que comunique passado e contemporâneo, praticando o que Foucault (2011) chama de ontologia do presente.

Neste artigo, será tomado como foco o primeiro momento de formação do espaço do ateliê, ainda em seus momentos embrionários e a formação que se dava quando estes ainda não eram espaços privados, nos séculos XV e XVI. Partindo de seus primeiros momentos, buscaremos tecer as conexões possíveis com a realidade da formação em ateliês não-formais do contemporâneo. São estes os ateliês da Biblioteca Anne Frank, o ateliê do Museu Afro Brasil (MAB), bem como o ateliê do CAPS III de adultos do Itaim Bibi. Todos eles fazem parte da tese a ser desenvolvida, que conta com o acompanhamento, mapeamento e pesquisa dentro destes locais, onde se busca compreender seu funcionamento (OLIVEIRA, 2023).

Este primeiro momento é de suma importância, até mesmo pela definição da não-formalidade. A prática do ensino não-formal é definida por Maria de Glória Gohn (2015) em oposição ao ensino formal (desenvolvido em escolas com conteúdo previamente demarcados) e informal (aprendizado pelo processo de socialização), no ensino não-formal se aprende no cotidiano, por processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos. Sendo estes primeiros ateliês espaços não sistematizados e de

criação social e coletiva, nos deparamos com pistas para investigações contemporâneas do que temos de memória social nestes espaços de aprendizagem.

O conceito de ateliê

A palavra ateliê é de origem francesa, sua grafia francesa sendo *atelier*, a forma ateliê sendo sua forma na língua portuguesa. Seu sentido original caracteriza uma oficina ou estúdio. Entretanto, seu sentido atual em francês, de acordo com o dicionário da Academia Francesa, se refere a: um local de trabalho artesanal; estabelecimentos de montagem industrial; locais de trabalhos nacionais direcionados aos desempregados; local de trabalho de um artista; lojas maçônicas. Todavia, quanto mais recuamos no uso formal dessa palavra, ao menos ao que nos interessa no presente artigo, menos individualizado é o sentido da palavra ateliê em relação a empreendimentos artísticos.

Na primeira edição da Academia Francesa, a palavra "*atelier*" designa o local onde determinados trabalhadores trabalham juntos, como pedreiros, carpinteiros, marceneiros etc. Temos, portanto, um conceito de local de trabalho que tendeu ao longo do tempo do coletivo ao individual. Não seria absurdo de nossa parte pensar no reconhecimento do artista em conjunto com a atomização de seu trabalho, porém, é inegável que este espaço é a um só momento local de produção e aprendizagem. No que podemos, ao pensar o contemporâneo, articular ao menos três formas de ateliê: o ateliê individual de aprendizagem, o ateliê coletivo de aprendizagem e o ateliê coletivo de ensino e aprendizagem.

Diferenciamos a aprendizagem do ensino para facilitar a compreensão dos conceitos de ateliê, visto que em um ateliê individual pode inexistir o ensino de maneira formal e regulada, porém, se dá a aprendizagem a partir da prática. No ateliê coletivo, pode existir o ensino propriamente dito, porém, a aprendizagem é inquestionável, se dando de maneira mútua ou mesmo individual, a partir da prática e das trocas do coletivo que se dão a partir do diálogo. Por fim, existem os ateliês coletivos de ensino e aprendizagem, onde artistas-professores ou professores-artistas - aqui tomado como uma derivação do conceito de artista-etc de Ricardo Basbaum (2005) - ministram aulas para um público específico. Neste último caso o ensino e aprendizagem acontecem a um só momento, onde compreendemos o ensino como uma forma de aprendizagem direcionada e estruturada. Mesmo ao se tratar de um ateliê livre, este que não

necessariamente sistematiza seus projetos, se estabelece o ensino na medida em que o ambiente de aprendizagem é regular e conta com um artista-professor que no proceder de sua função acaba por sistematizar suas práticas com os alunos de alguma maneira.

O ateliê coletivo do século XV-XVI

O ateliê precede até mesmo ao conceito de artista. Tratamos aqui, de um primeiro momento de intencionalidade na concepção espacial do ateliê do artista, ainda não percebidos como tal. Tratamos, nestes primórdios, de grupos de artesãos em suas respectivas guildas, onde a produção é feita coletivamente. Estamos, como fica explícito através de Hauser (2000), em um sistema que é determinado por uma demanda. A intencionalidade do artista passa pelos desejos específicos de seus compradores, onde sua expressão individual é limitada às convenções da guilda e de seus compradores. Neste ínterim, a concepção que temos de ateliê trata de uma oficina artesanal coletiva. Não predomina nenhuma forma artística, todas são concomitantes, alterando-se somente seu prestígio - podemos, pela centralidade dada ao pintor, advogar por sua preponderância. Pensamos, portanto, em um espaço coletivo de produção, como um espaço de referências intersubjetivas do fazer, onde na aprendizagem privada de formatividade existe um diálogo com seus próximos e um trabalho constante de referências.

Nos é possível distinguir, neste momento, a formação e a aprendizagem dos artistas sem esse espaço coletivo de produção. Onde mesmo o dito primeiro artista individual moderno, Michelangelo, possuía aprendizes e não trabalhava totalmente sozinho (WACKERNAGEL, 1981). Sendo os principais ateliês deste período os de Ghiberti, Verrocchio e Leonardo (BURKE, 1991) Porém, já com a distinção feita entre artista e artesão, manter um ateliê se torna uma mácula social (BURKE, 1999), sendo o espaço do ateliê (quase como via de regra) um local coletivo alugado por 2 ou mais artistas (WACKERNAGEL, 1981).

Como vantagem, o artista e seus aprendizes no ateliê teriam maior liberdade no momento de escolher seus clientes, porém, gozavam de menor segurança econômica e menor posição social. Porém, Peter Burke (1999) enfatiza que as maiores inovações estéticas e artísticas do período ocorreram em Florença e Veneza, casos que o autor chama de *Repúblicas de donos de ateliês* - em oposição aos artistas de corte. Neste sentido, em função do

comércio e de uma diversidade de ateliês, se iniciaria o que o autor chama de institucionalização da competição entre artistas. Tanto em função das melhores encomendas, quanto em função dos melhores alunos. Essa mesma competitividade faria com que parte da sociedade educada da época, como frisa Michael Baxandall (1991) em alusão ao tratado do século XV de Pier Paolo Vergerio, julgasse que um homem deveria saber se exprimir sobre a beleza natural e a criada pelos artistas.

Indo diretamente para a formação do artista, devemos pensar que todo artista possuiria assistentes - estes seriam artistas no momento de aprendizagem. Via de regra, o ateliê seria a forma do modo de produção do artista, onde mestres direcionam e produzem o trabalho principal, comandando 2 ou mais assistentes. Frequentemente aprendizes se uniriam para formar seus próprios ateliês, onde dividiram as despesas de aluguel e materiais. Sendo, por vezes, difícil discernir se determinada obra pertence de fato ao mestre ou a algum assistente talentoso. Acima de tudo, o ateliê neste momento é um selo de qualidade dado pelo mestre. Com a morte de um mestre, seriam estes assistentes que assumiriam seu trabalho, por vezes assumindo seu sobrenome. Sendo digno de nota que ateliês de escultores teriam mais assistentes (WACKERNAGEL, 1981).

A formação deste aprendiz se iniciaria por volta dos 12 anos de idade, onde o próprio modo de produção e maneira de expressão teria como origem o espaço do ateliê. Essa formação teria por volta de 13 anos: estudando por um ano o desenho em painéis pequenos; aprender todos os ramos da profissão e a preparação de matérias por 6 anos; prática de pintura e embelezamento de obras, como toques finais, por mais 6 anos; durante todo tempo desenhar sem nunca sair para momentos de lazer - mesmo em feriados e férias.

Neste momento histórico que a memória social começou a construir a ideia que se tinha do que é um artista, isso passa também pela sua formação nestes anos iniciais. Segundo Ernst Kris e Otto Kurz (1979), existiria uma heroização do artista autodidata que se tornaria um grande professor, este que passaria a ter um ateliê desejado para a formação, existindo mesmo linhas de sucessão dentro destes espaços, bem como alunos de preferência. Pensando nessas linhas sucessórias, existiria mesmo uma rixa entre mestres e assistentes, quando estes alunos se tornavam mais talentosos que seus respectivos mestres.

Existiria mesmo certa competitividade em relação a alunos pródigos, não sendo raro menções a jovens aldeões encontrados desenhando com uma vareta no chão e sendo adotados por algum mestre. Fato este sendo um mito entre os artistas, que todavia de fato ocorreu em pelo menos uma ocasião registrada (BURKE, 1991).

Inicialmente teríamos uma formação prática como receitas de bolo, pautados pela cópia de desenhos e composições dos respectivos mestres do ateliê - os desenhos nestes ateliês teriam uma importância relevante, seriam quase como segredos industriais (BURKE, 1991). Já pelo final de nosso período de estudo, existiria, como exemplo de Leonardo e seus assistentes, estudos da natureza. Isso não diminui a importância dos desenhos copiados dos trabalhos dos mestres do ateliê (estes seriam formas de ensino de composição), porém, eram incentivados também *sketches* vindos do natural.

Dito isso, o trabalho do assistente se iniciaria com a prática do desenho, sendo essa uma primeira forma de ensino. Esse se iniciaria como estudos dos mestres, seguido de obras públicas e obras em coleções privadas. O nú artístico seria posterior, reservado a alunos avançados, caberia aos novos aprendizes servirem de modelos. Neste sistema inicial, os assistentes e aprendizes recebiam uma forma de salário que progressivamente iria aumentando - em questão de talento e prestígio. O estudo do desenho, este em isolamento do trabalho dentro do ateliê, ocorreria no contra-turno do trabalho - trabalho este que consistiria em todas as preparações de materiais e pontos iniciais das esculturas ou pinturas (WACKERNAGEL, 1981).

Já ao término de nosso período de estudo, teríamos uma interessante forma de competição entre os assistentes dos grandes mestres. Segundo Charles Dempsey (2014), já com instituições fortes de estatais que regulavam a produção artística da época (como a *Accademia del Disegno*), existiria um programa de aperfeiçoamento artístico (*perfezionamento artistico*): uma forma de estabelecer um museu público de trabalhos deixados pelos mestres na Academia de Artes, que na mesma medida faria concursos quatro vezes ao ano visando a decoração das festividades da cidade - concurso este destinado a aprendizes e assistentes.

O século XVI também veria surgir a *Accademia del Disegno*, um prenúncio do que seriam as Academias de Artes. Segundo Mary Ann Jack (1976), a

formação do aprendiz neste local se iniciaria por volta dos onze anos de idade, onde ele seria remunerado com auxílios até ao menos seus quinze anos. Chega a ser digno de nota que este auxílio teria mais benefícios aos alunos pobres sem condições de seguir a carreira artística. Durante estes anos iniciais, o aluno da Academia deveria participar do ateliê de algum artista estabelecido, na mesma medida em que deveria ter uma formação teórica básica na Academia. Após este período, já com quinze anos de idade, o aprendiz receberia seus primeiros trabalhos pagos dentro do ateliê de seu mestre.

Mesmo essa organização inicial em Academias, tornou mais intenso o ateliê em seu sentido anterior, como uma forma de ateliê aberto. Isso se dava, segundo Peter Burke (1991), em função de que o artista sem vínculo com alguma instituição e possuindo seu ateliê, trabalharia vendendo sua produção no varejo. Seriam estes artistas que com alguma frequência acabariam pobres, devido ao preconceito tanto de sua forma de produzir em ateliê, quanto com a produção em si.

Três ateliês contemporâneos

Tratemos agora de nossos três objetos de estudo do contemporâneo, o ateliê que ocorre na Biblioteca Anne Frank, o ateliê que ocorre no MAB e o ateliê que ocorreu no CAPS III de adultos do Itaim Bibi, ao menos até o ano de 2023. Nossos dois primeiros ateliês fazem parte do programa da disciplina de Metodologia do Ensino de Artes Visuais III e IV com Estágios Supervisionados, um projeto de extensão da Universidade de São Paulo, atrelado a Extensão Universitária. Nosso último trata-se de um ateliê aberto no referido CAPS que teve a permanência de ao menos 2 anos, sob a supervisão de dois professores.

As referências que podemos encontrar entre as concepções históricas dos ateliês com a demanda contemporânea estudada neste trabalho, não é de forma nenhuma aproximada em sentido estrito. Nossa memória social está muito mais em, assim como no estudo de Ernst Kris e Otto Kurz (1979), construções de imagens de ateliês. Essas vão passar desde imagens de alunos, quanto a imagens feitas pelos próprios professores (em formação ou não). As imagens formadas pela memória social de espaços coletivos, vai interagir tanto no que seria uma imagem vulgar ou corriqueira, quanto vai interagir de maneira mais profunda e complexa. Essa complexidade se dá a partir de formas discursivas ou práticas tão arraigadas no senso comum que se perdem no que Bourdieu

(2013) chama de *habitus*, ou seja, formas de disposições sociais estruturadas e estruturantes que unificam um conjunto de práticas características de um grupo.

Retomando nossas categorias quanto ao conceito de ateliê. Nenhum dos ateliês acima citados se adequa ao ateliê individual, haja vista não serem ateliês particulares. Também não se encaixam na categoria de ateliê coletivo, haja vista que todos são ateliês com público que não necessariamente é constituído por artistas unidos em sua prática individual. Tratamos, portanto, de três ateliês coletivos de ensino e aprendizagem, os dois primeiros formados por professores-artistas em estágio de formação, o último por dois artistas-professores.

A primeira divergência entre os dois primeiros ateliês com relação ao último se dá na medida em que os primeiros trabalham a partir de projetos pré-determinados. Tratam-se de ateliês respondendo a necessidades de duas instituições diferentes, um dialogando com o museu, outro dialogando com uma biblioteca. A intencionalidade das aulas passa, portanto, pelas necessidades dos alunos e das instituições às quais os professores se inserem. Tal qual nas guildas, a atuação de nossos professores-artistas vai ser alinhada por determinada demanda. Por sua vez, no ateliê aberto do CAPS III, a intencionalidade parte dos próprios alunos, estes que a partir de suas vontades determinam o funcionamento deste ateliê aberto. A atuação não diverge, portanto, da demanda das guildas. Porém, essa se resume a um único fator: o aluno.

Em nenhum de nossos ateliês encontramos alguma forma de relação mestre-aprendiz, todavia, em todos os momentos encontramos menções a uma forma de espaço coletivo. A noção mestre-aprendiz, quando muito, passa por uma forma de memória social do professor enquanto aquele que domina determinada técnica, mesmo não sendo necessariamente o caso em todas as ocasiões. Com a diferença de que no ateliê do CAPS III, existe alguma forma de menção a um autodidatismo, este que não é presente nos dois primeiros ateliês -haja vista a diferença na estrutura das aulas e de sua frequência. A concepção de aprendiz, todavia, se apresenta pelo fato dos primeiros dois ateliês fazerem parte da formação de professores da USP. O que coloca os professores como aprendizes exercitando seu repertório dentro de determinada instituição - onde mesmo que em uma aula algum professor tome a direção, os outros o seguirão como assistentes. Também não encontramos em nenhum de nossos ateliês uma

menção explícita de competitividade entre os alunos, mesmo quando o resultado final de determinado projeto seja uma exposição - este é o caso do ateliê da biblioteca Anne Frank.

Não podemos dizer que estes ateliês seriam, tal qual o era no século XVI, uma forma de mácula social. Diríamos com todas as palavras que são espaços em vias de extinção. Mesmo se tratando de espaços de aprendizagem coletivas, esses são cada vez mais raros. Estamos longe de uma República de donos de ateliês. Mas concebemos estes espaços, como assim o era no período aqui analisado, tal qual um modo de produção. A diferença deste modo de produção é que nestes espaços se formam professores-artistas, ou artistas-professores. O trabalho e a aprendizagem se relacionam de maneiras diversas, tendo por objetivo a formação de um educador com diferentes especialidades.

A prática desses ateliês difere, no que tange a formação dos alunos, do que foi esse ateliê histórico. Não tratamos de espaços que pretendem uma longa formação de seus alunos, tão pouco de locais seguindo um conjunto de regras determinadas como uma receita. Ocorreu no ateliê da Biblioteca Anne Frank uma formação proposta onde houvesse a prática de preparação de materiais, porém, esse se deu muito mais como uma forma pedagógica de os alunos deste ateliê compreenderem melhor os próprios materiais. Ocorre que no contemporâneo, sendo nossos três ateliês prova disso, o tempo é muito mais escasso e menos regular que nos ateliês históricos anteriormente estudados. Temos uma formação contemporânea de ateliê muito mais voltada a um complemento, de fato um aprendizado não-formal, onde em tempo limitado a determinado período se intenta a construção de determinada aprendizagem prática ou até mesmo reflexão teórica - como o é em muitos casos as propostas do ateliê inserido no MAB.

Por fim, o que temos em comum com uma linha de tempo tão afastada, são práticas de aprendizagem não sistematizadas por uma Instituição (o que começaria a ocorrer ao fim do século XVI). As práticas destes três ateliês, mesmo que sob demanda institucional, não possuem um sistema prévio, este é revisado e colocado em prática de maneira diferente a cada uma das experiências acompanhadas. Ao se referir às inovações estéticas e artísticas, Peter Burke (199) faz menção aos artistas de ateliês como oposição ao artista de corte. A maior liberdade do artista de ateliê resultou em grande parte das

inovações daquele período. Tratamos, pois, de espaços de inovação no contemporâneo, onde a oposição se dá entre a aprendizagem formal e a não-formal. Possivelmente serão desses pequenos ateliês coletivos e que exercitam a liberdade dos professores, onde irão surgir inovações nas formas de aprendizagens e de ensino, sempre necessárias para os professores que atuarão no ensino formal.

Conclusão:

A análise comparativa do contemporâneo com temporalidades tão afastadas, nos revela semelhanças e lembranças de modos de aprendizagem de tempos remotos. Tratamos exclusivamente da comparação entre os primeiros ateliês, surgidos pelo século XV e XVI no continente europeu, mais precisamente na Itália. As semelhanças surgem mais como um mote, muito mais como a organização de uma imagem do que seria um ateliê, do que de fato em suas formas organizacionais ou práticas pedagógicas.

Dentre diferenças e semelhanças, a mais acentuada é da prática de aprendizagem não sistematizada por instituição alguma. Todo ateliê não-formal, ao que sugere este artigo, se apresenta como uma experiência de um fazer coletivo, esse que por sua vez depende do diálogo de alunos, professores, quiçá algum valor institucional (a exemplo de ateliês em museus). Outrossim, destes pequenos espaços que surge a possibilidade de valores novos, novas práticas, quiçá novas utopias possíveis.

Referências:

ATELIER in Dictionnaire de l'Académie française disponível em <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2968>, acessado em 9 fev. 2024.

BASBAUM, Ricardo. **Amo os artistas-etc**. Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BOIME, Albert. **The academy and French painting in the nineteenth century**. London: Yale University Press, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1999

Dempsey, C. (1980). **Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century.** *The Art Bulletin*, 62(4), 552–569. <https://doi.org/10.1080/00043079.1980.10787814>

FOUCAULT, Michel. (2011). **O governo de si e dos outros:** curso dado no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Martins Fontes.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal no campo das artes.** São Paulo: Cortez, 2015.

HAUSER, Arnold. **História social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JACK, Mary Ann. **The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence.** *The Sixteenth Century Journal, Out.*, 1976, Vol. 7, No. 2 (Out., 1976), pg. 3 - 20. <https://doi.org/10.2307/2539556>

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist:** a historic experiment. Londres: Yale University Press, 1979.

OLIVEIRA, Érico Silveira Preto de. **Análise institucional de um ateliê-laboratório..** In: CONFAEB Maranhão: Territórios da Arte na Educação Contemporânea. Anais...São Luís(MA) UFMA, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/confaeb2023/695423-ANALISE-INSTITUCIONAL-DE-UM-ATELIE-LABORATORIO>. Acesso em: 02/05/2024

WACKERNAGEL, Martin. **The World of the Florentine Renaissance Artist:** Project and Patrons, workshops and art market. Princeton: Princeton University Press, 1981.