



O ATELIÊ COMO ESPAÇO INTERDISCIPLINAR NO AMBIENTE ACADÊMICO

Regina Lara Silveira Mello*
Teresa Almeida**

Resumo: O ateliê artístico é um lugar que estimula a expansão de ideias e o desenvolvimento de linguagens, promove a realização de produção criativa e inovadora a qual chamamos arte. É um espaço essencialmente interdisciplinar que une teoria e prática, pensamento e gestualidade. Neste artigo, apresentam-se reflexões sobre a experiência vivida em dois diferentes ateliês, especialmente dedicados à criação de obras realizadas com o material vidro, na Universidade Presbiteriana Mackenzie e na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ambos coordenados por professoras-artistas: Regina Lara no Brasil e Teresa Almeida em Portugal. Como espaço inserido na universidade, os ateliês recebem alunos para aulas dos cursos de Arte e Design da graduação e da pós-graduação, bem como desenvolvem-se projetos de extensão. A aula prática ministrada em ateliê baseia-se no princípio de que a experiência assistida por uma reflexão específica gera um processo criativo consciente, essencial à formação de artistas e *designers*. Nesses ateliês, os alunos são levados a compreender as propriedades físicas e estéticas do vidro, em plasticidades e diálogos expressivos com outros materiais por meio da experimentação de meios de transformação da matéria. Analisam-se aspectos relevantes do processo criativo, rotinas, inspirações, experiências selecionadas entre exercícios propostos e ambiente de ateliê, especialmente aqueles instalados em universidades que facilitam o surgimento de pesquisas interdisciplinares, ampliando positivamente o seu campo de atuação.

Palavras-chave: Criatividade. Interdisciplinaridade. Ateliê em universidade. Arte em vidro. Cultura material.

INTRODUÇÃO

A presença de artistas no ambiente acadêmico favorece a absorção da vivência pessoal, o que contribui para o estabelecimento de metodologias de pesquisa muito próximas às suas práticas

* Pós-doutora e pesquisadora na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP). Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e designer pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). *E-mail:* regina.mello@mackenzie.br

** Pós-doutora e pesquisadora na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Doutora em Estudos de Arte pela Universidade de Aveiro (UA). Mestre em Arte-vidro pela University of Sunderland, Reino Unido. Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Porto (UP). *E-mail:* talmeida@fba.up.pt

artísticas. Constituir o ateliê é um momento importante no amadurecimento do artista, que sente a independência do mestre com o qual aprendeu a corporificar sua criação e abre espaço para a virtualidade do que poderá ser criado. Em se tratando do ateliê de vidro, a instalação de um forno, que permite a fusão do vidro, é a pedra fundamental que faz toda a diferença.

As criações desses ateliês envolvem a combinação de conhecimentos do campo da arte e da cultura material da sociedade em intersecção com a ciência dos materiais, especialmente a química e a física, necessárias à prática do ateliê. A lida com o material vidro exige procedimentos técnicos, de armazenamento e manipulação das chapas de vidro, preparação de esmaltes e acompanhamento de queimas, com o forno ligado em altas temperaturas por longos períodos. Nos dois ateliês, a estrutura é bem semelhante, contando com mesas para corte e pintura, lixamentos e gravações, e fornos para confecção de peças em várias técnicas, como a *fusing-glass* (fusão), que utiliza chapas de vidro plano sobrepostas. Nessa técnica, existem duas categorias: fusão parcial e fusão total. Há ainda a técnica de *kilncasting*, que utiliza moldes para a realização de peças e pode ser também subdividida em duas categorias: *casting* e *pâte de verre* (ALMEIDA, 2019). Na técnica de *casting*, cacos de vidros de vários tamanhos são inseridos no interior do molde para que possam ser fundidos. Não são feitos objetos de vidro oco, como vasos ou esculturas que necessitem vidro soprado, pois não há um forno apropriado para soprar o vidro, algo de custo muito elevado, pois, além do alto gasto de energia, esse forno não pode ser desligado, devendo permanecer sob cuidados técnicos 24 horas por dia, algo inviável nas universidades brasileiras e portuguesas. Há um conhecimento experimental e acumulado daquilo que deu certo e se transmite aos frequentadores do ateliê, e o efeito interessante que resultou de uma queima gera pesquisas que sugerem novos usos.

Os condicionantes do ateliê inserido em ambiente acadêmico impõem limitações de uso, como horários específicos e dimensões das peças, porém há ótimas oportunidades de troca de ideias no compartilhamento do espaço com a turma e a valiosa possibilidade de observar e aprender com a experiência dos colegas. A metodologia de ensino proposta pelas professoras procura combinar os procedimentos criativos do artista com o conteúdo programático do curso, estimulando a criatividade e a pesquisa. Para refletir sobre criatividade, apoiamo-nos em Wechsler, Guilford e Gardner, e, especialmente sobre os processos criativos da arte, em Csikszentmihalyi, Arnheim e Ostrower. Selecionei alguns exemplos de projetos desenvolvidos em cada um dos ateliês para analisar e refletir sobre a metodologia e as produções.

CRIATIVIDADE

A palavra criatividade é associada à capacidade de pensar produtivamente à revelia das regras, de criar coisas novas combinando de maneira inusitada o saber disponível, conforme aponta Solange Wechsler (2002, p. 26):

Nas definições mais antigas sobre criatividade encontramos o termo latino *creare* = fazer, e o termo grego *krainen* = realizar. Essas duas definições demonstram a constante preocupação com o que se faz e com o que se sente, ou seja, como pensar, produzir e se realizar criativamente.

Estudos sobre diferentes aspectos da criatividade têm sido realizados conforme os desígnios teóricos de cada época, e ressaltamos algumas contribuições para o entendimento dos processos de criação no campo da arte. Compreendemos a criatividade como um fenômeno multidimensional que envolve dimensões internas, cognitivas, como conhecimento e habilidades técnicas, e externas, como acasos e aspectos culturais do processo criativo.

Em 1950, Joy Paul Guilford (*apud* WECHSLER, 2002) criou um modelo apoiado em explicações cognitivas que abriu um amplo leque de possibilidades de verificação do pensamento criativo. O ponto decisivo foi a distinção entre o pensamento convergente, que visa à única possibilidade correta de solução para determinado problema, geralmente encontrada por meio da lógica e baseada em saberes anteriores, e o pensamento divergente de pessoas criativas que superam esquemas mentais já arraigados e trilham novos caminhos. A criatividade estaria na capacidade de encontrar respostas inusitadas, às quais se chega por associações muito amplas. Nessa busca, o pensamento diverge e se amplia, tentando produzir soluções possíveis. O pensamento divergente leva a uma pluralidade de respostas que podem ser todas elas corretas e adequadas. Esse modelo se compatibiliza com a ideia central dos cursos de arte e *design*, que se iniciam estimulando o pensamento divergente, com embasamento teórico em disciplinas como fundamentos sociais e históricos e aquisição de conhecimento técnico. Na segunda metade do curso, a tendência é estimular o pensamento convergente, sintetizando e utilizando o que foi aprendido.

No campo das artes visuais, a psicologia gestáltica aplicada à compreensão do processo de criação aprofundou olhares críticos sobre a imagem. A *Gestalt*, palavra alemã que significa configuração ou forma (DICIONÁRIO ACADÊMICO ALEMÃO-PORTUGUÊS, 1978), propõe que o observador se aproxime do problema como um todo, buscando tensões internas que apresentem falhas ou partes incompletas. Segundo a linha dessas tensões, a mente humana tentará restaurar a harmonia do todo. O processo criativo surgiria desse impulso inato para obter uma forma completa (ARNHEIM, 2004). Além das formas de psicoterapia que adotaram esse nome, estudiosos dos campos da arte, do *design* e da publicidade desenvolveram métodos aplicativos para análise de imagens e formação de repertório de signos visuais apoiados na teoria da *Gestalt*, que atualmente apoiam ensinamentos práticos em ateliês e escolas de arte (ARNHEIM, 1980).

Mihaly Csikszentmihalyi realizou extensa pesquisa entrevistando expoentes das mais diversas áreas do conhecimento para estudar tanto os aspectos facilitadores quanto as barreiras à criatividade. Segundo o autor, a criatividade que muda algum aspecto da cultura

nunca se encontra exclusivamente na mente de uma única pessoa. Para ter algum efeito, a ideia tem que ser expressa em termos que sejam compreensíveis aos outros e deve ser aceitável aos especialistas do âmbito para ser incluída no campo cultural a que pertence. O conceito mais interessante desenvolvido por Csikszentmihalyi (1996) é conhecido como *flow*, o fluir de ideias correntes, entendido como um estado de profunda concentração, quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral. A pessoa é levada ao estado ótimo de experiência interna, ou seja, quando se utiliza a energia psíquica para obter metas realistas e as habilidades se encaixam com as oportunidades para atuar, encontrando um equilíbrio entre dificuldades e destrezas. É uma experiência considerada autotélica, ou seja, que tem uma finalidade em si mesma, produzindo gratificação enquanto acontece – em grego: *auto* = em si mesmo e *telos* = finalidade (CSIKSZENTMIHALYI, 1998).

Na vivência em ateliê, entendemos o fluir de ideias artísticas como a trama que pouco a pouco vai sendo tecida entre as motivações do aluno e sua criação, de modo a incorporar envolvimentos afetivos e percepções ao processo criativo, e ampliar os momentos de materialização da obra de arte. Ao receber do professor a proposta de exercício criativo, o aluno não sabe exatamente o que vai surgir do seu trabalho. Conforme avança, o projeto se constitui e o aluno é estimulado a estabelecer critérios ao seu desenvolvimento. O professor observa, faz uma leitura crítica do trabalho do aluno, incentiva-o a continuar o processo, busca uma linha por onde a obra poderia seguir, aponta esse caminho e sugere o método para atingir seus objetivos. No momento de avaliar os resultados obtidos, o professor tem que ser absolutamente delicado e cuidadoso para ajudar o aluno a vencer o medo de expor o inédito, o inovador. Nesse processo, professor e aluno caminham juntos.

Segundo Howard Gardner (1999, p. 277), na criação artística o problema a ser resolvido vai sendo reformulado ao longo do processo: "O artista geralmente define seu problema conforme avança, descobrindo novas possibilidades e acrescentando novas limitações ditadas pelos materiais e por suas manobras". Quando está trabalhando no espaço reservado do ateliê, imerso na experiência da plasticidade do material de abstração ao mundo real, sentindo apenas o caminhar de suas intuições, motivado por atividades prazerosas, deixa fluir o tempo conforme as necessidades se apresentam, pensando apenas em solucionar a questão à frente da qual se colocou. Ao estudarmos processos criativos de artistas visuais, observamos que o ateliê é um espaço precioso e valorizado, independentemente do tamanho ou das obras ali realizadas (MELLO, 2008). O artista incorpora ao lugar suas características pessoais, seu jeito de espalhar e guardar lembranças. Marcos Rizolli (2005, p. 95) pesquisou a concepção social do artista desde o Renascimento até a atualidade e nos aponta: "O ateliê é o refúgio seguro ocupado pela sua personalidade, suas ferramentas de trabalho, seus pincéis, suas misturas singulares de tintas, sua organização particular do espaço, além de referências afetivas".

UM LUGAR PARA A CRIAÇÃO

A Escola Americana, instalada no Brasil em meados do século XIX, cresceu e tornou-se em 1896 a Escola de Engenharia Mackenzie, a mais antiga do país, de natureza privada. Em 1952, com diversos cursos atuando em sintonia com a realidade socioeconômica e tecnológica de seu tempo, foi elevada à condição de universidade. O ateliê de vidro foi criado no âmbito da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) para uso nos cursos de Arquitetura e Design (imagens 1 e 2). Ofereceram-se cursos de criação em vitral como disciplina optativa do curso de Arquitetura e como disciplina regular do curso de Design com foco na concepção de objetos que configuraram a cultura material. Nas práticas de fusão em vidro, o aluno observa o que pode ser criado e discute questões sociais, econômicas, culturais, além de tecnologia e sustentabilidade.

Em 2008 a FAU e a Associação Brasileira das Indústrias de Vidro (Abividro) firmaram um convênio visando ao desenvolvimento de ações de interesse comum entre universidade e indústria, como incentivo à pesquisa e aos estágios, além de divulgar informações técnicas atualizadas de produtos industriais. Foram feitos concursos de criação de móveis, garrafas, entre outros objetos, com ótimos resultados. O ateliê é um espaço agradável e bastante funcional onde se realizam atividades práticas relacionadas à produção de obras de vidro. Um local com boa iluminação e ventilação, torneiras de boa vazão de água, mesas, cadeiras, prateleiras para depositar trabalhos em construção, armário para ferramentas e livros específicos da área. O principal instrumento é o forno para a queima de vidro. Um tecnólogo auxilia no andamento do ateliê controlando as longas queimas.

Imagen 1 - Ateliê de vidro e metal da UPM



Fonte: Acervo das autoras.

Imagen 2 - Ateliê de vidro e metal da UPM (ao fundo, à direita, com a porta superior aberta, encontra-se o forno de vidro)



Fonte: Acervo das autoras.

A Academia Portuense de Belas Artes foi criada em 1836, e, em 1950, a Escola de Belas Artes adquire o estatuto de ensino superior (FERREIRA, 2011). Situado na Baixa do Porto, o edifício central da Escola de Belas Artes é um palacete do século XIX, e, nos seus jardins, foram construídos edifícios nos anos 1950 onde se instala, no Pavilhão de Tecnologias, um ateliê de vitral (Imagen 3). Ao ateliê está associada uma tecnóloga que fica encarregada de toda a gestão do equipamento e material, sendo responsável pela assistência aos estudantes. Estes só podem ter acesso ao espaço dentro do horário estabelecido, à exceção de doutorandos que, pela natureza do seu trabalho de pesquisa e pelos seus conhecimentos avançados, podem frequentar o ateliê sem a presença da tecnóloga, solicitando sempre autorização prévia. O espaço é dividido em várias salas, uma mais direcionada para a pintura (Imagen 4), com cavaletes de vidro, mesa de luz e mesa de corte; um espaço para a realização de moldes e trabalhos de maior escala; e um espaço para a gravação e o polimento. O ateliê possui dois fornos específicos para trabalhar o vidro, um de pintura e outro de vitrofusão, e aguarda mais para a realização de peças com moldes. Existe ainda uma sala dos fornos para peças de casting que é compartilhada com o ateliê de cerâmica.

Imagen 3 - Espaço exterior da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com vista para os jardins, o Pavilhão de Escultura e o Pavilhão de Tecnologias



Fonte: Acervo das autoras.

Imagen 4 - Interior do ateliê de vidro da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto



Fonte: Acervo das autoras.

Até 2009, o ensino do vitral estava associado à realização de um vitral desde a realização da maquete, em que se consideram a importância das várias espessuras do vidro, a espessura da linha, o desenho da calha do chumbo e as especificidades da pintura do vitral como arte de fogo com a aplicação de grisalhas e esmaltes (ALMEIDA, 2019). Hoje na Faculdade de

Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), o ateliê ganha uma nova vida. Mais que associado ao vitral, é conhecido como o ateliê de vidro utilizado pelos estudantes da licenciatura de Artes Plásticas e Design. No ano letivo de 2021/2022, uma nova disciplina foi criada – "Laboratório tecnológico" –, na qual os estudantes do primeiro ano começam a ter conhecimentos básicos sobre como pintar em vidro e sobre a fusão de vidro. Esse ensinamento permite que a criatividade do aluno seja depois aprimorada nos anos seguintes, quando ele realiza um trabalho autoral. As disciplinas da licenciatura são "Vitral" e "Vidro e fusão".

Em "Vitral", os estudantes começam com exercícios de aprendizagem: corte de vidro e pintura sobre vidro (grisalha e esmalte); demonstração da execução de um vitral, exemplos de fusões parcial e total utilizando vidros reciclados; realização de moldes de gesso cerâmico e sílica para a técnica de *slumping* (esse exercício é em grupo) e um exercício individual utilizando o papel cerâmico; demonstração da utilização de técnicas de impressão (serigrafia e utilização de caulim) e gravação. Em seguida, são adquiridos conhecimentos teórico-práticos das curvas de recozimento e da compatibilidade dos vidros. Cada estudante realiza pelo menos três trabalhos com diferentes técnicas aprendidas. Em "Vidro e fusão", os alunos experimentam a técnica de *pâte de verre* – peças com talco e sem talco – e estudam as diferentes granulometrias, peças ocas e maciças, os moldes para *casting* (abertos e fechados) e a técnica da cera perdida. Em 2022, uma nova disciplina para os estudantes de mestrado – "Práticas e contextos de pintura" – começou a ser lecionada.

ROTINAS DO ATELIÊ DE ARTES

No ateliê artístico, especialmente naqueles instalados no interior das universidades, é estabelecida uma rotina técnica, em que o tempo é distribuído para a necessária realização dos exercícios propostos pelas professoras. Ao chegar ao ateliê, o aluno deposita seus pertences num cabide na parede perto da entrada, veste um avental e coloca óculos protetores, que lhe asseguram uma distância de eventuais caquinhos de vidro que podem se soltar durante o processo de corte e na lida com o vidro. No encontro com os colegas, a conversa inicial é estimulada por imagens previamente selecionadas que fazem referências ao tema que será abordado na aula.

O pintor Sérgio Fingermann, entrevistado para estudos sobre processos criativos de artistas visuais, comentou que prefere realizar longas sessões de pintura pela manhã, fazer uma pausa para o almoço e voltar ao ateliê para reavaliar o que fez naquele dia (MELLO, 2008). Ao entrar no ateliê, que é anexo à sua casa, começa lentamente a regar as plantas do pequeno jardim e, no tempo que dura essa ação, começa a concentrar-se e preparar-se para pintar. O artista destacou que esse tempo inicial indeterminado é essencial para sua vivência no ateliê, é um momento para se desarmar perante os problemas do dia a dia. O aluno que frequenta

as aulas num ateliê em universidade prepara-se para passar um tempo naquele lugar específico, onde a aula acontece nesse espaço de criação, onde certamente vai integrar pensamento e manualidade.

Outros artistas visuais entrevistados descreveram curiosas atitudes no momento de entrar no ateliê e começar a trabalhar. A gravurista Luise Weiss, citada em Mello (2008), descreveu sua vida atribulada por trabalho e família, com pouco tempo para frequentar o próprio ateliê, que fica a dois quarteirões de sua casa. Vai até lá em horários variados, pois seu tempo é curto e precioso. Talvez por isso ela entre e comece logo a trabalhar. Weiss desenvolveu um sistema próprio de deixar a próxima etapa pronta para ser iniciada. Segundo explicou, é só entrar no ateliê que já se sente concentrada, pronta para realizar seu trabalho e retomar de imediato o processo de criação. Nesse caso, a atitude da artista se assemelha à dos alunos que frequentam o ateliê, pois deixam a próxima etapa preparada para ser executada.

Estudos sobre pessoas criativas apontam que muitas sentem necessidade de afastamento consciente do problema, procurando um descanso, um distanciamento para relaxar do cansaço promovido pelas tentativas de solução que podem ocasionar momentos de frustração e desgaste. Após esse período, voltam ao trabalho com ideias renovadas e mais próximas da solução do problema (WECHSLER, 2002). Na produção de obras plásticas, o aparato visual receptivo e perceptivo torna-se saturado, a imagem fica tão impregnada no olhar e na memória que a visão se embaralha, dificultando uma percepção mais crítica sobre a própria obra. Um descanso necessário, voluntariamente estabelecido, refaz o olhar, e o artista, ao retornar aos mesmos trabalhos, percebe subitamente novas possibilidades criativas (ARNHEIM, 2004). As aulas num ateliê inserido na universidade devem obedecer a um cronograma que ao mesmo tempo respeite essas necessidades de atenção e distanciamento, e permita um tempo hábil para a realização do projeto.

PONTOS DE PARTIDA, GATILHOS E INSPIRAÇÕES

Inpirações para iniciar uma obra podem aparecer nas mais variadas situações. Em 1943, o fotógrafo Gilberte Brassaï foi ao ateliê de Picasso em Paris com a intenção de registrar as esculturas do artista. Nesse período, consolidou-se uma sólida amizade, e os diálogos sobre arte ficaram registrados pelo fotógrafo, transformados posteriormente em livro. Brassaï (2000, p. 84) perguntou a Picasso como nascem as ideias para seus desenhos, se são fortuitas ou premeditadas, e o artista respondeu:

– Não sei dizer... As ideias são apenas pontos de partida... É raro conseguir fixá-las tais como surgem em meu espírito. Assim que começo a trabalhar, aparecem outras sob minha pena... Para saber o que se quer desenhar é preciso começar fazendo... Se surge um homem, faço

um homem... Se surge uma mulher, faço uma mulher... Existe um ditado espanhol: Se tem barba é homem; se não tem é mulher... Ou, numa outra versão: Se tem barba é São José, se não tem é Virgem Maria... Este ditado é formidável, não é mesmo? Quando estou diante de uma folha em branco, ele passa o tempo todo por minha cabeça... O que percebo, a despeito de minha vontade, me interessa mais que minhas ideias [...].

Picasso explorava a virtualidade contida numa folha de papel em branco como um lugar onde o traço pudesse vir a ser uma forma interessante, um plano virtual de experimentação, de exercício de sua percepção, que, segundo afirma, interessava-lhe mais do que o pensar, o refletir sobre ideias. E começava a rabiscar livremente à procura de alguma forma. Os traços iam aparecendo, indicavam-lhe se estava surgindo a figura de um homem ou de uma mulher, que eram completados, formando desenhos. Segundo a psicologia gestáltica, o observador se aproxima do problema como um todo, busca tensões internas que apresentem partes incompletas e tenta restaurar a harmonia do todo (ARNHEIM, 1980). A folha de papel em branco não apresenta tensões evidentes, elas estão na mente do artista que a toma para desenhar. Mas, quando despontam os primeiros rabiscos, o traço revela tensões que sugerem agrupamentos, outras direções da linha ou possibilidades de ocupação do espaço compositivo. O desenho que se completa restaura a harmonia do todo, apresenta-se como resultado dessa procura pela forma, como solução consolidada.

Matisse (1972, p. 48), em suas reflexões sobre o próprio processo criativo, comenta um momento no ateliê: "Sempre parto de alguma coisa – uma cadeira, uma mesa. Mas à medida que o trabalho progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim, quase perdi a referência do assunto que foi meu ponto de partida".

O ponto inicial no processo criativo de Matisse, a observação de um objeto corriqueiro, pode resultar em inúmeras obras ou permanecer um rascunho. Pode ficar guardado num canto qualquer do ateliê ou num canto qualquer da memória do artista, que cria diversas obras ao mesmo tempo e pode tranquilamente incubar uma obra enquanto realiza outra. O artista pode retornar à ideia inicial em outro momento, e isso nos indica que, na produção artística, ocorrem ciclos simultâneos, retornos, passos de caranguejo, movimentos circulares que, por sua natureza transformadora, nunca voltam ao ponto inicial, sugerindo que o processo criativo em arte caminha num movimento espiral. Picasso comenta com Brassai (2000, p. 84) o processo de criação de Matisse:

– Matisse faz um desenho, depois os recopia... Recopia-o cinco, dez vezes, sempre depurando o seu traço... Ele está convencido que o último, o mais despojado, é o melhor, o mais puro, o definitivo; ora, muito frequentemente era o primeiro... Em matéria de desenho, nada é melhor do que o primeiro impulso [...].

O primeiro impulso ou a ideia já elaborada? O criador pode ter a sensação de que a obra em processo já esteve mais interessante e na última etapa ficou ruim. Mas de repente acontece um acaso, um evento totalmente inesperado, como a tinta que escorre e mancha a tela do pintor, podendo gerar um efeito surpreendente, levando o artista a decidir se incorpora esse fato positivamente ou se o considera um defeito a ser corrigido em sua obra. Fayga Ostrower (1998, p. 10), aquarelista e pesquisadora da criatividade nas artes visuais que estudou especialmente o acaso na criação artística, questiona:

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isto. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível?

Os acasos acontecem constantemente, em qualquer etapa da criação, nos pequenos ciclos que se repetem num processo criativo maior. O artista plástico é particularmente sensível às ocorrências do acaso, pois as necessidades operacionais de transformar ideia em matéria obrigam-no a rever frequentemente seu projeto, sempre recomeçando o processo criativo ao mesmo tempo que a obra vai sendo construída.

EXERCÍCIOS DE CRIAÇÃO NOS ATELIÊS DE VIDRO NA UPM E DA UBAUP

Na UPM, selecionamos, entre muitos, um projeto realizado em interface do *design* com a gastronomia. O curso de graduação em Gastronomia da UPM forma tecnólogos para atuação imediata no mercado. O último trabalho que os alunos realizam é um jantar em que preparam as comidas e bebidas, o serviço, a decoração e ambientação do local onde se realiza a refeição. São convidados dez avaliadores, entre críticos gastronômicos, jornalistas especializados, fornecedores de material para restaurantes, *sommeliers*, enfim, um leque variado conforme a disponibilidade dessas pessoas no período.

Imagen 5 - Avaliadores no jantar do curso de Gastronomia da UPM



Fonte: Foto de Regina Lara.

Imagen 6 - Aluno do curso de Gastronomia disponde os alimentos no prato de vidro



Fonte: Foto de Regina Lara.

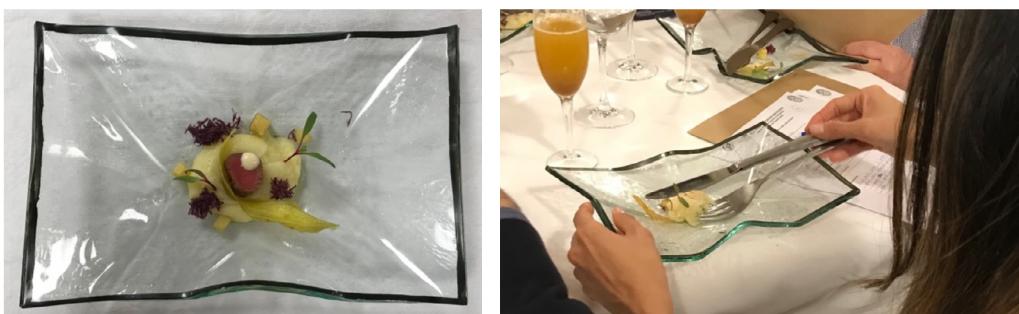
São escolhidos temas que integram os estudos daquela turma, como culinária de determinada região, inspirações no campo ou litoral, servidos em muitas etapas, como entradas, pratos principais e sobremesas. No ano de 2018, foi feito um trabalho que unia história da arte e culinária, numa parceria com as professoras Marilia Malzoni, do Design, e Paola Biselli, da Gastronomia. Escolheram-se os seguintes artistas: Leonardo da Vinci, que curiosamente chegou a ter uma taberna em sociedade com o pintor e amigo Botticelli, chamada "Osteria delle tre rane", é sempre lembrado por ser o inventor do guardanapo, além de ser o criador de bela inspiração visual, o afresco *A última ceia*; Picasso, que, além de pinturas e esculturas, teve grande produção cerâmica; Andy Warhol, com as inconfundíveis latas de sopa Campbell's; Frida Kahlo, famosa pelo seu *mole* (molho tradicional mexicano que incorpora mais de 250 temperos); e Salvador Dalí. E, do Brasil, Tarsila do Amaral e Vik Muniz. Todos os artistas foram escolhidos pelos alunos como os mais interessantes para a montagem do cardápio, a partir de aulas de história da arte que ministramos na Gastronomia, especialmente preparadas para a realização desse trabalho.

Imagens 7 e 8 - Molde para o prato de vidro; pratos feitos no molde prontos e higienizados



Fonte: Foto de Regina Lara.

Imagens 9 e 10 - Prato pronto e servido no jantar



Fonte: Foto de Regina Lara.

Estabelecidas as relações com a arte, o processo de criação dos alunos do Design e da Gastronomia foi muito livre e favoreceu a associação de ideias criativas, realizadas em vidro e cerâmica, para o desenvolvimento do serviço de louça para o jantar. Conforme a necessidade do prato que seria servido, com alimentos líquidos ou pastosos, era criado um suporte especial, como cumbucas, pratos rasos ou fundos de diversos formatos. Quando se analisa o que foi pintado sobre a mesa no afresco *A última ceia*, observam-se especialmente os pães, alimento que aparece em muitos quadros produzidos na mesma época. Foram servidos pães, desde o início da refeição, em pratos que permaneceram na mesa. Outro prato inspirado em Andy Warhol foi uma sopa húngara, referência à origem do artista que se radicou nos Estados Unidos e a considerava um prato afetivo da infância. Foi servida quente numa caneca estampada como se fosse uma lata de sopa Campbell's, com a parte superior fechada por um biscoito, também receita húngara, que a impedia de esfriar rapidamente. A caneca foi à mesa servida sobre um pequeno pratinho de cores variadas.

Aprendemos termos técnicos, como *entremet*, palavra de origem francesa que, nos banquetes medievais, referia-se a pequenos pratos servidos entre os principais, com a função de permitir ao comensal neutralizar o paladar do prato anterior e preparar-se para o próximo sabor; atualmente o termo é utilizado como referência à sobremesa doce que se come de colher. Neste caso, em referência ao sentido original, fizeram-se três biscoitos que foram servidos em um pratinho retangular onde estavam desenhadas a pincel três gravuras da famosa série *O touro*, de Picasso, produzidas no período pós-Segunda Guerra Mundial, de dezembro de 1945 a janeiro de 1946. Os biscoitos eram servidos em um pratinho retangular, um sobre cada gravação, e degustados entre os pratos principais, revelando, conforme surgiam, as etapas do touro sendo redesenhado, cada vez mais abstrato. É uma informação sobre o processo criativo de Picasso sendo revelada no decorrer da refeição, pois, quando se retira o primeiro biscoito, surge o touro mais figurativo e os outros dois permanecem cobertos. À medida que o jantar vai acontecendo, os três bois são mostrados. Esse prato foi entregue aos convidados como brinde do jantar, como agradecimento especial pelo apoio aos formandos da Gastronomia.

Imagen 11 - Prato para o *entremet* inspirado em *O touro*, de Picasso



Fonte: Foto de Marília Malzoni.

Imagen 12 - O touro, série de 11 litografias (1945-1946)

Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Outros pratos foram elaborados conforme as necessidades de textura e consistência dos alimentos preparados. O empratamento, ato descrito como o "efeito de dispor os alimentos em pratos individuais ou travessas, efetuando a respectiva decoração" (DICIONÁRIO ONLINE PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2022), é muito valorizado na gastronomia, considerado essencial no serviço de mesa. A relação que se estabeleceu nas conversas entre os alunos e na troca de informações entre alimento e forma permitiu que os alunos da Gastronomia fossem os *clientes* atendidos pelos alunos do Design. Esse exercício de tentar compatibilizar as necessidades dos criadores suscitou profícua discussão sobre forma e função no Design, sobre beleza e tecnologia associada às culturas visual e gastronômica. Os alunos da Gastronomia testaram na prática a louça criada e suas possibilidades funcionais, revelando erros e acertos nos pratos, verdadeiros protótipos dos projetos do Design.

O ateliê de vidro da FBAUP participa em vários projetos e parcerias com equipes multidisciplinares. Um dos últimos projetos realizados antes da pandemia foi a colaboração com o XXII Simpósio de Botânica Criptogâmica, promovido pelo Centre for Ecology, Evolution and Environmental Changes na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, com a bióloga doutora Paula Matos, que lançou um desafio aos estudantes: a participação na exposição *Diversidade escondida*.

Diversidade escondida foi uma exposição de artes plásticas organizada no âmbito do XXII Simpósio de Botânica Criptogâmica com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, que inte-

grou a programação de Lisboa Capital Verde Europeia 2020 e teve lugar na Estufa Fria de Lisboa, com inauguração em 24 de julho de 2019. Arte e ciência interligam-se no conjunto de obras apresentadas em vários espaços da Estufa Fria – no espaço expositivo – e dispersas pela área externa, sendo colocadas nos lagos, nas rochas e em outros elementos naturais. As obras eram inspiradas numa panóplia de organismos, para muitos, pouco familiares. *Diversidade escondida* pretendia convidar o espetador a deambular pela Estufa Fria para descobrir obras existentes no jardim.

Coube aos estudantes a elaboração de uma peça de arte com os temas de inspiração nos organismos criptogâmicos, ou seja, algas, fetos (planta semelhante às samambaias brasileiras), musgos, fungos e líquenes. A bióloga fez uma apresentação com o propósito de familiarizar os participantes com esses organismos e explicar a importância deles no sistema ecológico. As algas são conjuntos extremamente diversos de organismos fotossintéticos, com uma elevada diversidade morfológica e funcional, que desempenham importantes funções no ecossistema. Os fetos são um conjunto de plantas bastante comum na paisagem portuguesa. Montes, prados e vales estão cobertos por essas plantas, que apresentam uma grande diversidade de tamanho e forma, semelhantes às samambaias brasileiras. Os musgos são plantas terrestres que desempenham papéis ecológicos essenciais em muitos ecossistemas, como a retenção de água e a formação do solo. Os fungos têm uma enorme diversidade, sendo alguns comestíveis, como os cogumelos, e desempenham funções essenciais para o funcionamento dos ecossistemas, sobretudo na decomposição de matéria orgânica. Por sua vez, os líquenes são o resultado de uma parceria entre um fungo e uma alga – relação simbiótica – e crescem numa variedade de substratos.

Realizou-se também uma exposição de artes plásticas com várias abordagens artísticas, como desenho, pintura, gravura, têxtil e peças de vidro. Participaram 24 artistas, entre eles estudantes, docentes e pesquisadores. Os participantes desenvolveram uma pesquisa antes de iniciarem o trabalho artístico.

A obra de Cassandra Pereira, estudante de mestrado em Artes Plásticas, intitulada *Nati Sunt Tibi In Vita* (imagens 13 e 14), fez uma analogia com o fungo *Aleuria aurantia*:

[...] pretendendo realçar a incrível e indispensável presença destes organismos, designados muitas vezes como mestres da sobrevivência, em constante colaboração e simbiose com a natureza, permitindo uma composição harmoniosa que impulsiona o motor da vida" (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO..., 2019).

Imagen 13 - Vista geral da Estufa Fria com a obra *Nati Sunt Tibi In Vita*, de Cassandra Pereira



Fonte: Acervo das autoras.

Imagen 14 - *Nati Sunt Tibi In Vita*, de Cassandra Pereira



Fonte: Acervo das autoras.

Atendendo à sua fragilidade, uma peça realizada em *pâte de verre*, e ao local em que aparece na natureza, a peça foi apresentada no lago, perto de uma escultura, quase camouflada pelo ambiente envolvente. A desfragmentação vem ocorrendo naturalmente como a peça que se encontra em decomposição.

João Freitas realizou *Algis*, peças de uma fragilidade extrema baseada nas algas, que assim como estas quebram com grande facilidade. O trabalho de Freitas apresentava uma relação entre a gravura e o vidro. As obras ficam distribuídas por vários espaços, como a galeria, onde há uma sobreposição colorida de manchas e pequenos riachos existentes no percurso pedestre (Imagem 15) integrados em simbiose com o espaço.

Imagen 15 - *Algis*, de João Freitas



Fonte: Acervo das autoras.

Lúcia Castanho, pesquisadora brasileira de pós-doutorado, apresentou uma obra com inspiração nas plantas em fetos. Depois de uma viagem por terras de Montelongo (interior de Portugal), a artista conseguiu visualizar o crescimento dessa planta e de diversas variedades existentes, nomeadamente nas montanhas e nos riachos. Para a exposição, a pesquisadora concretizou a obra *Sem título* (Imagen 16) com uma inspiração em pequenas pedras que encontrou no Oceano Atlântico, que banha Portugal e Brasil. De acordo com Lúcia Castanho:

Imagen 16 - *Sem título*, de Lúcia Castanho



Fonte: Acervo das autoras.

Uso o arame como um fio que é uma linha que desenha e transforma-se em matéria. Ao pensar nestes materiais que escolhi para trabalhar aqui no Porto, percebi que as ideias das pedras subtraídas do mar possuíam as características necessárias para formarem uma superfície para os fetos. E dessa forma produzi os fetos (arames) que se firmam para enraizar e transformarem-se em pequenas plantinhas que se movem em busca de luz (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO..., 2019).

Daniela Pinheiro, estudante de doutorado, escolheu o musgo como inspiração para a obra *FF0155/03 ou pequenas estruturas aglomeradas*. Essa planta tão comum por toda a paisagem portuguesa, tanto citadina como rural, inspirou a doutoranda a inserir sua obra no meio do musgo existente na estufa.

Teresa Almeida apresentou *Montanha mágica*, com inspiração nos líquenes *Lobaria scrobiculata*, que habitam nas rochas gigantes da sua terra natal. Desenvolvida em vidro luminесcente, a obra ficou colocada na gruta artificial.

CONCLUSÃO

De acordo com Joseph Beuys (2011, p. 32), "a escola existe para desenvolver a capacidade, quero dizer, a consciência". Constituir um ateliê é fundamental para alimentar o processo criativo do artista, facilita a imersão no fluir, promove a sensação de fincar a própria pedra fundamental no campo da arte. Alunos de arte e *design* que frequentam ateliês criam observados pelo mestre que questiona e oferece diversas soluções, sentem-se seguros para acolher acasos e seguir a própria intuição, pois sabem que o professor lhes indicará caminhos possíveis. A cultura do diálogo, das ações éticas e de cultivar o respeito à arte prevalece nos alunos, que observam e aprendem com a persistência do mestre nos processos de criação longamente elaborados para se chegar aos resultados desejados. Criar, projetar e organizar o modo de fazer e o tempo nas aulas de ateliê é fundamental para desenvolver a consciência no processo de criação. Ateliês instalados em universidades proporcionam, além do desenvolvimento especializado na área escolhida pelo aluno, pesquisas interdisciplinares, permitem a visualização de possibilidades jamais pensadas e ampliam positivamente o seu campo de atuação.

The artistic studio as an interdisciplinary space in the academic environment

Abstract: The artistic studio is a place that encourages the expansion of ideas and the development of languages, promotes the realization of creative and innovative production that we call art. It is an essentially interdisciplinary space that unites theory and practice, thought and gesture. This article presents reflections on the experience lived in two different studios, especially dedicated to the creation of works made with glass material, the Mackenzie Presbyterian University and the Faculty of Fine Arts, Porto University, both coordinated by professors-artists, Regina Lara in Brazil and Teresa Almeida in Portugal. As a part of the university, the studio receives students for art and design courses, undergraduate and graduate courses, as well as research projects. The practical class taught in the studio is based on the principle that the experience assisted by a specific reflection generates a conscious creative process, essential for the formation of artists and designers. In these workshops, students are led to understand the physical and aesthetic properties of glass, in plasticity's and expressive dialogues with other materials through experimentation with means of transforming matter. Relevant aspects of the creative process, routines, inspirations, experiences selected from among the proposed exercises and the studio environment are analyzed, especially those installed in universities that facilitate the emergence of interdisciplinary research, positively expanding its field of action.

Keywords: Creativity. Interdisciplinarity. University studio. Glass art. Material culture.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, T. *Exposição de vidro e sobre o vidro: (re)pensar o ensino*. Porto: i2ADS, 2019.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira: Edusp, 1980.
- ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEUYS, J. *Cada homem é um artista*. 2. ed. Santa Maria da Feira: 7 NÓS, 2011.
- BRASSAÏ, G. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CATÁLOGO da Exposição *Hidden Biodiversity*. Lisboa: Estufa Fria, 2019.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Fluir (flow): una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairos, 1996.
- DICIONÁRIO acadêmico alemão-português. Porto: Porto Editora, 1978.
- DICIONÁRIO *online* Priberam da língua portuguesa. Empratamento. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/empratamento>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- FERREIRA, A. Q. *Fazer falar a pintura*. Porto: Universidade do Porto, 2011.
- GARDNER, H. *Arte, mente, cérebro: uma abordagem cognitiva da criatividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- MATISSE, H. *Escritos e reflexões sobre arte*. Póvoa de Varzim: Ulisseia, 1972.
- MELLO, R. L. S. *O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais*. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia como Profissão e Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/15624?locale-attribute=en>. Acesso em: 26 set. 2022.
- OSTROWER, F. *Acasos e a criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- RIZOLLI, M. *Artista, cultura, linguagem*. Campinas: Akademica, 2005.
- WECHSLER, S. M. *Criatividade: descobrindo e encorajando*. Campinas: Livro Pleno, 2002.

Recebido em fevereiro de 2022

Aprovado em abril de 2022