

Conversas no ateliê - a cidade como laboratório

Studio talks - the city as a lab

Conversatorios en el taller - la ciudad como laboratorio

Taís Cabral Monteiro (UFES-Brasil)¹

Danielle Noronha Maia (USP-Brasil)²

1 Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenadora do grupo de extensão "Vivenciar a cidade como experiência pictórica". Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0271902571806042>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9630-867X>, e E-mail: taiscabral7@gmail.com.

2 Artista visual, mestre e doutoranda em Poéticas Visuais pela ECA/USP. É professora na Faculdade Santa Marcelina, ministra aulas de pintura e desenho em seu ateliê e em cursos livres. Currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/5416829148933931>, ORCID <https://orcid.org/0009-0006-7397-0480> e E-mail noronha.dani@gmail.com.

Editores responsáveis:

Editor Associado: Raony Robson Ruiz

Editor de Seção: Ananda Guimarães Alcântara

RESUMO

O artigo investiga o ateliê do artista como um dispositivo expandido e fluido, que ultrapassa o espaço físico e se manifesta nos deslocamentos, na atenção e na presença deste sujeito em seu entorno. A cidade, por sua vez, atua não apenas como cenário artístico, mas como agente ativo da formação e do processo criativo. Por outro lado, em contraponto ao ritmo urbano, os estúdios configuram-se como espaços de suspensão do tempo, nos quais a experiência poética assume centralidade, mais do que o resultado material da obra. As autoras refletem sobre os desafios de se produzir arte em contextos de economia relativamente escassa, articulando suas trajetórias acadêmicas e afinidades pessoais. O texto, redigido em terceira pessoa, busca a horizontalidade e a fluidez do relato, propondo uma revisão crítica do mito do artista isolado em seu ateliê. Ao compreender este espaço como território de experimentação e extensão da vida cotidiana, o artigo ressalta a permeabilidade entre cidade, corpo e criação, onde cada experiência vivida torna-se matéria visual e sensível do fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Cidade; Pintura; Experiência Poética; Processo Criativo.

ABSTRACT

The article investigates the artist's studio as an expanded and fluid device that transcends the physical space and manifests itself in the artist's displacements, attention, and presence in their surroundings. The city, on the other hand, acts not only as a background but as an active agent in their professional training and creative process. Conversely, in counterpoint to the urban rhythm, the studios are configured as spaces for the suspension of time, in which poetic experience matters more than the material result of the work. The authors reflect on the challenges of producing art in contexts of relatively scarce economy, articulating their academic trajectories and personal affinities. The text, written in the third person, seeks the horizontality and fluidity of the narrative, proposing a critical review of the myth of the isolated artist in their atelier. By understanding this space as a territory for experimentation and an extension of everyday life, the article highlights the permeability between the city, the body, and creation, where every lived experience becomes the visual and sensible material of the artistic practice.

KEY-WORDS

Visual Arts; City; Painting; Poetic Experience; Creative Process.

RESUMEN

El artículo investiga el estudio del artista como un dispositivo expandido y fluido, que trasciende el espacio físico y se manifiesta en los desplazamientos, la atención y la presencia del artista en su entorno. Para el artista, la ciudad actúa no solo como escenario, sino como agente activo de su formación y proceso creativo. Por otro lado, en contrapunto al ritmo urbano, los estudios se configuran como espacios de suspensión del tiempo, en los cuales la experiencia poética asume centralidad, más que el resultado material de la obra. Las autoras reflexionan sobre los desafíos de producir arte en contextos de economía relativamente escasa, articulando sus trayectorias académicas y afinidades personales. El texto, redactado en tercera persona, busca la horizontalidad y la fluidez del relato, proponiendo una revisión crítica del mito del artista aislado en su taller. Al comprender el estudio como territorio de experimentación y extensión de la vida cotidiana, el artículo resalta la permeabilidad entre ciudad, cuerpo y creación, donde cada experiencia vivida se convierte en materia visual y sensible del quehacer artístico.

PALABRAS-CLAVE

Artes Visuales; Ciudad; Pintura; Experiência Poética; Proceso Creativo.

Apresentação

No processo artístico contemporâneo, o ateliê se manifesta não só como um local que centraliza a prática, mas principalmente como um dispositivo fluido, que se ativa numa caminhada, num deslocamento, na presença alerta do artista no espaço. No presente artigo, as artistas visuais e pesquisadoras, Taís Cabral e Danielle Noronha, discutem, por um lado, como a cidade (em especial, São Paulo) não foi só um pano de fundo para suas formações e pesquisas, mas um agente protagonista de suas trajetórias; bem como, por outro lado, numa escala mais pessoal, seus estúdios se configuram como locais descolados do tempo urbano, que garantem a experiência poética, sendo ela um objeto de estudo em si — e não necessariamente considerando o trabalho e materialidade artística artística como o foco principal. Ademais, a reflexão procura questionar a viabilidade de se fazer arte em contextos de tempo escasso, urgências da vida ou mesmo de sobrevivência do ponto de vista econômico profissional.

As autoras, além de compartilharem formação acadêmica em instituições públicas, integram o Grupo de estudos Cromáticos e aprofundaram suas discussões também por compartilharem a orientação acadêmica do Prof. Dr. Marco Giannotti³ na Pós-Graduação⁴, assim como por afinidades pessoais. Em 2020 e 2021, trabalharam na criação de cursos online e gravações de vídeos acadêmicos. Taís Cabral também colaborou com o livro “Reflexões sobre a cor”, publicado pela editora Martins Fontes em 2021.

Optou-se por manter o texto em terceira pessoa para preservar a horizontalidade e fluidez do relato. Neste texto, as artistas compartilham e misturam reflexões sobre sua formação, deslocamentos urbanos, experimentações com materiais e processos artesanais de produção de tintas, suportes e linguagens artísticas. A escolha por uma escrita em dupla vai de encontro à ideia do artista solitário em seu ateliê, um mito romantizado pelo senso comum.

Desse modo, pretende-se abordar o ateliê para além de seu lugar físico de produção e expandi-lo nas relações diárias, que adensam seu imaginário. Tudo o que é vivenciado torna-se parte da visualidade que emerge no ateliê propriamente dito, transformando-o em território de experimentação e laboratório onde cores, texturas e sensações são exploradas em conjunto com a memória e o cotidiano. Neste contexto, o espaço urbano é encarado como um ateliê contínuo, onde as experiências se acumulam e influenciam o trabalho artístico.

3 Marco Garaude Giannotti (1966), artista visual e professor brasileiro, idealizador e coordenador do Grupo de estudos cromáticos.

4 Ainda, durante o período da pandemia de Covid-19, dedicaram-se ao desenvolvimento de cursos online e à produção de vídeos, colaborando ainda na elaboração do livro “Reflexões sobre a cor”, lançado em 2021 pela Editora Martins Fontes. Este trabalho coletivo foi conduzido com o suporte do referido grupo de estudos, sob orientação do professor Giannotti, vínculo que perdura até o momento.

Cidade como ateliê

A variedade de estímulos, visuais, tátteis e a presença no ambiente urbano resulta, quando se retorna ao ateliê, em imagens marcadas por diferentes materiais, ranhuras, cores, formas e elementos de referência histórica. Essa perspectiva remete ao palimpsesto – termo aqui usado a partir da referência à antiga produção dos manuscritos, que era extremamente laboriosa: o pergaminho, feito a partir da pele de ovelhas, podia demandar muitos animais para obtenção da matéria-prima necessária e, para ser reutilizado, era necessário raspar a sua superfície para “apagar” as informações anteriores, método corrente até a Idade Média. Também nesse período, convém ressaltar que a pintura mural em paredes e espaços urbanos era o principal suporte para obras artísticas, antes da difusão do uso de telas. Voltando o olhar para o espaço urbano atual, é interessante notar como a matéria pictórica se torna recorrente na superfície da cidade, mesmo que não tenha um intuito de construir uma obra de arte necessariamente, mas como parte do tecido urbano — à exceção dos murais intencionais, grafites ou similares. Como um simbolismo através do tempo, ou um tipo de arqueologia do processo, um palimpsesto aqui se refere a uma sobreposição de atividades sucessivas, cujos vestígios materiais se misturam parcialmente ou destroem/ reconstruem, devido ao processo de superposição. Ainda, isso pode se dar metaforicamente em camadas de pensamento, imaginação e memória, seja no ateliê ou fora dele.

Abordagens sobre percurso, vivência e espaço urbano também aparecem nas reflexões de Giulio Carlo Argan, que considera a arte vinculada ao seu contexto social e histórico, e o artista sujeito a sua própria emoção e memória ante cenas e objetos, para a escolha dos assuntos durante o fazer propriamente dito. Outro autor que traz importante observação sobre a técnica (ou seja, tudo o que o ser humano cria para interferir na paisagem) é Milton Santos⁵: “Tomando um aspecto concreto da análise geográfica, Pierre George⁶ distingue a cidade atual da cidade anterior, lembrando que está, na metade do século XIX, seria um produto cultural. Hoje, a cidade está a caminho de se tornar rapidamente, no mundo inteiro, um produto técnico. E acrescenta: “a cultura era nacional ou regional, a técnica é universal”. Tomando emprestadas questões inerentes à geografia apontadas por este autor, pode-se pensar na colagem de camadas como o produto técnico que toma conta da paisagem do mundo todo.

As primeiras pinturas murais surgiram no período Paleolítico⁷. Podemos ver no exemplo de 20.000 a.C., na caverna de Lascaux, como os vãos das passagens, os lugares escolhidos para esses registros cromáticos, estão intimamente ligados. Escavações nas cavernas ornamentadas mostram que sua ocupação era temporária e relacionada

5 SANTOS, Milton. “A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção”. 4a ed. São Paulo: EdUSP, 2002, pp. 33. Geógrafo brasileiro (1926-2001).

6 GEORGE, Pierre. “L’ère des techniques: constructions ou destructions?”. Paris, PUF, 1974. pp. 82.

7 Dado esse relativizado por pesquisas recentes, como a descoberta na Indonésia de imagens narrativas consideradas como sendo de 43.000 a.C. por datação com urânio. GIANNOTTI, Marco (Org.). Reflexões sobre a cor, Martins Fontes, 2021, p.140.

a atividades principalmente relacionadas à arte parietal. Esses santuários raramente serviram como *habitat*; apenas os primeiros metros do hall de entrada, ainda iluminados pela luz do dia, foram capazes de ter essa função. Seriam esses lugares ateliês, não como entendemos hoje, mas podemos chamar de um similar ancestral⁸?

São Paulo pode ser descrita como um livro composto por inúmeras camadas — pichações, anúncios, reformas e texturas urbanas — um palimpsesto onde as imagens e materiais coexistem e se renovam constantemente. Cada superfície, seja uma parede desgastada ou um grafite sob um viaduto, constitui registro vivo das dinâmicas sociais e históricas. Assim, o espaço urbano transcende a função de mero cenário, convertendo-se em repositório de memórias que influenciam diretamente a produção pictórica. A cidade age como um estúdio, mesmo quando não se está pintando, o artista guarda o que vê e os lugares que visita dentro de si, e depois isso se transforma no trabalho.



Fig. 1. A artista Taís Cabral na exposição Pintura em questão, ,com duas peças da série #arquiteturas, Azul, parafina, fibra de vidro, pigmento, lâmpada de LED e madeira, 200 x 100 cm, 2022 a 2024, e Azulzinho, (mesmos materiais), 30 x 30 cm, 2022 a 2024. Local: Sesc Paço, Curitiba, Paraná. Fonte: Paulo Gil

A respeito da montagem de #arquiteturas, para a exposição no Sesc Paço⁹, a curadora Milena Costa a descreve:

8 "Mudou nossa percepção e imaginário? Hoje vista com naturalidade, a revelação de que *Homo sapiens* fossilis no período Paleolítico superior entre 40.000 e 9.000 a.C., com expectativa de vida de 25 anos, teriam deixado um legado dessa magnitude causou grande desconfiança na época. Apesar dos sofisticados métodos de datação já existentes no século XIX, sua completa aceitação pela comunidade científica se deu apenas no início do século XX". MONTEIRO, Taís Cabral. Cap. Cor e espaço. In: Idem, Ibidem.

9 Exposição Pintura em questão, no Sesc Paço da Liberdade, realizada junto ao Grupo de estudos cromáticos, sob orientação de Marco Giannotti, e curadoria de Geraldo Leão e Lilian Gassen, 2024.

(...) formada por pinturas com parafina e pigmento, a luz revela a translucidez do material ao mesmo tempo em que as cores ganham corpo. Estamos falando de uma obra viva, realizada com materiais que moldam-se no ritmo do tempo e do lugar. A parafina com a fibra de vidro tem sua força na fragilidade, ora desprende-se em pequenos fragmentos, ora muda sua forma por conta da temperatura do espaço. A luz que ilumina o quadro revela os desenhos criados pelo percurso desses movimentos constantes, ao passo que abre uma janela que convida o espectador a adentrar na cor.

A série teve origem a partir de uma obra de site-specific que, ao ser desmontada e transportada, se transformou. O acaso e a falha foram assumidos pela artista e, como bem aponta o pesquisador Jack Halberstam, o ato de falhar é ousadia em um mundo que nos cobra adequação. No trabalho de Taís Cabral, a falha é o enfrentamento daquilo que não se pode controlar, um movimento de transformação do acaso em memória, ressignificando lembranças, agora convertidas em potência criativa (Milena Costa, 2024)¹⁰.

Taís recorda suas explorações pela cidade quando adolescente, antes ainda da graduação universitária, percorrendo bairros distantes de ônibus e metrô, entre desafios e descobertas. Cada viagem era uma “aventura”, em que a jovem se permitia perder-se e encontrar-se, de modo que esta experiência posteriormente se tornou material para a pintura. A cidade lhe proporcionava visualidades particulares, mesmo antes de aprender formalmente a pintar.

Atravessar a cidade e registrar sua vivência contribuiu para o desenvolvimento da percepção artística, além de criar uma memória urbana que está presente em sua pintura, que se aproxima da arquitetura e da paisagem urbana, na escolha das cores, dos materiais e na organização dos planos e das camadas. Elementos urbanos como paredes, fachadas e asfaltos desgastados são utilizados como objetos de memória de seu deslocamento. Torna-se interessante observar como, enquanto transeunte, a paisagem “se move” também. Cada muro, cada intervenção, é um fragmento que pode ser levado para a pintura.

Danielle Noronha observa o movimento como a ignição do olhar sensível — até os caminhos mais cotidianos podem se tornar oportunidades de experimentação perceptiva. Inclusive um curto percurso pode ser tratado como uma viagem, se for ativado pela perspectiva do viajante¹¹, que recruta a experiência de mirada atenta e de corpo inteiro no espaço em seus vários estados temporais — tanto através de seu planejamento e sua efetiva empreitada como também pelas reverberações que incidem na memória por meio dos registros do retorno. Na caminhada atenta, percebe-se o que normalmente passaria despercebido. A vivência urbana, internalizada pela memória sensorial, se converte em camadas pictóricas densas, onde cor, forma e textura dialogam com a história e com a experiência pessoal.

10 Milena Costa de Souza (1982-) é curadora, artista e professora da Universidade Estadual do Paraná. Sua formação inclui Artes Visuais e Sociologia, dedicando-se a temas como gênero, sexualidade e memória.

11 Aqui podemos dizer que a viagem é uma experiência sensível e transformadora, como apontado por Sérgio Cardoso, algo que não se limita a uma ideia de deslocamento entre pontos distantes, mas como uma abertura sensível ao olhar que “procura barreiras e limites, perscruta suas diferenças e vazios” CARDOSO, Sérgio. Olhar viajante (do etnólogo). Em NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 347-360.

O tecido emaranhado da cidade revela a memória e o estranhamento de elementos já assimilados pelo cotidiano, para além da superfície, o ajuntamento de relevos, coisas e pessoas provê material para estranhar o que já foi normalizado. O olhar do viajante provoca desconfiança, questionamentos e percepções de detalhes que passariam despercebidos. Danielle sugere que o deslocamento seja transformado em prática planejada, por meio de caminhadas regulares conectadas com a produção interna no estúdio. Essa percepção transcende o olhar, abrangendo dimensões afetivas e temporais — que fogem à linearidade, conectando memória, corpo e técnica. O ateliê é onde o tempo e fragmentos da cidade, da memória e da experiência são recolhidos e rearranjados. Cada trabalho é uma costura de tempos.

O estúdio comporta o necessário — mais que um espaço, é um modo de coordenar o pensamento e a ação. É um local físico, mas pode também estar resumido a uma mochila com caderno e lápis, pois é mais que sua tangibilidade, é a ambência que faz operar o trabalho. Justamente por isso precisa ser cultivado — cada dia se faz um pouco: ora se trabalha dentro, ora se observa as coisas de fora —, é a prática que o mantém vivo. Seja onde for, o que for, é território de liberdade, onde as ideias se apresentam e se organizam de tal modo que possam tomar forma ou também ser esquecidas. O ateliê é um recurso de realização e de silêncio onde o ofício artístico se organiza ou desorganiza. Talvez, como imagem, nessa oscilação se pareça mais com um barco, uma nave em movimento, sem âncora, regido por um timão errático que nem sempre controla seus lemes. Com isso, o ateliê se transforma em um espaço de tempo próprio, onde o artista articula lembranças, a vivência urbana e experimentação com materiais, não é só espaço físico. É um tempo, de vivenciar, refletir e experimentar.

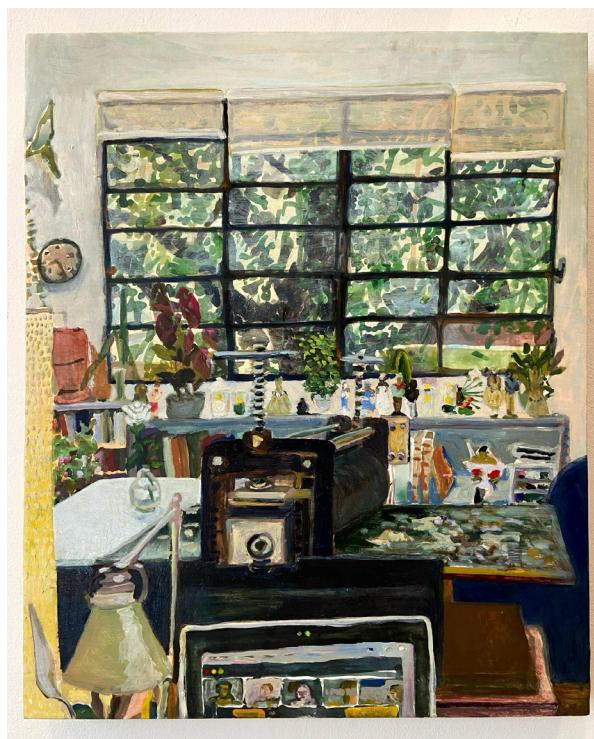


Fig. 2. Danielle Noronha. Ateliê, 2025 aquarela e óleo sobre painel de madeira, 41 x 33 cm. Fonte: arquivo pessoal.

Formação, espaço coletivo e prática pedagógica

A trajetória de Taís Cabral na ECA-USP, articulada com a vivência de Danielle Noronha na UnB, demonstra como diferentes percursos formativos produzem práticas artísticas singulares, mas também convergências, como o fato de terem estudado em universidades públicas. Apesar de estarem em cidades distintas (São Paulo e Brasília), Taís e Danielle enfrentaram desafios semelhantes ligados à estrutura física e ao isolamento dos *campi*. Por exemplo, a localização vasta e relativamente isolada das universidades impunha restrições, como a dificuldade em encontrar materiais ideais (já que não havia papelarias nas redondezas), além disso, como já se sabe, os estudantes geralmente dispõem de menos recursos financeiros para suas realizações, o que foi fundamental para se convocar a coletividade, a convivência o constante diálogo e a criatividade da vida acadêmica.

Danielle iniciou sua prática artística propriamente dita depois que se formou em Design pela UnB e se mudou para São Paulo, quando passou a participar de ateliês coletivos e cursos públicos. Esta formação revela que o aprendizado prático e sensorial foi fundamental. Ela destaca o rigor técnico adquirido em ateliês de gravura, contrastando com a subjetividade pantanosa e mais solitária da pintura. Para Danielle, a disciplina aprendida no ateliê de gravura forma uma certa integridade, pois um ateliê coletivo e técnico requer procedimentos e organização. Ademais, além de convocar convenções metodológicas, a comunidade é o que rege a atmosfera de um ateliê como o de gravura do Museu Lasar Segall¹². Trabalhar em uma imagem significa muitas vezes receber conselhos e críticas dos colegas, além de se conviver com a produção dos outros. Estar num ateliê coletivo é também abrir-se para produzir num ambiente repleto de interferências e discussões. Ali, a artista aprendeu a ouvir críticas e a refletir de forma mais aberta sobre seu trabalho.

A escassez de recursos nos ateliês coletivos não é apenas uma limitação, mas um incentivo à criatividade e à invenção. Taís observa que a falta de material as obrigava a olhar para o que estava disponível e transformar — como o uso de pisos, tintas e madeiras descartados: tudo era potencial pintura, a experiência de improvisar e lidar com materiais limitados torna-se tão importante quanto, e mesmo se alia, ao aprendizado teórico. No espaço do ateliê, considerado por ela uma síntese de experiências, trabalhar com materiais já marcados pelo tempo e uso reduz a ansiedade frente à tela em branco. Taís exemplifica como suas primeiras séries de pinturas foram determinadas pela escolha de suportes que outrora tiveram outros usos pois trabalhar com materiais que já têm memória, como pisos com marcas de seu uso anterior, deram um ponto de partida mais orgânico do que a tela em branco - o que foi libertador, uma vez que os materiais que já tinham dados, cores e marcas. Assim como traz

12 "Situado no espaço em que Lasar Segall trabalhou por quase três décadas, o Ateliê do Museu Lasar Segall é dedicado à formação na área de gravura. Oferece cursos semestrais gratuitos e também é aberto para desenvolvimento e orientação de projetos de pessoas com conhecimento prévio das técnicas. (...) O Ateliê é coordenado desde 2004 pelo educador e artista visual Paulo Camillo Penna.". Trecho retirado do site do Ibram acessado em 13.10.2025. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibrام/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/institucional/o-museu/o-atelie/cursos>.

camadas de significados à visualidade, carregadas de sentido, informações, que se somam às camadas de tinta.



Fig. 3. Taís Cabral. Tocos, 2024. Madeira, pigmento mineral natural (terra) e goma arábica. 16 x 16 x 6 cm, 2024. Local: Oposta Espaço Inventivo, Limeira, SP, Exposição Pequenos Formatos. Fonte: arquivo pessoal

O viés de se trabalhar com materiais encontrados remete ao universo de Emmanuel Nassar¹³; é inevitável reconhecer como sua trajetória artística se entrelaça com uma relação afetiva e investigativa com a cidade e seus vestígios. Os materiais encontrados — fragmentos de madeira e objetos do cotidiano — tornam-se, em suas mãos, portadores de narrativas múltiplas, atravessadas pelo tempo e pela memória coletiva.

Ao adentrar os processos criativos de Nassar, é possível notar uma profunda identificação com sua entrega ao acaso e à escuta da cidade. O modo como ele recolhe fragmentos, objetos esquecidos e restos do cotidiano configura um ato de escuta ativa, uma busca pela memória dispersa no espaço urbano. Cada pedaço de madeira, cada chapa enferrujada escolhida por Nassar, carrega histórias anônimas, marcas do tempo, e parece dar voz ao que seria facilmente ignorado.

Essa abordagem remete também a estratégias de Robert Rauschenberg¹⁴, que, assim como outros tantos inseridos no contexto do pós-guerra, atuaram no período de transição para a arte contemporânea. Havia escassez e o alto custo dos materiais

13 Emmanuel Nassar (1949), artista visual brasileiro, paraense, cuja obra articula pintura, relevo e instalação a partir de materiais do cotidiano e da cultura popular amazônica, aproximando figurativo, geometria e crítica social. Ganhou projeção nacional ao participar de bienais como a de São Paulo (1989, 1998) e a de Veneza.

14 Robert Rauschenberg (1925 - 2008) artista visual estadunidense, conhecido por seus Combines, que mesclavam pintura, objetos cotidianos e fotografia.

artísticos, especialmente para pinturas de grande formato, somados ao interesse pela experimentação e à crescente oferta de tintas industriais, foram atrativos para que ele optasse pelo uso de tintas esmalte para arquitetura e materiais descartados. As "Combines", criadas entre 1953 e 1956, subverteram o expressionismo abstrato por meio do uso de elementos inusitados, cotidianos, não convencionais e da ênfase na materialidade.

Essa prática, que mistura procedimentos como a colagem, a tinta pré-fabricada e elementos visuais facilmente identificáveis, se relaciona com o artista paraense. Ambos, Nassar e Rauschenberg, embora distantes em contexto histórico e cultural, território e trajetória, compartilham a inquietação de transpor os limites convencionais da pintura e também do ateliê, que se expande para o espaço público. Rauschenberg em suas *Combines*, que fundem as linguagens bidimensionais e tridimensionais, e Nassar ao transformar sucatas e resíduos urbanos em relatos visuais íntimos e coletivos ao mesmo tempo.

Lidar com o que se encontra na cidade requer abertura ao acaso e uma atenção cuidadosa. Como Nassar mostrou em sua trajetória, esses materiais carregam marcas, revelam ausências e trazem perguntas: de onde veio esse objeto? Quais trajetórias percorreu antes de chegar aqui? Integrar esses elementos ao campo pictórico ou à instalação favorece encontros inesperados, transformando os fragmentos do cotidiano de simples restos em matéria-prima viva, tensionando a prática artística. Nesse sentido, é possível ampliar essa reflexão explorando também a materialidade da tinta, que constitui um eixo central tanto na pesquisa quanto na produção pictórica.

A cozinha do ateliê como espaço de apropriação

A prática aliada ao aproveitamento de materiais pré-fabricados, que fez parte da formação das autoras, é o que converge atualmente na pesquisa e nos processos artesanais de ambas. A precariedade propriamente dita não pertence mais ao rol de desafios que enfrentam, como quando eram estudantes. Entretanto, não se pode deixar de levar em consideração que as taxas econômicas de importação e o alto valor das moedas estrangeiras em relação à nossa moeda (Real) elevam consideravelmente o preço dos produtos artísticos. Para além dessas questões, o que mais as motiva a experimentar receitas e procedimentos pictóricos é a própria subversão da homogeneidade industrial e o desejo de corromper essa uniformidade. A experimentação hoje se relaciona com o estudo e a adaptação de receitas históricas e contemporâneas e principalmente com a materialidade do fazer, mesmo que o processo não garanta resultados bem-sucedidos.

Há uma relação contrastante entre a escassez vivida nos tempos da faculdade e a abundância de recursos que se encontram à disposição na produção de materiais. Na faculdade, se improvisava, buscava materiais descartados e se reutilizava o que era encontrado. Já em seus trabalhos correntes, as artistas têm à sua disposição

pigmentos e cargas antes inacessíveis. A cozinha do ateliê se configura num espaço de aprendizagem contínua, uma incubadora de pensamento e experimentação na qual a pesquisa e o erro tornam-se valiosos em si mesmos, desafiando a lógica industrial da produção em escala. Mesmo receitas antigas, que parecem simples, revelam a ciência e a sensibilidade necessárias para dominar a cor e muitas vezes exigem adaptações. Essa vivência evidencia que a fabricação da tinta está diretamente ligada ao ato de pintar; conhecer sua composição e comportamento faz parte do processo criativo. Trabalhar com pigmentos, preparar cores e compreender a dispersão dos materiais é mais do que técnica; é um gesto de autonomia. É resistir à padronização e à invisibilidade da prática artesanal.



Fig. 4. Ateliê de Danielle Noronha onde se vê uma aquarela sobre linho em processo no chão e as tintas em uso, produzidas pela artista, sobre a mesa, junho de 2025. Fonte: arquivo pessoal.

O ateliê como espaço conceitual e temporal

O cotidiano do ateliê destas duas artistas, emerge de um entrelaçamento de camadas — deslocamento, técnica, pesquisa, ensino, criação, escassez e abundância. A pintura é costura de tempos, o trabalho oscila entre o que se observa, o que se experimenta e o que se transforma em gesto artístico. A coragem de continuar mesmo quando não se tem certeza do que se está fazendo, é o que mantém a prática viva. O ateliê é o espaço onde o pensamento, a mão e o material se encontram. É nesse espaço híbrido, onde a experiência urbana, a pesquisa material e a memória do corpo se interconectam e a pintura revela sua potência.

Compartilhar técnicas, pigmentos, experiências de produção e pesquisa com outras pintoras é essencial. É como criar uma comunidade de conhecimento que se estende para além do ateliê e das universidades. O diálogo é também pedagógico. Ao ensinar, enquanto artistas e professoras¹⁵, se expõe aos estudantes que o processo artístico não é linear, não é só técnico ou conceitual. É um constante movimento de experimentação, reflexão e memória. A teoria da cor, que perpassa toda a presente conversa, ganha uma dimensão prática nesse contexto. Certas nuances só existem na experiência direta, na manipulação, na mistura, na observação ao longo do tempo. A cor não é apenas uma fórmula; é uma memória, um gesto, uma história.

A história da arte também se entrelaça a esses processos, funcionando como referência crítica e poética. Não se pesquisa apenas para reproduzir, mas para compreender e criar caminhos, possibilidades e rupturas. A história nos ajuda a perceber o que é contemporâneo e o que é atemporal no gesto artístico. O ateliê é o lugar onde se dá essa síntese: memória, técnica, invenção.

A experiência aqui compartilhada reforça que o ateliê vai muito além do espaço físico. É uma lacuna, um espaço portátil, que se carrega na percepção do mundo, permeado pela experimentação, pesquisa e reflexão, no qual o processo deve ser tão ou mais valorizado do que o resultado final. A partilha, a oralidade e a comunidade integram este mecanismo que conecta os ateliês e a cidade, mas, paradoxalmente, os descolam dela (pois a cidade parece fazer parte de um sistema econômico, imobiliário e social ao qual os artistas e seus espaços pouco se adequam). Seus estúdios destoam porque nem bem são espaços comerciais tampouco se resumem a casas convencionais. Num ateliê os restos e refugos são guardados em gavetas, os apagamentos e as sobreposições são considerados com a mesma importância. O vestígio e a falta, a matéria e o silêncio, a dúvida e a satisfação constituem a bagagem que alimenta o trabalho de ateliê, é ali onde o artista observa seu maior bem — o tempo.

15 Atualmente, Taís Cabral Monteiro é professora de pintura da UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) e Danielle Noronha é professora das disciplinas introdutórias de pintura na FASM (Faculdade Santa Marcelina) assim como dá aulas em seu ateliê.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CARDOSO, Sérgio. Olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GIANNOTTI, Marco Garaude. A viagem como formação. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. DOI: 10.5965/24471267622020292. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/17358>. Acesso em: 10 ago. 2024.

GIANNOTTI, Marco Garaude. (org.) **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4a ed. São Paulo: EdUSP, 2002

Submissão: 20/10/2025

Aprovação: 09/12/2025