



CONTAF 2019

Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo

ANAIS 2019





REALIZAÇÃO

Associação Brasileira de Cerâmica

Presidente Antonio Carlos de Camargo
Vice Presidente Edimilson Ricelli dos Passos

Revista Mão na Massa

É uma publicação da Paschoal Giardullo Massas EPP dirigida a ceramistas, porcelanistas, vidreiros, artistas plásticos, fornecedores de produtos e equipamentos para artes plásticas e artes cerâmicas.

Diretores Paschoal Giardullo
Caio Giardullo

CONTAF 2019

Campos do Jordão – SP
Hotel Orotur Garden
Data 13 a 15 de agosto

Comissão Técnica e Organizadora

Paschoal Giardullo
Caio Giardullo
Celia Martins
Beatriz Martins
Flávia Pircher
Nelson Lixa
Solange Cunha Giardullo
Claudia Ciasca
Ivone Shirahata
Sonia Bogaz
Miki Iryo
Marilzete Basso do Nascimento



APRESENTAÇÃO

Caros Leitores,

É com satisfação que apresentamos os anais do 16º Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo, realizado entre os dias 13 e 15 de agosto de 2019, em Campos do Jordão – SP.

O CONTAF é um evento promovido pela Revista Mão na Massa e pela ABCERAM – Associação Brasileira de Cerâmica, que tem como objetivo incentivar, promover e divulgar a pesquisa relacionada à cerâmica por artistas e ceramistas dentro e fora do Brasil. O evento que já está na sua 16ª edição tem contribuído ao longo dos anos para formar novos ceramistas, valorizar a atividade e fomentar a troca de experiências. Nesta edição contou com a participação de diversos artistas tanto brasileiros quanto estrangeiros que compartilharam seus conhecimentos, oportunizando assim o crescimento dos participantes.

O evento também ofereceu espaço para a apresentação de pesquisas acadêmicas, que estão reunidas nestes Anais, agrupadas em duas categorias: Artigos Completos e Comunicação Artística. O primeiro é voltado para as pesquisas realizadas no âmbito das universidades e o segundo aos ceramistas que desejam compartilhar seu trabalho em ateliês ou sua trajetória artística.

A publicação destes Anais tem como objetivo preservar e manter o conhecimento produzido pelo CONTAF 2019. Também é importante na medida em que promove a interação entre os congressistas e dá maior visibilidade aos autores. Com a publicação nos Anais os trabalhos se tornam públicos e acessíveis a todos que possam ter interesse por eles, contribuindo assim para a construção da história do CONTAF.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Prof. Dra. Marilzete Basso do Nascimento
Responsável pelas palestras técnicas do CONTAF 2019.

O conteúdo dos artigos é de exclusiva responsabilidade de seus autores, não expressando necessariamente a opinião dos responsáveis pelo CONTAF 2019.



SUMÁRIO

CATEGORIA - ARTIGOS COMPLETOS

DECALQUES PARA CERÂMICA.....	6
Marilzete Basso do Nascimento.....	
A CERÂMICA COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....	12
Elainy Mota Pereira	
DESIGN DE CERÂMICA UTILITÁRIA SERIADA- SIMULAÇÃO DE PROCESSO DE FUNDIÇÃO E DE CRIAÇÃO DE MODELOS.	18
Eliana Zaroni Lindenberg Silva	
EXPERIMENTAÇÕES UTILIZANDO SERIGRAFIA PARA O DESIGN DE SUPERFÍCIE EM CERÂMICA.....	24
Carolina Haideé Afonso Rosenmann.....	
Bianca Marina Giordani.....	
Eleny Carolien Hilenia Meiborg.....	
Gabriel Chemin Rosenmann	
Halinne Lima	
Elaine Garcia	
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA EM TRACUNHAÉM: Um Encontro com os Mestres do Barro.....	30
Dra. Elaine Regina dos Santos	
Ana Guerra	
Dra. Priscila Leonel.....	
Stela Kehde	
PAPERCLAY, DE SUA DESCOBERTA À ATUALIDADE, UMA HISTÓRIA DE LIBERDADE NA CERÂMICA	37
Darly Pellegrini	
RENDA EM CERÂMICA E ORQUÍDEAS – UMA ESCULTURA-VIVA.....	41
Marcia Rosa	
SERAMICA.KERAMEIKOS - espaço tempo de pesquisa, experimentação e criação	47
Daisy Grisolia	



<i>CATEGORIA – COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA</i>	53
FORMA E FOGO: DIÁLOGOS	55
Makoto Fukuzawa	
QUEIMAS PRIMITIVAS	60
Juliana Araújo	
Stela Kehde	
RENDAS CERÂMICAS	65
Maria Marta Pessoa Vaz	



DECALQUES PARA CERÂMICA

Marilzete Basso do Nascimento - *marilzete131@gmail.com*

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

RESUMO

Os decalques são amplamente utilizados na indústria cerâmica e também por artistas ceramistas. O método mais difundido para produção de decalques é a serigrafia, o que implica em todo o processo serigráfico, ou seja: produção e impressão do desenho, que no caso de mais de uma cor, pode implicar na produção de várias telas; gravação das telas; impressão das diversas cores em papel gomado e posterior aplicação do colódio. Para um ceramista de atelier, esse processo pode tornar-se oneroso e demorado, para produção de poucas peças ou pequenas séries. Este artigo apresenta um trabalho desenvolvido no Ukéra – Atelier de Cerâmica da UTFPR, no qual se buscou minimizar o trabalho por meio do uso de processo de impressão que substituiu a serigrafia pela impressão a laser, seguindo parcialmente a metodologia proposta por Graciela Olio.

Palavras-chave: Pannel, cerâmica, impressão,

INTRODUÇÃO

Existem várias técnicas decorativas para cerâmica, entre as quais podemos destacar a aplicação de engobe; pinturas baixo coberta e sobre coberta; o aquarelado obtido a partir da dissolução em água de corantes e óxidos; o esgrafito; o carimbo; e a corda seca (ROS e FRIJOLA, 2017). Através destas técnicas o artista ceramista ou o artesão interferem na peça cerâmica conferindo identidade e muitas vezes transformando-a em peça única e exclusiva.

Também é possível decorar por meio da transferência de imagens diretamente para o corpo cerâmico, cru ou já cozido, por meio de diversas técnicas, entre as quais destacam-se: **fotocerâmica** - técnica de impressão, que se utiliza de pigmentos cerâmicos e papéis especiais para sua impressão. Resultam em decalques aplicáveis em qualquer superfície cerâmica ou porcelana que posteriormente se fundem ao esmalte das peças em terceira queima; e a **serigrafia** – diretamente sobre o corpo cerâmico, muito usada na produção de revestimentos cerâmicos ou na produção de **decalques vitrificáveis**. Estes são obtidos a partir de processo serigráfico sobre papel gomado com posterior aplicação de colódio. É especificamente sobre o processo de produção de decalques que trata esta pesquisa, realizada no ano de 2018, no Ukéra – Atelier de Cerâmica da UTFPR.

A indústria de louças vem usando os decalques há muitos anos como técnica de decoração. Seu emprego permite a seriação e a diferenciação de produtos com a aplicação de diferentes estampas, do clássico ao contemporâneo sobre uma mesma base (Figura 1).



A B
Figura 1. Exemplos do uso de decalque (A) Contemporânea (B) Clássico
Fonte: Pinterest (2019); Schmidt (2019)

A produção dos decalques se dá por serigrafia na maioria dos casos, o que permite fazer uma grande quantidade de decalques exatamente iguais. É ideal para produção cerâmica de grande ou média escala, mas o processo torna-se complicado para os ceramistas de pequenos ateliers (OLIO, 2016), que geralmente não dispõem das condições e dos equipamentos necessários. Estes, muitas vezes recorrem aos decalques comerciais ou terceirizam a produção de decalques personalizados. Um exemplo desta situação pode ser observado na Figura 2. A ceramista responsável pela produção das peças, encomendou os decalques e aplicou sobre as peças¹ já esmaltadas que em seguida foram à terceira queima.



Figura 2. Peças prontas em terceira cocção
Fonte: Autora, 2018.

¹ As peças apresentadas foram desenvolvidas em parceria com a Peita.me, empresa que confecciona e comercializa camisetas com temas feministas como: Lute como uma garota, Seja quem você quiser, etc.



A título de esclarecimento, as etapas para obtenção dos decalques por processo serigráfico são as seguintes: Obtenção da imagem ou desenho; montagem da tela em nylon; emulsificação da tela; gravação da tela por foto sensibilização; montagem da tela com o desenho numa mesa serigráfica; impressão do desenho em papel gomado; impressão do colódio. Se a imagem for de duas ou mais cores, cada cor deve ser impressa separadamente, em multicamadas.

Percebe-se que não é simples e nos casos de tiragem única ou de pequenos lotes a terceirização pode tornar-se inviável em função do custo. Nestes casos é necessário buscar outras alternativas.

Como produzir o próprio decalque sem o uso da serigrafia? Esta foi a questão norteadora da pesquisa.

METODOLOGIA

O Ukéra – Atelier de Cerâmica da UTFPR é um projeto de extensão vinculado ao Grupo de Pesquisa em Modelos e Protótipos para o Design do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial. A maior parte dos integrantes do atelier está ou esteve, quer seja como professor ou como estudante, vinculado aos cursos de Design, o que faz com que as metodologias utilizadas para o desenvolvimento de projetos de design, sejam naturalmente incorporadas pelo grupo no desenvolvimento de qualquer projeto. Esta pesquisa foi desenvolvida em duas etapas: na primeira estudou-se os processos de impressão e/ou transferência de imagem e na segunda a produção e aplicação dos Decalques vitrificáveis.

Estudo das técnicas de impressão e/ou transferência de imagem. Neste caso partiu-se de uma pesquisa bibliográfica, em sítios da Web e vídeos do Youtube, sobre alguns métodos de impressão:

Serigrafia - A técnica de decoração serigráfica, consiste em depositar uma tinta através de uma tela tensionada num quadro, na qual existe um desenho que permite a passagem da tinta através de certas regiões. A aplicação sucessiva de tintas diferentes por telas com desenhos diferentes permite a reprodução de motivos relativamente complexos (SANS et al., 1999).

Nesta pesquisa, a serigrafia foi testada diretamente sobre os corpos cerâmicos utilizando-se uma frita cerâmica alcalina (CMF 123) no lugar das tintas para porcelana que são as usadas nos decalques comerciais, optou-se por esta frita por ser uma matéria prima de baixo custo e muito acessível à maioria dos ceramistas. Para diluição usou-se como veículo: água, condicionador de cabelo e óleo de pinho.

A diluição em **água** provocou o entupimento constante da tela, inviabilizando o processo. O **óleo de pinho** se mostrou muito denso, dificultado o escoamento do esmalte, além de ter um custo elevado em relação aos demais. O **condicionador de cabelo** foi o que apresentou melhor resultado, não provocou o entupimento da tela e a consistência da mistura permitiu que o esmalte deslizesse com facilidade. Os corpos de prova foram queimados a 980°C (Figura 3).

1. CMF 123 + óleo de pinho
2. CMF 123 + óleo de pinho
- 3, 4 e 5 – CMF 123 + condicionador de cabelo

A diferença de cor observada na Figura 4 se deve à densidade, mais ou menos frita na mistura.



Figura 3. Testes de impressão por serigrafia mistura de CMF123 e condicionador de cabelo – 980°C
Fonte: Autora, 2018.

Apesar do resultado positivo da serigrafia sobre o corpo cerâmico, o problema do processo permanecia, o que nos levou a buscar outras alternativas.

Transferência de imagem de impressora a laser – testou-se a transferência da imagem **diretamente sobre o corpo cerâmico**. O processo consistiu em passar um solvente no desenho e pressionar sobre o corpo cerâmico já biscoitado. Resultou em que a imagem transferida não apresentou qualidade e a transferência é bastante trabalhosa, sendo de difícil reprodução mesmo em pequena escala.

Decalque.

- a. Diretamente sobre o biscoito: o decalque comercial aplicado diretamente sobre o corpo cerâmico biscoitado, resultou que sem a camada vítrea não há adesão do decalque sobre a peça, de acordo com Olio (2016) é necessário aplicar primeiro uma camada impermeabilizante, como cola branca ou verniz, para depois aplicar o decalque. Esta opção não foi testada neste momento.
- b. Produção de decalque usando o CMF 123, por meio de serigrafia em papel gomado: a aplicação do decalque sobre o corpo cerâmico já vitrificado apresentou bons resultados.

Estes experimentos serviram principalmente para avaliar se as técnicas poderiam ser utilizadas em conjunto ou em substituição ao decalque convencional. Concluiu-se que os resultados da produção do decalque com CMF123 mostraram bons resultados, mas as dificuldades do processo serigráfico permaneciam. Na continuação buscou-se alternativas para a produção de decalques, uma vez que tanto a aplicação como o resultado do uso do decalque apresentam qualidade superior às demais técnicas.

Alternativas do uso do Decalque. Decidiu-se então por conjugar dois métodos, ou seja, confecção de decalques a partir da impressão a laser. No lugar da impressão por serigrafia, o uso da impressora facilita muito o processo pois a partir de uma imagem qualquer impressa é possível produzir um decalque. A impressão deve ser feita em papel gomado, o mesmo usado nos decalques comerciais. Uma vez impressa a imagem, aplica-se o colódio com uma espátula de plástico, a mesma usada para aplicar massa em paredes ou móveis. A camada deve ser grossa o suficiente para garantir a transferência. A figura 4 mostra as folhas impressas em que já foi aplicado o colódio.



Figura 4. Papel gomado impresso com aplicação de colódio.
Fonte – Autora, 2018.

A transferência para o corpo cerâmico se dá da mesma maneira que um decalque comum. Após uns minutos submersa em água, a imagem descola do papel e pode ser aplicada.

A queima pode ser feita a partir de 780°C, podendo chegar a 1200°C, com pequena variação da cor. Observa-se na figura 5 o antes e o depois da queima. A cor depois da queima fica um tom de marrom avermelhado.



Figura 5. Decalques antes e depois da queima a 980°C
Fonte: Autora, 2018.

CONCLUSÕES

Existem diversas técnicas de transferência de imagem para corpos cerâmicos. Crus ou já cozidos, sobre coberta ou sob coberta, a indústria cerâmica e os artistas ceramistas estão sempre em busca de formas de decorar ou comunicar ideias a partir da representação gráfica. Graças à esta constante inquietude, de



tempos em tempos nos deparamos com novas formas de fazer algo ou de uso de uma tecnologia de maneira inovadora.

Acredita-se que o uso da impressão a *laser* na produção de decalques pode ainda ser muito explorado facilitando e abrindo novas possibilidades, em especial para o artista ceramista, uma vez que para a indústria, que produz em grande escala, o decalque convencional continua sendo possivelmente a opção mais viável.

As limitações que encontramos nesta pesquisa referem-se à aplicação de cor, uma vez que o resultado da impressão a laser é a monocromia que pode variar em tons mais claros ou mais escuros do marrom avermelhado, em função da temperatura de queima. Entretanto isso pode ser contornado com o uso concomitante dos decalques convencionais, assim como foi feito no painel apresentado.

Alerta-se àqueles ceramistas que desejarem usar esta técnica que estejam certos de que a impressora usa realmente toner e não cartucho de tinta (as conhecidas impressoras a *laser coloridas* não usam toner), pois a tinta utilizada nestes casos volatiliza na temperatura usada para queima dos decalques, desaparecendo totalmente.

AGRADECIMENTOS

Este projeto foi desenvolvido no Ukéra – Atelier de Cerâmica da UTFPR, a cujos membros agradecemos pelo estímulo constante e pela convivência sempre enriquecedora. Aos meus amigos integrantes do grupo do Decalque - *Prof. Dra. Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães, Nataly Siqueira, Fernando Robert e Hara Feix*, - um obrigado muito especial, pela amizade que transcende o espaço do atelier, por estarem sempre dispostos ao trabalho, por estarem sempre presentes, sem vocês a pesquisa não faria nenhum sentido.

BIBLIOGRAFIA

OLIO, Graciela. **Cerámica + gráfica: procesos alternativos de impresión cerámica**. Workshop. Barcelona, 2016.

V. Sanz, E. Sánchez, E. Bou e M. Tirado. **Influência da Serigrafia sobre a Variação de Tonalidade de Revestimentos Cerâmicos**. Instituto de Tecnología Cerámica Asociación de Investigación de las Industrias Cerámicas Universitat Jaume I. Castellón – España, 1999.

ROS i FRIJOLA, Maria Dolors. **Cerámica Artística - Las técnicas para trabajar la cerámica com oficio y arte**. Parramon. Barcelona, 2017.



A CERÂMICA COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Elainy Mota Pereira – elainymota@gmail.com

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

RESUMO

Este trabalho é o desdobramento da pesquisa realizada no mestrado e visou buscar a compreensão de como a produção plástica, através de oficinas de cerâmica com recorte focado na Arte e Arteterapia, e projetos sociais inseridos em comunidades puderam contribuir com o resgate de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Foi criado um projeto denominado *Ser Âmica: A Modelagem de Um Novo Amanhã*, localizado no *Instituto Movere de Ações Comunitárias* em Artur Alvim, zona leste da capital paulista, onde montou-se um ateliê completo para atender ao público alvo desta pesquisa, com idade entre sete e dezoito anos. Após realização de 300 oficinas, num período de três anos, foram encontrados elementos que permitissem a reflexão sobre o potencial de oficinas culturais e seus desdobramentos para compreender o processo individual de cada aluno na formação de cidadãos mais conscientes da realidade em que vivem, possibilitando, desta maneira, o vislumbre de um futuro melhor através das contribuições que o diálogo com a arte e a cerâmica pode representar ao seu desenvolvimento pessoal e social. Em nenhum momento houve pretensão de tornar os jovens atendidos em ceramistas profissionais. Buscou-se, antes, possibilitar aos atendidos um reencontro de si no resgate da autoestima e do autoconhecimento (PEREIRA, 2018).

Palavras-chave: Adolescentes, Projeto social, Arteterapia, Cerâmica.

INTRODUÇÃO

O projeto social *Ser Âmica: A Modelagem de Um Novo Amanhã* foi criado em São Paulo – SP no ano de 2007, para estabelecer um diálogo entre culturas distintas, contribuir junto ao processo sócio educacional, ao conectar conhecimentos e saberes através do manuseio do barro para permitir a ampliação do entendimento da realidade vivida por cada jovem atendido e, assim, proporcionar opções para as transformações necessárias em aspectos que tangem a solidariedade, a tolerância, a luta pela igualdade e pelo respeito a si mesmo e às diferenças (PEREIRA, 2018)

Com o recorte a partir da sua dimensão social, a Arte e a Arteterapia propiciaram os processos de experienciar e refletir socialmente, nos quais cada adolescente foi preparado para estabelecer a sua relação com o seu entorno (família, escola, sociedade) e, assim, ampliar a sua consciência acerca de suas potencialidades de atuação sobre o mundo (BERNARDO, 2013).

Com a possibilidade de ponderar sobre suas atitudes, comportamentos e valores, foram fornecidas oportunidades e recursos como forma de estímulos, através de vivências teórico-práticas – logos e práxis. O objetivo deste estudo foi desenvolver oficinas de cerâmica utilizadas como recurso arteterapêutico para



resgatar a autoestima, autoconfiança e autoconhecimento através do empoderamento pessoal e desenvolvimento de habilidades com o público alvo, constituído por crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social em Artur Alvim, extremo leste da capital paulista (PEREIRA, 2018).



Figura 1. Foto com parte dos adolescentes atendidos pelo projeto Ser Âmica em dia de oficina
Fonte: Autoria Própria, 2017

METODOLOGIA

Foi utilizado o delineamento quanti-qualitativo e empírico-analítico, cujos resultados práticos surgiram a partir das diversas vivências e técnicas utilizadas nas oficinas (MINAYO, 2015). Embora o projeto exista desde 2007, para a pesquisa de mestrado, foram considerados as três últimas etapas (2014 a 2017), nos quais foram realizadas trezentas oficinas práticas intercaladas em diversas técnicas da cerâmica, trabalhos onde práxis e logos estiveram empiricamente ligados um ao outro.

A pesquisa foi dividida em três capítulos: 1 – Projetos sociais em comunidades na abordagem de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social; 2 – O projeto social Ser Âmica; 3 – A execução do projeto Ser Âmica – práxis e logos.

No primeiro capítulo, foi possível entender a trajetória e o surgimento das ONGs no Brasil e a importância dos trabalhos sociais realizados por elas. Foi através das Organizações Não Governamentais que se iniciou o trabalho de movimentos sociais e lutas de classes que começaram a dar voz aos menos favorecidos. A ditadura militar excluiu muita gente, jogando-os à margem da sociedade e, através do trabalho efetivo das associações, posteriormente denominadas ONGs e atualmente conhecidas como Terceiro Setor, é que as comunidades puderam seguir com novos rumos no mundo globalizado no que tange ao trabalho humano (GOHN, 1999).

O segundo capítulo trata diretamente do projeto Ser Âmica, desde a sua formação inicial ao formato que segue hoje. O escopo do atendimento sempre foi o de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Inicialmente, o projeto abordava somente a questão estética do barro, focada na produção para venda das peças (DALGLISH, 2008 ; FRONTANA, 1999; GUTIERRA, 2003).



No terceiro capítulo foram descritas e ilustradas as vivências das oficinas e tudo o que as práticas dos processos refletiram na vida dos jovens. Foi possível verificar através dos depoimentos de alunos, ex-alunos e monitores os resultados palpáveis que mostraram a importância e o impacto de projetos socioculturais ao serem inseridos em comunidades com o objetivo de dirimir a violência (BACHELARD, 2013; MATTAR, 2010).

RESULTADOS

Após perceber as melhorias comportamentais, foi necessário recorrer a outros recursos para dar mais subsídios ao trabalho e, desde 2010, a Arteterapia foi incluída como ferramenta nas oficinas de cerâmica. Foi abordada também a importância da formação educacional em Arte para o desenvolvimento social de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social. No terceiro capítulo foram descritas e ilustradas as vivências Arteterapêuticas e tudo o que as práticas dos processos refletiram na vida dos jovens (ANDRADE, 2000; PAÍN, JARREAU, 1996).

Foi possível verificar através dos depoimentos de alunos, ex-alunos e monitores os resultados palpáveis que mostraram a importância e o impacto de projetos socioculturais ao serem inseridos em comunidades com o objetivo de dirimir a violência. Tais projetos poderão propiciar experiências sensíveis sob os territórios infinitos de cada ser humano (PEREIRA, 2018).



Figura 2. Nayara Prado e Kauanne Silva – jovens atendidas pelo Ser Âmica – São Paulo
Fonte: Autoria Própria, 2017

A sociedade precisa acordar da letargia de cobrar do governo ações que podem ser realizadas por cada indivíduo, quando este se propuser pensar em como poderá mudar a realidade ao seu entorno. A experiência é única e só pode ser vivenciada por cada um, de forma ímpar (DEWEY, 2010).

Portanto, fazer o bem só dará retorno positivo a quem o faz. Como? Através de ações simples, pautadas na ética, com valores que as gerações contemporâneas têm perdido, tornando-se cada vez mais a geração da intolerância e do ódio. A sociedade atual não tem tolerância ao que é incomum. O novo é tratado com desprezo. Bullying nas escolas e nos ambientes de trabalho são recorrentes e infelizmente, pouco punidos ou repreendidos (FONTELES, BARON, FARIA, E GARCIA, 2009).

Embora plural, o Brasil está longe de respeitar as diferentes raças, crenças e etnias que abriga em sua nação. Infelizmente, além de questões políticas que atrasam os países de terceiro mundo, o preconceito atrasa as pessoas que neles vivem e o Brasil tem disparidades ímpares neste quesito (JOSSO, 2007).

Por isso a importância de tentar tratar estes valores distorcidos através de formas de educação, sejam elas formais ou não, que possam introjetar valores para a construção de uma sociedade e de uma nação mais igualitária, democrática e consciente. O desenvolvimento de um país, depende do desenvolvimento de cada ser humano que nele habita (BARBOSA, 1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação subjacente a pesquisa realizada no mestrado foi a abertura da aprendizagem utilizando o material mais primitivo que se tem registro e acompanhou o homem e sua evolução: o barro.

A partir da modelagem da argila, personificada na modelagem de si mesmo, a Arte e a Arteterapia propiciaram uma importante reflexão sobre o trabalho com adolescentes em situação de vulnerabilidade social nos últimos três anos de execução do projeto Ser Âmica, de forma que foi possível observar uma metodologia intuitiva e sensível, não só na expressão, mas no domínio dos processos e procedimentos, que foram aplicadas de forma plural nas execuções das oficinas (PEREIRA, 2018).



Figura 3. Mãos do aluno Guilherme Justino torneando o mundo simbolicamente - São Paulo

Fonte: Fabio Queiroz, 2016

As oficinas e vivências externas aplicadas dentro projeto Ser Âmica possibilitaram ampliar o contexto cultural da realidade de cada jovem, potencializando o aumento do seu capital cultural para processar os conteúdos trazidos nas vivências (BOURDIEU, 2005).



O Ser Âmica buscou reafirmar os benefícios da atuação de projetos culturais em que a cerâmica foi utilizada como instrumento da Arte e da Arteterapia, com a influência da modelagem do barro no processo socioeducacional.

O nome do projeto sintetiza exatamente isso: Ser Âmica. Através da cerâmica, cada adolescente pode remodelar-se como um novo “Ser” e/ou moldar-se em bases legitimadas e exitosas historicamente. Com isso, objetivou-se o comprometimento de transformar Arte e Arteterapia em responsabilidade social, visando o desenvolvimento sócio-histórico-cultural dos adolescentes e da comunidade à qual estão inseridos e galgando transpor os umbrais do gueto (PEREIRA, 2018).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, L. Q. **Terapias expressivas: Arteterapia**. São Paulo: Vetor, 2000.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARBOSA, A.M. **A imagem no ensino das Artes: anos 80 e novos tempos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

BERNARDO, P. P. **A prática da Arteterapia: correlações entre temas e recursos, volume I**.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo. Perspectiva: 2005.

DEWEY, J. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FONTELES, B., BARON, D., FARIA, H., & GARCIA, P. (2009). Arte e cultura para o reencantamento do mundo. Caderno de proposições para o século XXI. São Paulo: Instituto Pólis.

GOHN, M. G. **Educação não formal e cultura política**. São Paulo: Cortez, 1999.

GUTIERRA, B.C.C. **Adolescência, Psicanálise e Educação – O Mestre “Possível” de Adolescentes**. São Paulo: Avercamp, 2003.

JOSSO, M-C. **Educação**. Porto Alegre: no XXX, n. 3 (63), Pp. 413-438, set./dez. 2007.

MATTAR, S. **Sobre arte e educação: Entre a oficina artesanal e a sala de aula**. Campinas, SP: Papirus, 2010.

MINAYO, M. C.S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.



Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo

ANAIS 2019

ISSN 2595-8658

PAÍN, S.; JARREAU, G. **Teoria e técnica da arte: a compreensão do sujeito.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

PEREIRA, E. M. **A Cerâmica na Arteterapia: Projetos e ações socioculturais como antídoto à violência.** São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2018.



DESIGN DE CERÂMICA UTILITÁRIA SERIADA- SIMULAÇÃO DE PROCESSO DE FUNDIÇÃO E DE CRIAÇÃO DE MODELOS.

Eliana Zaroni Lindenberg Silva- *lanazarone@hotmail.com*

Universidade Presbiteriana Mackenzie

RESUMO

Este artigo se refere a experimentações práticas para criação de design para peças de cerâmicas seriada e visa a capacitação para elaboração de projetos através da simulação da fundição cerâmica em laboratório. Utilizamos uma metodologia baseada na pesquisa de Bruno Munari e no design centrado no usuário (HCD), para que se conheça o contexto da cerâmica, em relação ao mercado e aos usuários. Realizamos o levantamento de dados no campo da representação e expressão sobre diferentes formas, texturas, saliências, reentrâncias, luminosidades, concavidades, linhas e relevos utilizando referências atuais. Nosso intuito é oferecer novos conhecimentos para ir além da pesquisa laboratorial, e que inclui a criação de desenhos, a introdução da tecnologia de fundição em barbotina com massa Grés e a sua simulação em laboratório e com a aplicação de esmaltes de alta e baixa cobertura, buscando referências adequadas a todas as fases de elaboração do projeto. As referências individuais de cada aluno para o estudo e concepção do design foram pesquisadas de acordo com a temática, e a partir de um briefing, com a seleção de critérios de análise, de cases de sucesso e de novas perspectivas sobre fatos estéticos, culturais e de valor artístico. Atributos da combinação de elementos de identidade, de estudos de antropometria, ergonomia e do manejo com relação à pega ou a empunhadura para alças e asas, ou outros que proporcionam facilidades e conforto ao usuário (FILHO, 2006). Neste alinhamento, a concepção e a expressão do design, em se tratando de objeto em série visam inclusive a prática da pesquisa do modo operacional para simulação correta das fases do processo elaborado.

Palavras-chave: Cerâmica, processo de fundição seriada, design.

INTRODUÇÃO

Este artigo se refere a experimentações práticas para criação de design de peças seriadas e visa a capacitação para criação de projetos elaborados por meio da simulação do processo de fundição cerâmica no Laboratório do Curso de Design, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, neste ano de 2019.

Esta aprendizagem se inicia por meio da reflexão, concepção e expressão plástica do design voltada para uma concepção de peças exclusivas e de pequena escala. Neste sentido utilizamos uma metodologia adequada baseada na pesquisa de Bruno Munari e no design centrado no usuário (HCD), para que se conheça o contexto da cerâmica, em relação ao mercado e atenda aos usuários de forma inovadora. Realizamos o levantamento de dados no campo da representação e expressão e diversos estudos sobre diferentes formas, texturas, saliências, reentrâncias, luminosidades, concavidades, linhas e relevos utilizando referências atuais. Buscamos também investigar a gama de sintaxes e atributos que podem



conferir um design atraente no design de superfície, no estudo volumétrico, para aprofundar a visão estético-formal em um determinado contexto projetual.

OBJETIVO

Nosso intuito é oferecer novos conhecimentos para ir além da pesquisa laboratorial, e que inclui a criação de desenhos, a introdução da tecnologia de fundição em barbotina com massa Grés e a sua simulação em laboratório para facilitar o entendimento da produção industrial e para a produção de series exclusivas com criatividade, finalizando o estudo com a aplicação de esmaltes de alta e baixa cobertura, estimulando assim a busca de referências adequadas em todas as fases do processo de elaboração da proposta. Utilizamos ferramentas e equipamentos com apoio de técnicos no laboratório salientando a importância de comparar e relacionar também processos compatíveis, como a fundição em vidro fundido (ou na produção de moldes de argila cozida para moldar o vidros planos), a produção de fôrmas de gesso estuque e refratário para fundição de peças de alumínio e de látex, ou mesmo as que utilizam fôrmas de silicone industrial para fundição de polímeros diversos e no uso do alginato para peças únicas de procedimentos a frio. Além disso nesta pesquisa, vale salientar que a recente tecnologia digital para prototipagem rápida, no laboratório de Prototipagem Rápida e com uso da impressora, sobre a tridimensionalidade do objeto de forma rápida.

As referências individuais de cada aluno para o estudo e concepção do design foram pesquisadas de acordo com a temática, com a seleção de critérios de análise, de cases de sucesso e de novas perspectivas sobre fatos estéticos, culturais e de valor artístico, os atributos da combinação de elementos, de relevos, de estudos de antropometria, ergonomia e do manejo que proporcionam facilidades e conforto ao usuário (FILHO, 2006).

MÉTODO

Para alinhar a concepção e a expressão do design, em se tratando de objeto em série, observamos as dificuldades da simulação e o modo operacional para realizar os procedimentos elaborados nas seguintes etapas:

- 1 - Metodologia- Briefing; Análise das referências projetuais; desenhos, sketches e vistas; estudo de tipologias, concepção e criação do modelo;
- 2 - Apresentação do desenho e desenvolvimento do modelo 3D
Estudos de escala/ proporção, *tunbnails* (observação espacial da forma no bi e tridimensional do objeto); *houghs*, *sketches* das vistas do modelo.
Estudos de cor, linha, forma, textura, contrates, tratamentos de superfície por meio de relevos, proporção e estilo.
- 3 - Modelagem- uso de torno manual e torno elétrico para confecção de modelos de peças esféricas; ajustes e correções. Verificação de retração, entaves do volume, diferenciação das partes planas e curvas para maior facilidade da moldagem no molde, espessuras da superfície, simetria e geometria. Uso de materiais diversos conforme os formatos, de argila, *clay*, barbotina, gesso pedra, espuma expandida e isopor.
Análise da Gestalt do objeto tanto em escala real como reduzida, , análise de ângulos, planos, texturas e relevos.

4 - Confeção da forma perdida para réplica do modelo em gesso e em outros materiais. Preparação do gesso, verificação de porosidades. Refinamento para obtenção do modelo final em gesso ou em materiais similares.

5 - Preparação do molde final- processo de serialização (peça única em pequena escala. Moldes de duas peças, moldes múltiplos e moldes idênticos. -Fases de elaboração do negativo e positivo do modelo.

6 - Fundição- 1º queima. - Fornos e controle de temperatura e de qualidade. Preparação da barbotina, estudos de massas e de beneficiamento e de resistência térmica. Técnicas para verter a barbotina, envase, absorção da umidade. Estudos de colagem de peças, polimentos diversos. Acabamentos das réplicas para a 1º queima (biscoito) fundição de Cerâmica Grés e queima em fornos a 1.240°C.

7 - Fundição- 2º queima-Aplicação de esmaltes. Tratamentos de superfícies com acabamentos detalhados de relevos; óxidos, minerais e pigmentos, design (variação de elementos das sintaxes da linguagem gráfica e estampas. Estudos de cor, técnica de engobe, decalque, esmaltes transparentes translúcidos e opacos, esmaltes sobre esmaltes. Decoração de alta e baixa cobertura

8 - Finalização do processo--Avaliação da produção, correções e ajustes. Finalização do processo de aprendizado para a produção de certificado.

RESULTADOS

Exemplos de peças com design temático.

1 - Utilitário de mesa com tema brasileiro. Neste projeto, formatos figurativos de pássaros com alguns relevos lembram grafismo indígenas e populares de nossa cultura, sendo alguns queimados no biscoito e pintados a frio e outros om esmaltes a 1200°C.



Fig.1,2,3- Vasilhas com design de superfície de Eliana Zaroni

2- Vasilha Bowl. Estudo de um utensílio de mesa, o *bowl*, um vasilhame utilizado por diversas culturas e muito presente na cultura oriental. Além disso, o design de Flavia Naomi Kawano busca aliar o estilo minimalista, delicado e que faz referência ao design de superfície de pétalas de flores.

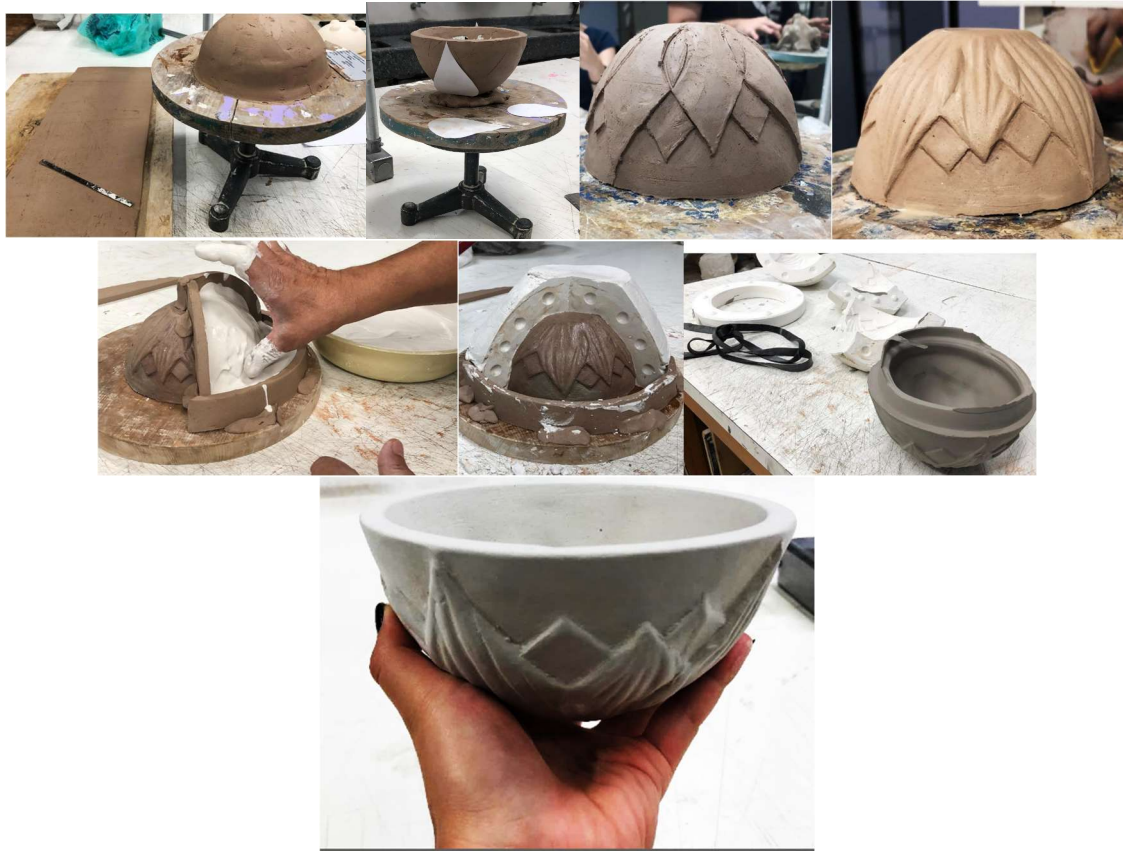


Fig.4, 5,6,7,8,9, 10,11- Processo de moldagem de Vasilha Floral – (4 - abertura de placa, 5 - marcação do desenho, 6-colocação do relevo, 7-relevo com vaselina,8 - moldagem da fôrma, 9-molde, 10- primeira prova em barbotina, 11 - peça polida em barbotina)

Fonte: Acervo do Autor, 2019.

3 - Vasilha modular. Pesquisa sobre a metodologia de Bruno Munari para estudar as formas elementares investigando as possibilidades inovadoras de composição modular, cuja intenção é gerar objetos que possuem função de uso e não apenas decorativo. Design de Amanda Zafanelli

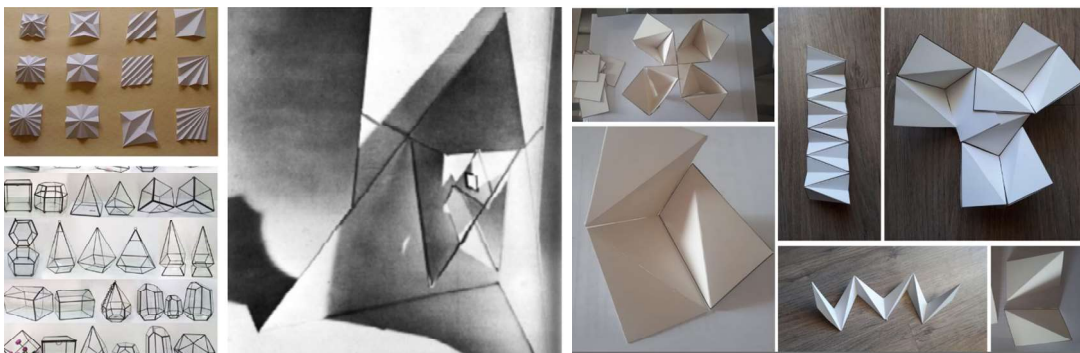


Fig.12,13,14,15- Estudos modulares em papel.

Fonte: Acervo do autor, 2019

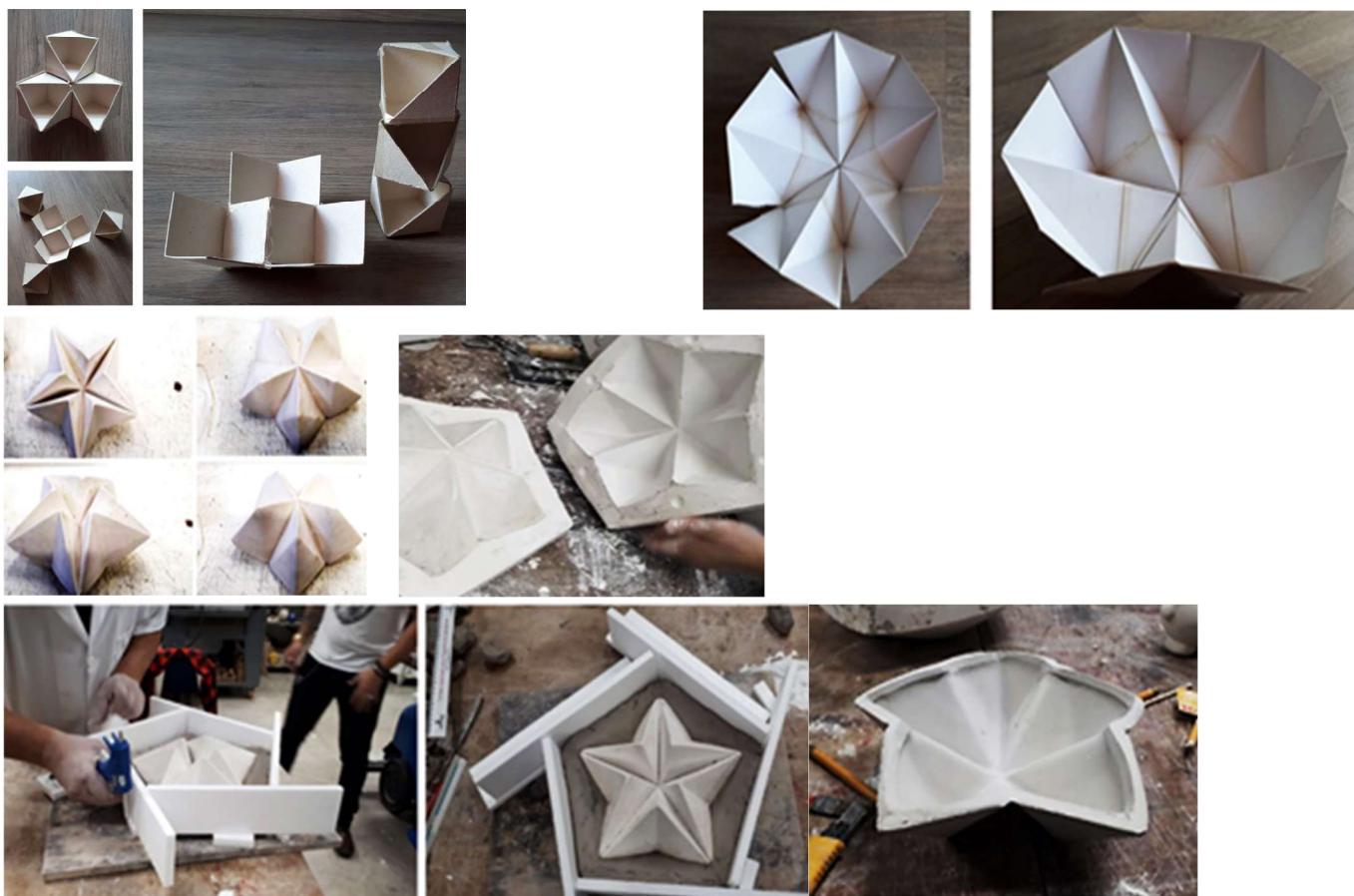


Fig.16,17,18,19- Moldagem e fundição na barbotina.
 Fonte: Acervo do autor,2019



Fig.20 - Estudo de cor.
 Acervo do autor,2019



CONCLUSÃO

A pesquisa obteve a satisfação dos participantes e facilitou compreender a produção de réplicas de peças em biscoito e criação de series exclusivas. A aprendizagem incentiva a produção de designers, artesãos e artistas que buscam trazer novos produtos ao mercado. Seria importante um maior numero de aulas para que o aprendizado seja feito com mais adequação, principalmente porque o processo demanda diversas fases de elaboração. No entanto, foi valioso para abrir leque da criatividade.

BIBLIOGRAFIA

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto: guia Prático para o design de novos produtos**. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.

FILHO, João Gomes. **Design de objetos: Bases Conceituais**. São Paulo, Escritura, 2006.

GABBAI, Miriam B. Birmann. **Cerâmica: Arte da Terra**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

LOWDERMILK, Travis. **Design Centrado no Usuário**. São Paulo: Novatec, 2019.

MATTISON, Steve- **Guía completa del ceramista: ferramentas, materiales y técnica**. Barcelona: Blume, 2006.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



EXPERIMENTAÇÕES UTILIZANDO SERIGRAFIA PARA O DESIGN DE SUPERFÍCIE EM CERÂMICA

Carolina Haideé Afonso Rosenmann - *carolinahaidee@gmail.com*

Bianca Marina Giordani – *giordanibianca@gmail.com*

Eleny Carolien Hilenia Meiborg – *lenameiborg@gmail.com*

Gabriel Chemin Rosenmann – *gachemin@gmail.com*

Halinne Lima - *halinnelima@alunos.utfpr.edu.br*

Elaine Garcia - *elainegarcia@utfpr.edu.br* (orientadora)

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

RESUMO

Este artigo objetiva relatar a exploração do processo de impressão (serigrafia), realizado pelo Ukéra – Atelier de cerâmica da UTFPR, como técnica para o design de superfície em cerâmica e sua posterior aplicação no desenvolvimento de um painel coletivo. Para tanto, primeiramente foi necessária a compreensão das principais técnicas de impressão utilizadas na cerâmica e como a serigrafia pode ser adaptada e empregada em materiais cerâmicos. Com isso, realizou-se experimentos verificando o comportamento de diferentes veículos para a composição de engobes e vidrados para impressão por serigrafia. Dentre as composições testadas foram obtidos melhores resultados com engobe e água; e vidrado e óleo de pinho. A fim de demonstrar a viabilidade da técnica, um painel de azulejos foi desenvolvido coletivamente, exemplificando uma das possibilidades de uso da serigrafia em material cerâmico. O painel teve como temática a fauna brasileira, na qual foi explorada a padronagem animal como elemento gráfico para a construção poética no desenvolvimento das estampas. Com a finalização do painel foi possível verificar a possibilidade da utilização da serigrafia como meio expressivo e poético para a materialização de representações em cerâmica.

Palavras-chave: Cerâmica, Serigrafia, Design de Superfície, Azulejos.

INTRODUÇÃO

A exploração da superfície é uma parte importante do fazer cerâmico. Tão importante quanto modelar uma peça é planejar adornos e acabamentos que serão aplicados a ela, sendo parte fundamental e indissociável na concepção de artefatos cerâmicos. Para isso, existem diversas técnicas e materiais que auxiliam na transposição de conceitos para elementos no exterior das peças.

Entre as estratégias utilizadas para adornar a cerâmica, existem as técnicas de impressão, das quais a serigrafia faz parte. A serigrafia é uma técnica de reprodução de imagens tradicional da indústria gráfica, sendo utilizada para a produção de impressos em papel e em tecido. Esse processo de impressão é, também, aplicado na indústria cerâmica na produção de decalques (processo indireto) e em pisos e azulejos (processo direto). A produção artesanal e artística pode se apropriar deste processo de impressão como um recurso poético, sendo por meio de decalques ou na composição em conjunto com outras estratégias de transferência de imagens.

O processo de impressão por serigrafia consiste na passagem de tinta por uma tela tensionada, a qual funciona como um estêncil, com áreas que bloqueiam a passagem da tinta para a criação de uma imagem. A transferência de tinta ocorre com o auxílio de uma espátula, que ao avançar sobre a tela preenche seus orifícios com a tinta, como ilustrado na Figura 1. De acordo com Sanz et al. (1999) as tintas serigráficas usadas nas cerâmicas variam muito em suas composições, sendo de forma geral constituídas por pigmentos, fritas e veículo - de 30% a 50% da pasta. A viscosidade da tinta é um dos principais fatores a serem considerados durante sua preparação, pois além de estar diretamente ligada a concentração de sólidos, logo, pigmentos, quanto menor a viscosidade mais facilmente a tinta preenche áreas livres da tela - influenciando na transferência e até mesmo definição dos pontos da imagem.

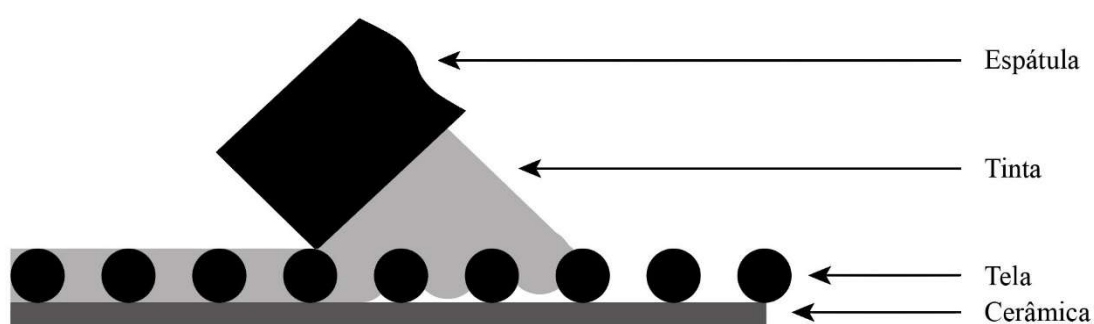


Figura 1. Esquema de decoração serigráfica.

Fonte: Adaptado de Sanz et al., 1999.

Com a finalidade de compreender a técnica e verificar formas e materiais adequados para tanto, o Atelier Ukéra dedicou-se a experimentar a serigrafia aplicada à cerâmica, além de outras técnicas de impressão, durante o ano de 2018. O Ukéra é o Atelier de Cerâmica da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, vinculado ao Departamento de Departamento de Desenho Industrial (DADIN) da UTFPR. O Ukéra é um espaço destinado à pesquisa e produção cerâmica, sendo que desde 2013 realiza atividades, que resultam em exposições coletivas e produção de conhecimento acadêmico.

Para tal experimentação, o grupo realizou pesquisa prévia buscando os materiais e métodos mais adequados para emprego da serigrafia na cerâmica. Essa busca levou a identificação de diferentes veículos utilizados na composição dos vidrados e engobes para aplicação em serigrafia, sendo óleo de pinho e água (Diehl, 2019). Do mesmo modo, a indicação da utilização de telas de malha com numeração menor (relacionado a um tamanho de grão maior dos compostos cerâmicos).

Foram desenvolvidos corpos de prova para realização do ensaio com as diferentes composições de veículo com vidrado e engobe. Foi realizada uma análise visual dos resultados para considerar a intensidade da cor, a definição de bordas e a definição de grafismos com pequenas espessuras. Depois de queimadas, as amostras foram analisadas e constatou-se que as composições de engobe com água, e vidrado com óleo de pinho apresentaram os resultados desejados.

Para exemplificar a aplicação da serigrafia em cerâmica, um painel de azulejos foi desenvolvido coletivamente. O painel foi composto por 36 azulejos de 120 mm x 120 mm que foram serigrafados com engobe com veículo água. O painel teve como tema os animais brasileiros, os quais foram utilizados como inspiração para desenvolvimento de estampas, seguindo a ideia da padronagem animal (*animal print*).

O painel mostrou resultados satisfatórios, tanto do ponto de vista da técnica utilizada, como da linguagem gráfica aplicada. A serigrafia foi pertinente para aplicação em azulejos. Após os testes



preliminares, a composição de engobe com água foi selecionada para a confecção do painel, pois além de apresentar melhores resultados nas variáveis analisadas, o engobe (que foi aplicado antes da primeira queima) apresenta maior estabilidade durante a queima.

METODOLOGIA

O método para desenvolvimento do trabalho foi dividido em três etapas. Na primeira etapa, buscou-se compreender a técnica da serigrafia e a sua aplicação na cerâmica, os materiais e ferramentas que poderiam ser utilizados para viabilizar a técnica. A segunda etapa consistiu em um experimento, visando compreender o comportamento de diferentes veículos para aplicação de vidrado e engobe por meio da serigrafia. A partir dos resultados obtidos, na terceira etapa, foi desenvolvida uma aplicação poética, um painel no qual a técnica foi explorada.

Primeira Etapa. O projeto iniciou-se com o entendimento da serigrafia, a partir de pesquisa bibliográfica, busca em vídeos e outros materiais disponíveis na internet, além de workshops com profissionais de produção gráfica. Com isso, foi possível compreender os materiais e ferramentas necessários e, também, os desafios da aplicação do processo serigráfico com os materiais cerâmicos. Constatou-se então que um obstáculo para aplicação em cerâmica seria a composição dos vidrados e engobes, sendo necessária a utilização de algum veículo para propiciar a transferência da imagem da tela para a argila.

Segunda Etapa. A pesquisa inicial mostrou alguns veículos que poderiam ser utilizados para viabilizar a técnica e assim eles foram utilizados na composição de engobes e vidrados. Essas composições foram aplicadas em corpos de prova feitos em argila marfim. Após a queima foram realizadas análises visuais para a qualificação dos resultados, sendo consideradas as variáveis citadas anteriormente. Assim apenas algumas composições apresentaram resultados considerados satisfatórios, sendo um indicativo dos materiais que melhor se adaptam à serigrafia.

Terceira Etapa. Para demonstrar a aplicação da serigrafia em cerâmica, um painel de azulejos foi desenvolvido. Nele, a técnica foi utilizada para aplicação de estampas de padronagem animal, em referência a fauna brasileira.

RESULTADOS

Após a pesquisa inicial para compreensão da serigrafia e como se dá sua aplicação no material cerâmico, um experimento foi realizado em corpos de prova (azulejos em argila marfim) para verificar quais composições de vidrados e engobes seriam mais adequados para esse processo. Foram utilizados para a formulação dos vidrados e engobes, os veículos óleo de pinho e água. A tela de serigrafia utilizada foi a com malha nº45.

As composições que foram consideradas melhores são a composição de vidrado branco com óleo de pinho e engobe com água (Figura 2). As outras composições resultaram em imagens com baixa definição de contornos, qualidade dos desenhos com espessura menor e borrados (produzidos por passagem excessiva de material pela tela).



Figura 2. Corpos de prova - serigrafia aplicada com vidrado e óleo de pinho e engobe e água.
Fonte: Os autores, 2019

Após a exploração da composição de engobes e vidrados que melhor se adaptassem à técnica, um painel de azulejos passou a ser desenvolvido, a fim de exemplificar a aplicação da serigrafia. Para tanto, optou-se por utilizar engobe devido aos bons resultados nos corpos de prova.

Depois de definida a forma com que a técnica seria aplicada, iniciou-se o planejamento do painel em si. O grupo decidiu em conjunto que seriam desenvolvidos painéis² com 36 azulejos de dimensão 120 mm x 120 mm cada. Com as dimensões e quantidade de azulejos estabelecidas, iniciou-se o projeto dos grafismos a serem aplicados ao painel. A temática a ser trabalhada deveria ser natureza e o grupo responsável pela técnica de serigrafia optou por abordá-la a partir da padronagem animal, utilizando estampas em referência à fauna brasileira. Foram desenvolvidas padronagens referenciando quatro diferentes animais - arara vermelha, cobra coral, onça pintada e jabuti -, os quais foram inseridos na composição do painel.

Para o desenvolvimento do painel foi necessário inicialmente preparar os azulejos. Para tanto foi utilizada a argila cerâmica da marca Paschoal tipo marfim. Com ela foram abertas placas de 10 mm de espessura, cortadas em quadrados no formato estabelecido anteriormente. Em uma das faces do azulejo foram feitas hachuras para auxiliar na aderência na instalação. Durante o planejamento dos grafismos, decidiu-se por mesclar as técnicas de transferência de imagens para a cerâmica (estudadas por diferentes grupos dentro do atelier). Sendo assim, utilizou-se carimbos para a estampa de folhas que adicionaram relevo à placa ainda úmida. Posteriormente aplicou-se engobe com auxílio de um pincel nas regiões de baixo relevo.

Com os quadrados cerâmicos e planejamento dos grafismos prontos, as estampas desenvolvidas foram gravadas nas telas de serigrafia e a composição do painel começou a ser transposta para os azulejos. Para aplicação da serigrafia peças encontravam-se cruas, mas parcialmente secas (ponto de osso). Com todas as peças serigrafadas, o painel passou por sua primeira queima, em 980°C. Depois de queimado, foi aplicado vidrado, em cor verde, nas partes sem serigrafia e transparente sobre o engobe, para proteção. O vidrado foi queimado em 1200°C.

² O Atelier Ukéra desenvolveu ao total quatro painéis, cada um utilizando uma técnica diferente. Neste trabalho, apenas o painel realizado com serigrafia é descrito.



Algumas etapas do desenvolvimento do painel podem ser vistas na Figura 3 e o painel finalizado na Figura 4.

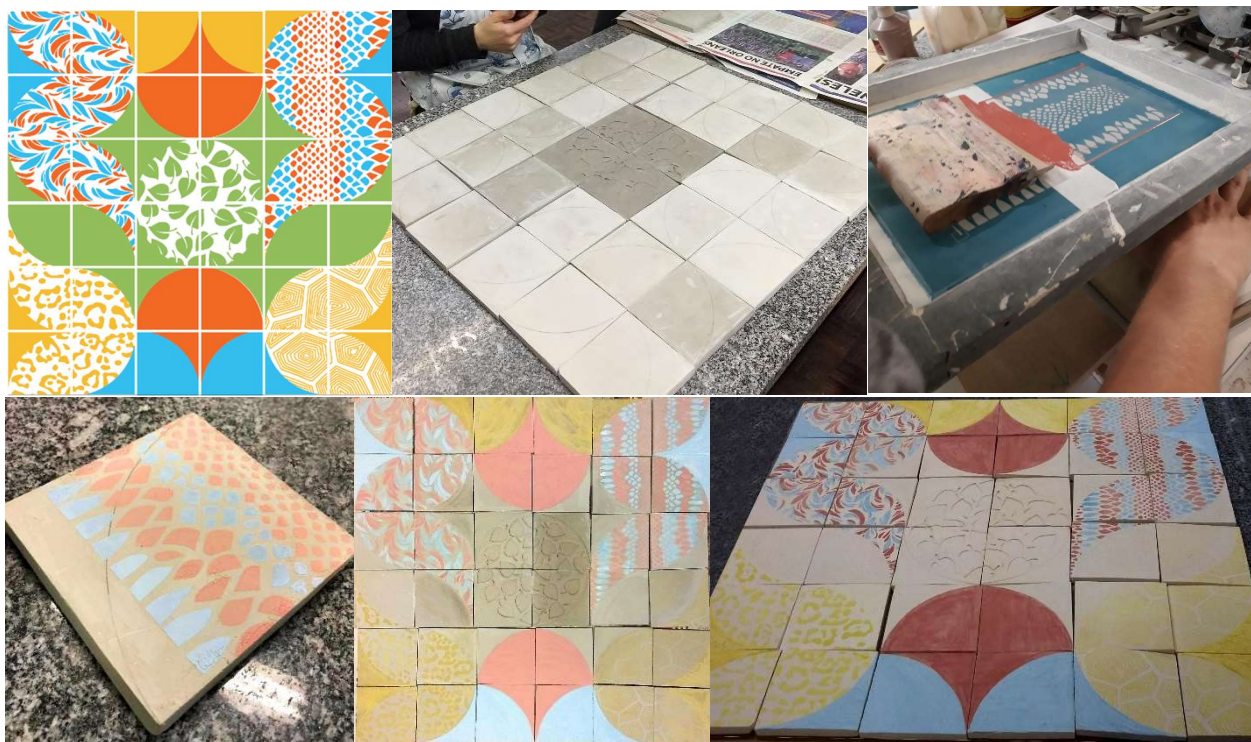


Figura 3. Desenvolvimento do painel - planejamento, serigrafia e primeira queima.

Fonte: Os autores, 2019

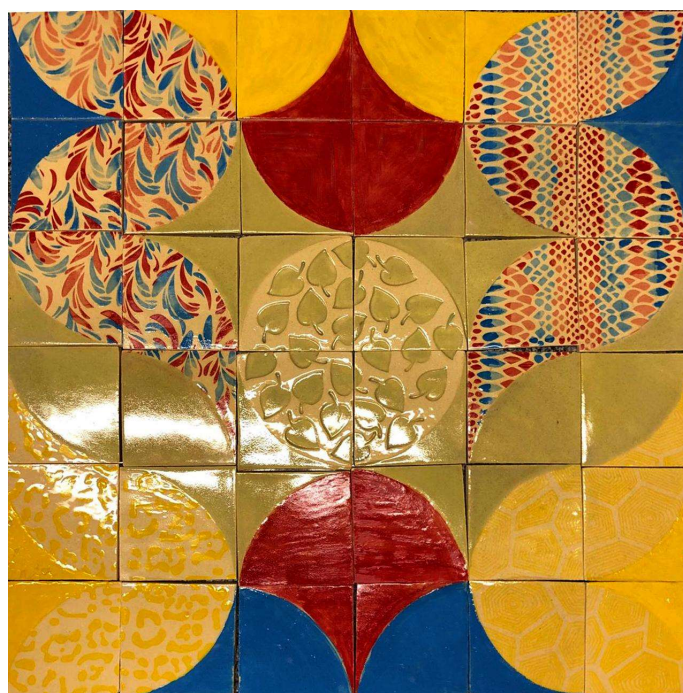


Figura 4. Painel em serigrafia finalizado.

Fonte: Os autores, 2019



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experimentação descrita neste artigo mostrou-se relevante para compreensão de processos que podem ser aplicados para o design de superfície cerâmica, expondo como técnicas que são tradicionalmente aplicadas a outros contextos podem ser apropriadas para aplicação em material cerâmico. Após as experimentações indica-se a serigrafia com tela malha 45 utilizando a composição de engobe e água, aplicado sobre azulejos de argila em ponto de osso. Neste contexto os resultados apresentaram baixa perda de definição dos grafismos, boa intensidade de cor e qualidade nos desenhos com espessura pequena, assim, sendo satisfatório para o design de superfície.

Esta pesquisa limitou-se a utilização de apenas alguns veículos na composição dos engobes e vidrados, além de ter sido utilizado com determinada malha na tela de serigrafia. Portanto, os resultados obtidos são válidos nas condições em que as experimentações foram realizadas.

Vale ressaltar que promover a difusão de diferentes modos de fazer cerâmico são importantes para a consolidação do conhecimento em cerâmica, levando diferentes saberes aos ceramistas, mostrando que técnicas utilizadas pela indústria, também podem ser transpostas para oportunizar novas linguagens e construções poéticas para artistas e artesãos.

Sugere-se que em trabalhos futuros sejam realizadas outras formulações de engobe e vidrado, a partir de outros veículos, bem como a utilização de telas de serigrafia com malhas diferentes, maiores e menores que a utilizada. Além disso, a aplicação da técnica com outros volumes (como copos, vasos, entre outros).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) da UTFPR o qual disponibilizou a estrutura necessária para este estudo. Agradecemos também a todos os integrantes do Ukéra - Atelier de Cerâmica da UTFPR que contribuíram com seus conhecimentos na área de design e cerâmica, agregando de maneira significativa para a execução do painel e possibilitando a apresentação deste artigo.

REFERÊNCIAS

SANZ, V. et al. Influência da Serigrafia sobre a Variação de Tonalidade de Revestimentos Cerâmicos. **Cerâmica Industrial**, [s.i.], v. 4, n. 1/6, p.19-26, jan/dez. 1999. Disponível em: <<http://www.ceramicaindustrial.org.br/article/587657027f8c9d6e028b460a>>. Acesso em: 01 de maio 2019.

DIEHL, Viviane. **Serigrafia na cerâmica**. Vídeo demonstrativo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fSHKOyYl380>> Publicado em 2017. Acesso em 01 de maio de 2019.



RESIDÊNCIA ARTÍSTICA EM TRACUNHAÉM: Um Encontro com os Mestres do Barro

Dra. Elaine Regina dos Santos³ – elansantoselan@gmail.com

Ana Guerra⁴ – annaguerra@annaguerra.com

Dra. Priscila Leonel⁵ – priscila.leonel@gmail.com

Stela Kehde⁶ – stelakehde@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta a residência artística de quatro artistas visuais na comunidade de ceramistas de Tracunhaém. O trabalho consistiu em uma experiência de imersão, com o principal objetivo de investigação artística integrando as poéticas pessoais e locais. Foram realizados contatos com os “mestres do barro”, em visitas à Associação de ceramistas e em ateliers em Tracunhaém; desenvolvimento de obras pelas artistas residentes, no espaço de trabalho do ceramista Luiz Gouveia e em um atelier montado provisoriamente na cidade de Carpina. Visitas às cidades de Goiana, Nazaré da Mata e Caruaru. Os trabalhos desenvolvidos pelas artistas resultaram na exposição *Conversa-Ação* realizada na Prefeitura de Carpina, integrando obras das artistas residentes e dos artistas de Tracunhaém.

Palavras-chave: Residência Artística, Tracunhaém, Cerâmica, Escultura.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta a Residência Artística de quatro artistas, Ana Guerra, Elaine Regina dos Santos, Priscila Leonel e Stela Khede, na comunidade de ceramistas de Tracunhaém, Pernambuco, realizada no mês de setembro de 2018.

O projeto foi concebido por iniciativa das artistas e com recursos próprios, tendo apoio principal de Luiz Gouveia, artista local que disponibilizou seu atelier “*Oca Tauá*”, matéria prima e forno para queima, e de Marta Guerra, Secretária de Desenvolvimento Social da cidade de Carpina, que hospedou as artistas durante o período, disponibilizou espaço para montagem de atelier temporário e participou ativamente da organização da exposição e divulgação na mídia local.

Residências Artísticas são espaços temporários onde se promove um processo de imersão para pesquisas artísticas, interação e desenvolvimento criativo. O artista se desloca para um novo contexto onde vivencia e agencia uma experiência de troca de práticas e ideias por determinado período. É uma das maneiras de apoio e incentivo ao desenvolvimento das artes e um dos principais modos de atuação na

³ Ceramista, Artista Visual, Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP.

⁴ Pintora e Artista Visual.

⁵ Ceramista, Artista Visual, Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP.

⁶ Ceramista e Artista Visual.



produção contemporânea, que podem contar tanto com investimentos privados como próprios (MORAES, 2009).

Residência Artística significa viver o lugar onde se desenvolverá o trabalho, em diálogo constante com as características e contextos locais e com os demais integrantes.

A grande disseminação recente dos programas de estadia corresponde à necessidade dos artistas e intelectuais de experimentar o mundo em seus diversos ambientes, onde fazem pesquisas e projetos *in situ*, integrando-se a comunidades criativas e tirando proveito da troca de ideias e de métodos práticos. O nomadismo artístico contemporâneo, impulsionado pelas residências, consiste nessa ação de radicação temporária em um espaço alheio, com a finalidade da descoberta e da renovação da consciência e das soluções visuais. (HORA, 2006, p. 55).

A Residência *Mestres do Barro* foi realizada entre os dias 04 e 22 de setembro de 2018, em Tracunhaém, cidade localizada na Zona da Mata Norte, a 59 km de Recife, e Carpina, a 8 km da cidade de Tracunhaém. O Projeto consistiu em desenvolver trabalhos em cerâmica com objetivo de montar uma exposição integrada com os artistas da cidade (Figura 1).

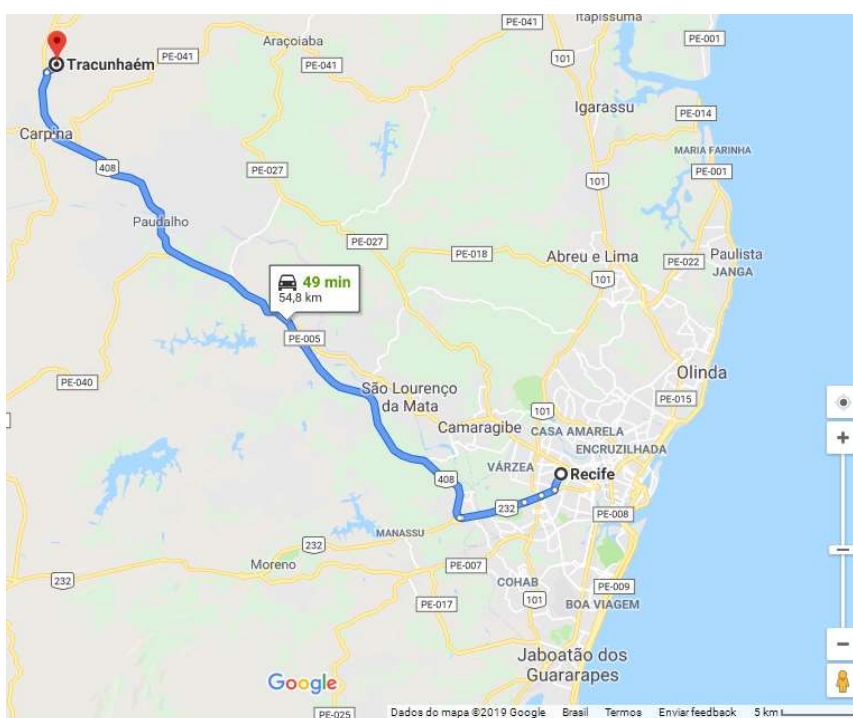


Figura 1. Mapa de localização, Recife/Tracunhaém – Estado de Pernambuco.
Fonte: Google maps, 2019.

Tracunhaém, vocábulo de origem indígena (tupi-guarani) que significa: panela de formiga ou “formigueiro”, é um município brasileiro do estado de Pernambuco, criado em 1963. Localiza-se a uma



latitude 07°48'17" sul e a uma longitude 35°14'24" oeste, altitude de 120 metros. Sua população estimada, em 2018, era de 13.724 pessoas (IBGE, 2019)⁷.

Atualmente a economia é basicamente sustentada pela agricultura canavieira, agricultura familiar e pela cerâmica artesanal. Intitulada como “Capital do Artesanato em Cerâmica”, pela Assembleia Legislativa de Pernambuco, Tracunhaém é um dos mais importantes polos de cerâmica do estado. São vários os ateliers, segundo Bezerra (2018), em estudo do SEBRAE, de 1998, foram apontados 114 artesãos, desenvolvendo vários tipos de peças. É possível verificar, já na entrada da cidade diversas lojas e oficinas. Há também um Centro de Artesanato de Tracunhaém, também chamado de Colégio de Arte, onde trabalham coletivamente 38 ceramistas.

METODOLOGIA

Após a instalação na cidade de Carpina, as artistas rumaram no sentido de Tracunhaém, com destino ao atelier do artesão Luiz Gouveia, que dispôs o acolhimento das artistas em seu espaço de trabalho. A partir do Portal da cidade, por todo o caminho, o objeto cerâmico se impõe, Tracunhaém merecidamente foi intitulada “Cidade do artesanato de barro”.

A recepção foi realizada por Luiz Gouveia e Linda, sua esposa, que apresentaram o espaço, onde foram desenvolvidos os trabalhos, momento que também apresentaram seus assistentes Adriano, Gedson e Renato, que muito colaboraram. Em seguida, mostraram o Centro de Artesanato de Tracunhaém, apresentando alguns artistas presentes, como Joaquim, Marcos, Lindo, Nilda, Paulo, Elizete, Aristides, Genimário. No mesmo dia, uma viagem foi realizada até Nazaré da Mata, cidade vizinha, muito conhecida pelo Maracatu, ritmo musical, dança e ritual de sincretismo religioso, com origem afro-indígena.

No dia seguinte, foi realizada uma visita à exposição *Homens de Barro de Goiana*, realizada entre os dias 31 de agosto e 28 de setembro de 2018, no *Sesc Ler* na cidade de Goiana, sob a curadoria de Alexandre Veloso.

As atividades em Tracunhaém foram iniciadas no dia 06 de setembro pela manhã, a partir de visitas aos ateliers de Pedrão, Dinho (filho de Zézinho), Zé Heleno, Maria Amélia, Zézinho Filho, oportunidade que foi aproveitada para apresentar a proposta aos artistas locais e fazer o convite para a participação na exposição. Neste dia também foi dado início às atividades artísticas no atelier de Luiz Gouveia. Em cada atelier tem a preparação da própria argila, o forno ao fundo, peças prontas e outras sendo executadas pelo artista. Alguns estavam modelando, outros torneando, outros forneando, todos trabalhando. Foram muito receptivos, apresentaram seus espaços e seus trabalhos.

Um atelier temporário também foi montado em Carpina, dando possibilidade à continuidade dos trabalhos no horário noturno (Figura 2).

⁷ Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/tracunhaem/panorama>>. Acesso em 06/jun/2019.



Figura 2 – Atelier *Oca Tauá*, as artistas e o mestre Luiz Gouveia.
 Fotos: Elan Santos, 2018.

No dia 07 foi continuado o desenvolvimento dos trabalhos e a visita aos ateliers. No dia 09 de setembro, uma viagem de investigação foi realizada, desta vez para a cidade de Caruaru, a 143 km de distância de Tracunhaém, também famosa pela atividade da cerâmica. Muitas lojas estavam fechadas, pelo fato de ser feriado, porém foi possível conhecer o Memorial Mestre Galdino, a Associação dos Artesãos e a Casa Museu de Mestre Vitalino.

De volta à Carpina, as atividades foram retomadas e novos contatos com artistas foram realizados. Quando as peças desenvolvidas pelas artistas ficaram prontas foram queimadas no forno à lenha no atelier de Luiz Gouveia.

No dia 11 de setembro o jornalista Francisco Junior prestigiou as artistas com entrevista e divulgação do Projeto em seu Programa de Rádio. Em 12 de setembro Mestre Zuza ofereceu às artistas uma oficina em seu atelier, e à tarde uma nova entrevista com o jornalista Ramos Silva foi ao ar no Jornal *A voz do Planalto*.

Dia 14 de setembro, a convite da Secretária de Desenvolvimento Social, as artistas realizaram uma oficina de cerâmica na Casa das Juventudes, tendo como público pessoas da comunidade. A oficina se consistiu em confecção de pequenas peças, como bijuterias, que foram queimadas posteriormente em forno à lenha, depois de secas. Um novo encontro foi proposto, em nova data, para a montagem.

Em posse da lista dos artistas que aceitaram o convite para participarem da exposição, visitamos novamente cada um deles para fazer a retirada das peças, além de convidá-los a uma nova proposição, carimbar sua mão em um grande tecido de algodão, que como um painel também faria parte da mostra. As artistas saíram pela cidade visitando cada atelier, em posse de uma vasilha com barbotina e com o tecido estendido para secagem, depois do registro da mão com o barro de cada um, configurando-se uma performance (Figura 3).



Figura 3 – Montagem de imagens: Oficina Casa das Juventudes, Tecido de algodão com mãos carimbadas e performance (exposição *Conversa-Ação*, Carpina – 2018) e oficina Mestre Zuza.
 Fotos: Lucas, Elan Santos e Priscila Leonel, 2018.

A exposição *Conversa-Ação* (Figura 4) se realizou entre os dias 17 a 20 de setembro no prédio da Prefeitura de Carpina. A montagem e idealização foi responsabilidade das artistas residentes que tiveram o apoio de Luiz Gouveia, Linda, Ivo Diodato e Jurandir, artistas locais.



Figura 4 – Convite da Exposição *Conversa-Ação*, Carpina, 2018.
 Foto do convite: Tayná Nunes, 2018.



RESULTADOS

Tracunhaém - Mestres do Barro, além de oferecer oportunidade e tempo para a experiência, reflexão e o diálogo estético, motes principais do próprio conceito de Residência Artística, ofereceu um exercício de convivência com a cultura local, com hábitos e a política social. Possibilitou a observação e a meditação sobre a noção do que é arte e artesanato, do que é técnica, maestria, situação econômica desfavorecida da população enquanto sua riqueza de criação.

Saindo de seus contextos de origem, as artistas se deslocaram para uma espécie de intervalo de tempo e espaço, onde a convivência próxima entre si e com as pessoas e hábitos do local foram disparadores de reflexões e diálogos de suas próprias existências humanas, traduzidos esteticamente na obra cerâmica. Conviveram e criaram vínculos com o simples, com o humilde, com o barro, com a terra, com o artesão que aprendeu com o ofício repetidamente exercido, que os tornaram mestres. É neste lugar, de condições humanas difíceis, de significativa pobreza econômica e social, que encontraram a nobreza, a riqueza, de tantos artistas do barro, da cultura brasileira. Também conviveram entre si e trocaram suas ideias, suas técnicas.

O resultado da Residência foi materializado na produção de obras das artistas, na oficina na Casa das Juventudes e na exposição conjunta com os artistas locais intitulada *Conversa-Ação*, realizada na Prefeitura de Carpina. Mas com certeza resultados íntimos se multiplicaram em cada contato pessoal, em cada olhar, cada contato, em cada amassar na argila, tornando impossível o retorno à sua vida cotidiana como seres iguais aos que foram refletindo diretamente na prática posterior de cada artista.

Constituindo-se como espaços de criação e difusão, além de lugares de experiência, trocas e reconhecimentos, as residências também problematizam a complexidade, o significado e o valor das relações arte e vida. [...] Ao explorar e investigar os lugares por onde passa, se relaciona com a paisagem física ou com o entorno social, operando com as questões que lhe comovem e se deixando transformar ao longo do processo. (DALCOL, 2015, p. 3181; 3190).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado principal desta imersão, fica uma constante revisão dos processos artísticos das artistas, observando o trabalho do outro com o olhar estrangeiro que se cabia, foi possível rever e refletir sobre as inúmeras possibilidades de se trabalhar o barro, de realizar a queima, se relacionar com a prática da cerâmica, e mesmo com o lugar que esta expressão artística ocupa na vida de quem se dedica a manusear esta matéria.

A experiência da Residência Artística além de resultar o desenvolvimento de novas possibilidades criativas possibilitou o tempo do estudo. Ao colocar o artista *in locu* abriu toda a perspectiva da observação. O contato constante e direto com tão rica e determinada produção artística ativou e estimulou diretamente a prática de quem foi buscar tal conhecimento, além de agenciar um maior respeito e valorização da diversidade de possibilidades da atividade cerâmica. A vivência trouxe um intercâmbio de culturas, de conhecimento, de técnica e um exercício de autoconhecimento.

Assim as artistas voltaram renovadas, inspiradas, não pelas imagens que carregaram desse percurso, relações com as peças, pessoas e práticas que se depararam, mas principalmente pelo mergulho em si



mesmas, reencontros e descobertas de potências e limites que resultaram novas artistas ao regressarem aos seus ateliês. Já não são as mesmas, e seus trabalhos, buscas e produções, têm tido este reflexo.

A experiência deixou um importante alerta para ser considerado nas próximas oportunidades: As comunidades de artesãos são um patrimônio cultural valiosíssimo de nosso país, ao mesmo tempo em que fabricam objetos partilham o sensível (RANCIERE, 2005). Possuem grandes mestres de ofícios que têm grande potencial para promover escolas de verdadeira excelência. Devem ser protegidas, valorizadas e estimuladas, e nós artistas e cidadãos devemos nos mobilizar para isto.

Deixamos aqui nossos profundos agradecimentos a todos os mestres do barro, ao Luís Gouveia e à Marta Guerra.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Vanessa Lopo. **Tracunhaém, uma panela de formigas: a modelagem de santos e painéis de barro na zona da mata pernambucana**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2018.

DALCOL, Francisco. **Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa**. In ANAIS 24º Encontro da ANPAP. Simpósio 7 – Orientes e ocidentes em rede: conexões e desconexões. Santa Maria: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Pp. 3179 a 3194.

HORA, Daniel. **Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos**. In: Caderno Videobrasil. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, vol. 2, n. 2, 2006, pp.54-77.

MORAES, Marcos. **Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão**. 2009.134 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org/Ed. 34, 2005.



PAPERCLAY, DE SUA DESCOBERTA À ATUALIDADE, UMA HISTÓRIA DE LIBERDADE NA CERÂMICA

Darly Pellegrini – darlypellegrini@gmail.com

Atelier de cerâmica Darly Pellegrini

RESUMO

Este trabalho descreve a trajetória do *paperclay*. Como e onde as descobertas desta técnica aconteceram; e como foi seu avanço e divulgação pelo mundo, das primeiras descobertas para conseguir uma massa mais resistente até sua assimilação como massa cerâmica. Falarei também como artistas contemporâneos vêm alargando suas possibilidades criativas e mudando sua maneira de trabalhar. Para isso selecionei alguns nomes, do Brasil e de outros países que ajudarão a traçar um panorama de como esta massa cerâmica vem sendo usada. Para criar uma linha cronológica e chegar até os dias de hoje, coletei informações através de pesquisa bibliográfica e internet. Para traçar um panorama de quem utiliza esta técnica me coloquei como referência, usei as redes sociais, revistas e indicações. O resultado deste trabalho mostra que o *paperclay* está sendo amplamente usado por artistas de vários continentes, em escolas, ateliês, exposições e galerias, mas que ainda não conta com um número expressivo de artistas que usam esta técnica de modo sistemático aqui no Brasil. Trago um modesto recorte que acredito ajudará a situar esta técnica no cenário da cerâmica atual.

Palavras-chave: *paperclay*, cerâmica, história do *paperclay*

INTRODUÇÃO

Paperclay é visto como uma nova e atraente técnica na cerâmica que pelo aumento da resistência e da plasticidade possibilita alcançar resultados inimagináveis com as massas tradicionais. A adição de fibra de celulose processada em qualquer massa cerâmica produz uma argila mais forte enquanto úmida ou seca. Permite junções em qualquer estágio de secagem e em determinadas proporções aumenta a plasticidade.

Há mais de 10 anos venho trabalhando com *paperclay*. Olhar os resultados e o diferencial estético alcançado, não só por mim, mas por artistas de todo o mundo, é fascinante. Minha prática de mais de 30 anos como ceramista, muita curiosidade e uma paixão pelas novas possibilidades que o *paperclay* permite me impulsionam a pesquisar e me aprofundar cada vez mais nesta técnica.

A ideia de incorporar fibras orgânicas à argila para torná-la mais resistente data de muitos séculos. Mas foi a utilização da celulose na indústria do papel em meados do século XIX que possibilitou maior êxito nas tentativas e fizeram o *paperclay* chegar ao que conhecemos hoje. Muitas tentativas para incorporar diferentes materiais na argila foram e continuam sendo feitas, com mais ou menos sucesso, dependendo do propósito e finalidade. O *paperclay* contemporâneo é o legado de uma história que abrange lugares, épocas e utilizações diferentes bem como massa crua ou queimada.

A história do *paperclay* é uma história de liberdade na cerâmica! Tentar conhecer mais sobre esta história é ter que debruçar-se sobre um universo escasso e na língua portuguesa inexistente.

RESULTADOS

É fascinante pensar que há mais de cinco mil anos já se sabia que a adição de palha na argila a tornava mais resistente, produzindo um material de construção que está presente praticamente em todos os continentes. O adobe deriva da palavra árabe “thobe”, que significa barro e consiste basicamente na mistura de terra argilosa e palha para formar tijolos ou ser aplicado diretamente sobre uma estrutura tipo rede, constituída por madeira ou bambu. Secado ao sol, o adobe é extremamente resistente.

Está presente em todos os continentes, das casas em Bichinho, MG (Figura 1) às muralhas da China (Figura 2). É possível pensar no adobe como o ancestral do *paperclay*, ou talvez no “*paperclay* como a versão high tech do adobe” (GAULT, Rosette, 2005, p. 11), já que a palha e fibra de celulose têm características similares de flexibilidade e higroscopia.



Figura 1. Casa na cidade de Bichinho MG

<https://hiveminer.com/Tags/adobe%2Cminasgerais>



Figura 2. Castelo Karshahi - Iran

Fonte: <https://irandoostan.com/karshahi-castle-biggest-adobe-castle-iran/>

Conforme descreve Gault (2005, p.11), na Índia, uma mistura de argila, papel e cola é usada no teatro e para fabricação de ícones religiosos e ou objetos rituais há milhares de anos. Essa argila-papelmachê com



40 a 70% de argila na sua composição pode ser manipulada facilmente e muitas vezes, propositalmente depois dos rituais é mergulhada em água de rios até dissolver.

Ainda segundo a autora, *Paperclay* em placas como folhas foi usado na Índia, Japão, França, Austrália, EUA e outros países na década de 50 e até um pouco antes. No Japão, no início dos anos 80, folhas de *paperclay* colorido em ponto de couro foram comercializadas para artesanato e brinquedos. Essas folhas podiam ser cortadas com tesoura e usadas para origamis.

No início da década de 80 em Sévres na França, “Jean-Pierre Béranger confecciona folhas de papel-porcelana sobre uma tela, ao modelo da fabricação do papel artesanal. O equilíbrio das porcentagens de papel e de argila, sendo essa última largamente maior, culminou ao que se denominou em francês *terre-papier*, ou *paperclay* em inglês.” (TARDIO-BRISE, 2008-2016, p. 7). Nos anos 70, embora muitas tentativas estivessem acontecendo em várias partes do mundo, eram esporádicas e nada comuns. Os experimentos na criação de esculturas e peças maiores eram abandonados porque depois de um tempo a massa começava a cheirar mal ou porque ainda faltava chegar a uma mais completa compreensão sobre essa técnica.

Mas o fato é que a pesquisa metódica e a literatura sobre *paperclay* só começou na década de 90, com Rosette Gault (EUA), Brian Gartside (Nova Zelândia) e Graham Hay (Austrália). Em 1998 Rosette Gault publica o primeiro livro sobre o assunto, intitulado *Paper Clay*. Com o avanço técnico e divulgação da técnica em congressos, palestras e cursos, que principalmente por estes 3 pioneiros o *paper clay* aos poucos foi conquistando um público iniciante na cerâmica e artistas já consagrados.

Rosette Gaul é autora de vários livros: *Paperclay Art and Practice* (2013), *Innovation in Paperclay Ceramics*, (2013) *Paperclay for Ceramic Sculptors* (1993), *Paper Clay* (1998), *Think by Hand* (2003) Já apresentou quase uma centena de seminários por vários países e das suas mais de 120 exposições, cerca de 40 foram *paperclay*.

Brian Gartside vive em Pukekohe, Nova Zelândia. Seu trabalho em cerâmica é conhecido por imagens coloridas fortes que refletem este país com símbolos e imagens geográficas. Nos últimos vinte anos, publicou artigos em revistas e contribuiu para várias conferências internacionais

Graham Hay é australiano e já participou de mais de 160 exposições em uma dezena de países. Suas obras compõem coleções públicas de muitos desses países. É reconhecido internacionalmente como um dos pioneiros no movimento de escultura em *paperclay*. Ministrou mais de 300 palestras, workshops e demonstrações de artistas em uma dúzia de países e co-liderou os primeiros simpósios internacionais de *paperclay* na Hungria, nos Estados Unidos e na Noruega. Por sua atuação, o *paperclay* chega a ser um terço de todo o barro usado em estúdios de cerâmica e escultura e salas de aula na Austrália Ocidental. Além de seu trabalho com *paperclay*, Graham Hay desenvolve esculturas e instalações com papel prensado sem cola ou água.

No cenário internacional atual, o *paperclay* conta com um número enorme de artistas consagrados participando de mostras e exposições, divulgando seus trabalhos e descobertas através de seminários, palestras e workshops.

Selecionei alguns nomes cujo trabalho tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, outros que tenho na minha rede de contatos do Instagram e outros ainda através de busca pelo google. Alguns deles estão na primeira exposição internacional de *paperclay* em turnê de um ano pelos EUA, com abertura dia 22 de junho de 2019:

Começando pela Europa, gostaria de citar **Rafaela Pareja** - Espanha, **Karin Stegmaier** - França **Antonella Cimatti** - Itália, **Lisa Biris** - Holanda, **Valéria Nascimento** – Brasil, **Paola Paronetto** - Itália, **Françoise Joris** - Bélgica, **Barbro Aberg** – Suécia, **Nuala O'Donovan** – Irlanda, **Jutta Hass** – Alemanha, **Anne Lightwood** - Escócia, **Kim Jeoung-Ah** - Coreia; os americanos: **Rebecca Hutchinson**, **Sarah Ransford**,



Jerry Bennett, Judith Rosenthal; além dos artistas **Susan Collett** - Canadá, **Susan Robey** - Austrália, e **Hsu Yungsu** - Taiwan

No Brasil o *paperclay* conta com um interesse crescente, mas ainda o número de artistas que se dedica a técnica é pequeno. Me coloco como referência no trabalho, pesquisa e divulgação, sabendo que ainda temos um longo caminho pela frente. Agradeço a ajuda de Silvana Baierl, na pesquisa e indicações de nomes.

Cynthia Gavião. Foi uma das pioneiras a trabalhar a técnica em 2002, produzindo peças para empresas entre elas a *Natura*. Teve durante muito tempo ateliê na cidade de São Paulo. Há mais de 10 anos reside em Gonçalves, MG, onde tem seu ateliê *Papegilla*. “Atualmente, morando na Mantiqueira, com uma vida simples e tranquila consigo usar a leveza e translucidez do *paperclay* na poética da minha obra.”

Simone Sgorla. *Rosas de Simone* é sua marca. Natural do Rio Grande do Sul, há 7 anos escolheu Curitiba para morar. Teve contato com o *paperclay* em 2001 na cidade de Caxias do Sul com a professora Marcia Tomasini. Simone desenvolve um trabalho delicado em *paperclay*, que em suas palavras são seu sustento e dão sentido a sua vida.

Flavia Pircher. Nascida em São Bernardo do Campo e tem ateliê na cidade de Vinhedo, SP cidade onde produz e dá aulas. Após frequentar um workshop de *paperclay* em meu atelier, começou a explorar a técnica. Sua obra *Solitary Islands* parece flutuar. “Para algumas obras eu não consigo imaginar outra argila que não o *paperclay* com sua leveza e transparência.”

Michelle Bloedow. Natural de Porto Alegre, RS é diretora de criação na empresa *Le Petit – Estudio Criativo* na mesma cidade. “Uso o *paperclay* por sua extrema versatilidade e praticidade na obtenção de efeitos artísticos de leveza e flexibilidade.” Michelle também comenta que consegue efeitos maravilhosos com as peças em *paperclay* esmaltadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vejo o *paperclay* como uma criança, dando seus primeiros passos diante da experiente e milenar cerâmica tradicional. Face ao crescente interesse que essa técnica suscita, e do número de artistas dispostos a adotar ou adicionar as inovações desta técnica, acredito que muito ainda será descoberto e explorado oferecendo um caminho de entrada mais fácil para iniciantes na cerâmica e maior potencial de criatividade para ceramistas experientes.

Poder compartilhar os resultados das minhas pesquisas, tanto teóricas quanto principalmente práticas, lançando novos *insights* e contrapondo o tradicional a novas descobertas técnicas e estéticas, é um desafio e uma alegria muito grandes.

REFERÊNCIAS

GAULT, Rosette. **Paper Clay**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

TARDIO-BRISE, Liliane. **La Terre Papier**. Paris: Eyrolles, 2016.



RENDA EM CERÂMICA E ORQUÍDEAS – UMA ESCULTURA-VIVA

Marcia Rosa – marcialarosa@hotmail.com

RESUMO

Na trajetória de minha vida diferentes temas se cruzaram e se conectaram, neste trabalho relato a união da questão ambiental voltada ao cultivo e preservação de orquídeas com a expressão da arte em barro. A pesquisa de um suporte para cultivo que se diferenciassse do tradicional modelo de vaso foi esteticamente influenciada pela forma e desenho das raízes das plantas, e na modelagem do barro surge uma renda em cerâmica. O trabalho segue e na sucessão de testes de escolha da argila adequada, de resistência, de modelo das peças, queima e por fim do cultivo da orquídea obtive como resultado um conjunto harmonioso uma vez que as raízes se entrelaçam a peça de cerâmica compondo uma "Escultura-Viva". Com a intenção de apresentar ao público da CONTAF 2019 a renda de cerâmica em diferentes formas de criação, construção e utilização, duas ceramistas, Marta Vaz e eu propomos uma demonstração pratica conjunta durante o evento.

Palavras-chave: Barro, Cerâmica, Renda, Escultura-Viva, Orquídea.

INTRODUÇÃO

Como educadora ambiental tive a oportunidade de acompanhar um projeto de cultivo e preservação de orquídeas, logo me apaixonei pelo tema, pois o gosto e trato com as plantas sempre esteve presente em minha vida. As raízes e a textura dos troncos me fascinavam e logo que tive contato com o barro essas formas se imprimiram em meu trabalho. A informação que recebia sobre as necessidades básicas das orquídeas me instigou a criar um vaso em barro que atendesse as necessidades da espécie e ao mesmo tempo valorizasse a sua leveza e saísse do lugar comum.

Parti do princípio que o vazado era o principal elemento e iniciei a busca de formas para a posterior retirada de material, mas a imagem das raízes traçando seus caminhos e encontrando espaços ganhou forma através da modelagem em uma técnica bem básica, a confecção de rolinhos de argila. Como as raízes, esses rolinhos se encontravam e desencontravam formando um caminho próprio. As emendas e os pontos de encontros trabalhados e reforçados criavam o desenho da renda, que depois de pronta recebia a sua forma final.

Muitas experiências se deram para dominar a forma final da peça e adequá-la ao tipo de orquídea que seria cultivada, nesta hora a observação da planta na estufa é muito importante, pois inspira a forma que a renda vai adquirir. Seguem então os testes no processo de secagem e posterior queima até chegar ao resultado almejado à peça cerâmica.

METODOLOGIA

A argila que utilizo é a massa produzida pelo Paschoal e destaco que a creme, a tabaco, e a terracota são as melhores para a confecção da renda evitando rachaduras tanto na hora da modelagem como durante a secagem.

A confecção de rolinhos é manual na quantidade necessária para cada peça, atingindo no máximo 35 cm de comprimento com diâmetro entre 1 e 2 cm.

O início da renda se dá sobre um plástico filme ou pano, dou preferência ao plástico. O desenho se forma através da trajetória dos rolinhos que se unem, sem desenho pré-definido, mas imaginando os limites da peça. O movimento é único, quando as partes se tocam solda-se apenas com a pressão dos dedos (Fig. 1).



Figura 1. Início do processo da renda
Fonte: Redolfi, 2019

O desenho finalizado deve receber acabamento dos dois lados, para isso viro a peça em outro plástico, o que acontece três ou quatro vezes até sentir que as emendas ou soldas estejam perfeitas e que a peça no todo atinja a estética desejada (Fig. 2).



Figura 2. Fase de acabamento.
Fonte: Redolfi, 2019

O formato final da peça deve ser muito bem planejado, pois não pode sofrer mudanças de no meio do processo, utilizo sacos plásticos de diversos tamanhos preenchidos com serragem, o que permite apoio para a torção da renda conseguindo assim as ondas na peça. Nesse momento, se estiver elaborando uma peça maior e com muitas curvas, já se deve estar trabalhando em uma base definitiva para secagem (Fig. 3).



Figura 3. Definindo o formato da peça.
Fonte: Solange C. Redolfi, 2019

O processo de secagem se inicia assim que se chega à estética desejada, os saquinhos de serragem são importantes, pois evitam as rachaduras de retração da argila. A peça deve ficar parcialmente coberta por um ou dois dias com plástico fino e depois por mais um dia sem cobertura até sentir que a retirada do apoio pode ser realizada com segurança, para então aguardar a secagem completa.

O acabamento quase não é necessário se for realizado no momento da modelagem da renda, mas se indispensável utilizar lixa fina (Fig. 4).

A queima se dá em forno elétrico entre 900 e 1000°C.



Figura 4. Vaso rendado em argila creme, queima 900°C.
Fonte: Autoria Própria, 2016

RESULTADOS



Figura 5. Escultura-viva, vaso rendado em argila branca.
Fonte: Autoria Própria, 2016



Figura 6. Escultura-viva, Vaso rendado em argila preta
Fonte: Autoria Própria, 2015



Figura 7. Escultura-viva, vaso rendado em argila tabaco.
Fonte: Autoria Própria, 2017



Figura 8. Escultura-viva, vaso rendado em argila tabaco.
Fonte: Autoria Própria, 2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que torna esse trabalho único foi o desafio inicial de criar um vaso de cerâmica diferenciado, belo e ideal para o cultivo de orquídeas. Considero a técnica para elaboração da peça muito básica, com uma única queima chego ao resultado esperado. Embora não tenha sido fácil nem rápido, pois muitas peças foram produzidas para aperfeiçoar o processo.

O barro com certeza foi a escolha de material adequado devido à sua porosidade após a queima favorece a aderência das raízes à peça e a absorção de água para a planta.

A observação das diferentes espécies de orquídeas e suas mudas é essencial para a criação de cada vaso, que se torna um berço. Imediatamente a planta se molda ao vaso rendado como que em descanso para iniciar o seu desenvolvimento.

Durante o crescimento a planta se mescla à peça artística, o vaso rendado, compondo o que denomino "Escultura-Viva".



Figura 9. Escultura-viva, vaso rendado duplo suspenso em argila branca e preta.
Fonte: Autoria Própria, 2015



SERAMICA.KERAMEIKOS - espaço tempo de pesquisa, experimentação e criação

Daisy Grisolia – *daisy.grisolia@gmail.com*

Seramica Kerameikos

RESUMO

Escrever é uma arte. Como tal quanto mais o autor se aproxima de si mesmo, de sua experiência, traduzindo sua percepção única de vida, maiores são suas chances de tocar o universal e comum à toda humanidade. A primeira tentativa de registrar em um texto a experiência do espaço-tempo de pesquisa e criação - Seramica.Keirameikos esbarrou na estrutura de um - "artigo acadêmico" (resumo, introdução, metodologia, resultados, considerações finais, referências). Imediatamente, foi inundado por uma verdadeira barafunda de citações de críticos, teóricos, autores, filósofos, poetas, que na tentativa de certificar a seriedade da autora, muito mais faziam por velar do que revelar seu pensamento. Foi preciso assentar, com tempo e paciência para que a polifonia desordenada pudesse se transformar num diálogo maior. Vem daí a decisão de colocar o foco deste texto na descrição das experiências de pesquisa e criação nas artes cerâmicas, tal qual elas acontecem em nosso dia a dia a partir de questões simples e que gostaríamos de compartilhar com outros artistas e ceramistas. Trata-se de um relato dos fragmentos de memória, sonhos e reflexões ao longo de um processo pessoal de envolvimento com a arte em geral e com a cerâmica em especial que já dura mais de 30 anos...*tempus fugit*.

Palavras-chave: cerâmica, arte, caminhos de pesquisa.

INTRODUÇÃO

Compartilhar indagações e os caminhos que elas nos propõem, muito mais do que distribuir (in)certezas é o nosso objetivo maior. Do diálogo permanente, da contestação e contraponto esperamos encontrar novas perguntas, numa espiral sem fim em busca sempre de mais conhecimento.

METODOLOGIA

Arte é vida - como a vida penetra na arte, assim a arte age na vida. A vida cotidiana não se separa dos movimentos que acontecem no ateliê, do mesmo modo que a vida pessoal e a artística são aspectos de um mesmo indivíduo em que diferentes interesses e perspectivas se amalgamam. Neste ponto de vista, o ateliê é um *espaço-tempo de pesquisa, experimentação e criação*. É um local-instante, sem definição geográfica ou temporal precisa, que concentra os meios facilitadores de uma gama de atividades articuladas as quais têm como resultante um objeto-performance, expressando a percepção única de seu autor.

Descrevemos a seguir quatro movimentos-attitudes que se apresentam no viver do artista, de modo interligado, não sequencial, com força e intensidade variáveis.

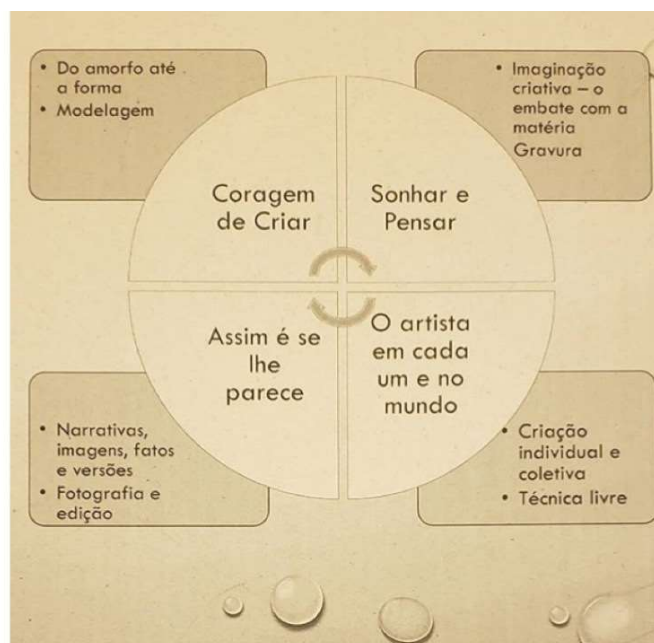


Figura 2 - Movimentos-atitudes no espaço-tempo de pesquisa, experimentação e criação

Coragem de criar - do amorfo até a forma. *"Cada um de nós recria o mundo ao nascer, porque cada um de nós é o mundo."*(RILKE, 2012).

Se um indivíduo não expressar suas ideias originais ou considerar atentamente o modo próprio de ser estará traindo a si mesmo e deixando de contribuir com sua perspectiva única para o todo da humanidade. Para isso é preciso coragem, aquela que dá suporte e move todos os outros valores humanos. Sem coragem o amor é dependência, sem coragem a fidelidade se reduz ao conformismo. Coragem (etimologia - coração que age) é necessária para ser e tornar possível, um comprometimento especial que torna os humanos diferentes dos animais em sua capacidade de recriar o mundo (ROLLO, 1975). A coragem de criar é suporte à descoberta de novas formas, novos símbolos e padrões nos quais a sociedade (e cada pessoa) reinventa suas configurações.

Nada é mais intenso nas artes cerâmicas do que o caminho do amorfo até a forma. Por mais que se dominem as técnicas (e elas são suportes valiosíssimos) há sempre uma dose de acaso e mistério quando se tem em mãos um pedaço de barro e se começa a prepará-lo para a modelagem - amassar repetidas, vezes, eliminar as bolhas de ar, encontrar a consistência exata fazem parte da boa técnica, mas são também etapas de um ritual de preparação para o primeiro embate entre criador e criatura.

"Formou então Jave Deus o homem, com o pó da terra e insuflou em suas narinas um hálito de vida, e deste modo o homem se tornou um ser vivo."- Não por acaso o mito de criação dos humanos passa pelo barro (humus), primeiro a forma a partir do pó da terra e depois o sopro da vida. No ditado popular paraibano - *O primeiro artesão foi Deus que, depois de criar o mundo, pegou o barro e fez Adão.*"

A história da cerâmica começa com a descoberta do fogo, elemento fundamental para a transformação do barro amorfo e permeável em material resistente e insolúvel. O fogo era protegido em buracos e naqueles revestidos com barro nasceram os primeiros potes.

As artes cerâmicas acompanham os seres humanos desde seus primeiros passos na pré-história mais antiga, situando-se na interface entre a produção de objetos para uso cotidiano e esculturas sagradas, de valor ritual e sagrado. Potes e grandes mãos sempre andaram lado a lado. Estão, portanto em suas origens intimamente vinculadas a dois aspectos da existência, ao cotidiano pela sobrevivência e ao sagrado.



Figura 3 - Potes e deusas - Grécia antiga (Museu Kerameikos - Atenas)

Sonhar e pensar - embate com a matéria. Nas palavras de Gaston Bachelard, filósofo e cientista - Nada é fixo para aquele que alternadamente pensa e sonha. (BACHELARD, 1970, p. 5) Nesta alternância entre sonhar e pensar, desejar e realizar se situa o ato criador. É o que acontece durante a concepção e execução de uma obra que nos atrai e interessa neste momento; mais do que o resultado (produto) em si o foco se volta para o processo, o caminho da criação. Trata-se de um convite à reflexão sobre o como se faz e os embates que o autor tem com a matéria e consigo mesmo - este espaço/tempo, que ninguém vê quando contempla a obra acabada.

As artes cerâmicas são a resultante da interação dos quatro elementos constituintes do universo percebido: terra, água, ar e fogo:

- Barro que quer ser pote, não vira placa, nem escultura...E existem inúmeros barros com qualidades, características e vontades diferentes.
- A água garante plasticidade e consistência contudo, enquanto toda água não se evaporar não há como iniciar a queima.
- Bolhas de ar destroem uma peça durante a queima, o mesmo ar que ajuda a evaporar a água se lhe dermos o devido tempo para trabalhar
- Há que se lidar com o fogo com muita maestria, respeitar os tempos da queima, as características de cada forno, avaliando as respostas dos diferentes materiais às condições apresentadas.

E o bom ceramista sabe perceber isso... primeiro pela prática, pela repetição de processos aprendidos com seus antecessores, de modo quase ritual. Com o tempo, agrega conhecimento, de outros ceramistas e de outras ciências (físico-química, dinâmica dos materiais, engenharia, arquitetura, geometria). Na interface arte-ciência se dá o trabalho de pesquisa e experimentação. Teoria e prática como aliadas na descoberta de novos materiais e processos de tratamento.

A formulação de esmaltes é uma das áreas de nosso interesse em que encontramos os maiores desafios tanto do ponto de vista de composição química, quanto da interação entre as diferentes substâncias e as relações com as propriedades físicas (ponto de fusão e cristalização) de cada elemento.



Figura 4 - Formulação de esmaltes - ciência e arte

Assim é se lhe parece - narrativas, fatos e versões, edição, o conteúdo e a forma de expressão - acompanho o trabalho de Alberto Bustos inicialmente, pela internet e depois pessoalmente há mais de três anos. O contraponto entre a rigidez da geometria e as formas orgânicas, entre o mundo construído e as formas dos seres vivos é temática constante, explorada a partir de infinitas variações (edições) sobre o mesmo tema. Seu trabalho é diário, e se dá em todos os lugares do mundo, fruto da observação de diferentes culturas e modos de ser traduzidas em sua linguagem única e original. Mais recentemente, no último ano, começaram a aparecer ao lado de cada peça pequenas frases, aforismas e indicadores das indagações que percorrem seu trabalho. A publicação diária na internet é no fundo uma outra versão dos processos de criação deste artista...indissociáveis em sua essência, conteúdo e forma se apresentam em múltiplas edições. Nas palavras de Alberto Bustos palavras: "*There are no opportunities. There are decisions.*"



Figura 5 - Alberto Bustos - conteúdo e forma em muitas linguagens (cerâmica, fotos, textos, relatos de observações pelo mundo)

O artista em cada um e no mundo - Criação individual e coletiva

Se de um lado a arte é negada quando se torna propaganda, ou pregação ou lenocínio, de outro lado a arte não é menos negada quando, privada de sentidos ou referências, ou finalidades éticas, teóricas, espirituais, reduz-se a um puro jogo técnico, ou é vista num valor artístico exclusivo e absoluto. (PAREYSON, 2001)

Ai Weiwei é sem dúvida, entre os artistas de nosso tempo, o que melhor tem enfrentado o questionamento sobre as funções sociais, éticas e espirituais do processo artístico. Sua obra vai muito além da produção técnica magistral. *"Nenhum artista chinês contemporâneo é mais reconhecido mundialmente que Ai Weiwei, e, no entanto, na China seu nome não pode ser mencionado."*, assim John L. Tancock o descreve - um radical de nascimento (TANCOCK, 2019)

Instalações monumentais, discutem os temas mais relevantes da atualidade. São produzidas, muitas vezes, por coletivos envolvendo milhares de pessoas dos 4 cantos do mundo, em que ele as eleva à condição de coautores de sua fala sempre eloquente. Itinerante, atemporal, Ai Weiwei procura, como fez em sua passagem pelo Brasil, por muitas vias explorar as raízes das contradições de seu tempo.

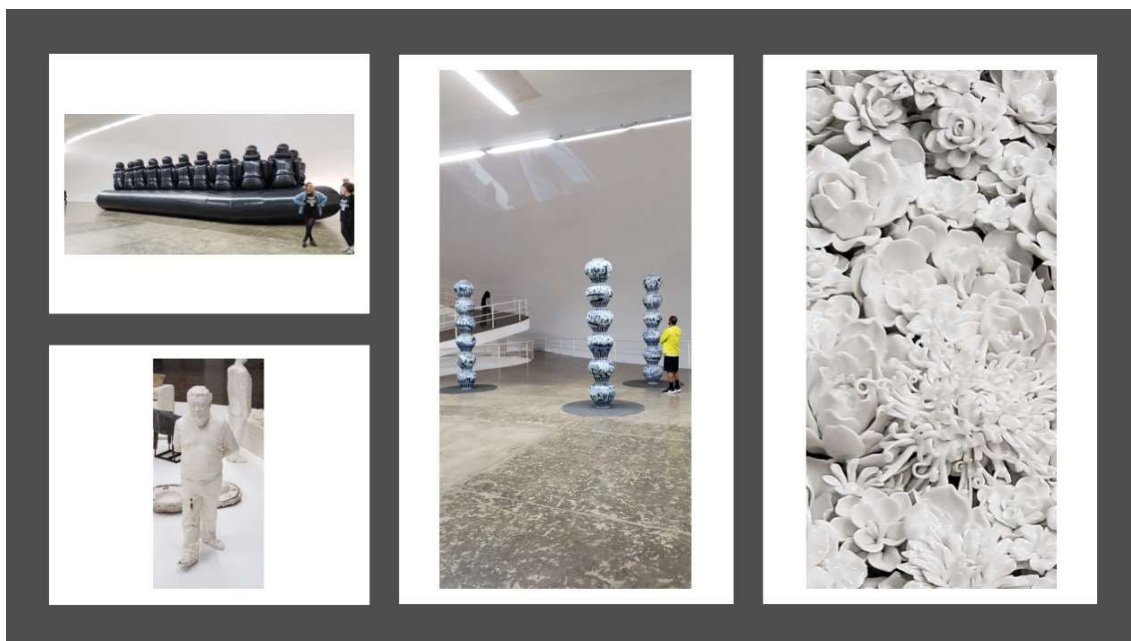


Figura 6 - Ai Weiwei

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Termino (por enquanto...) recordando as palavras de Rainer Maria Rilke:

Saibam pois, que o artista cria para si mesmo - unicamente para si mesmo. (...) A criação do artista é uma insígnia; a partir de seu íntimo ele exterioriza todas as coisas pequenas e efêmeras: seu sofrimento solitário, seus desejos vagos, seus sonhos angustiados e aquelas alegrias que perdem o viço. Aí sua alma se engrandece e torna-se festiva, e ele criou o lar digno para si mesmo. Muitas vezes sinto uma nostalgia tão grande de mim mesmo. Eu sei que o caminho ainda é longo, mas nos meus melhores sonhos entrevejo o dia que em poderei me acolher." (RILKE, p. 37)

Criar o espaço tempo facilitador desta experiência é nosso maior desafio e objetivo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RILKE, R.M. **O diário de Florença**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2012.

ROLLO M. **The Courage to create**. New York, Norton & Company Inc., 1975.

TANCOCK J.L, **Raizes Weiwei**. São Paulo: Ubu, 2019

BUSTUS, Alberto. Disponível em: <https://www.facebook.com/masterclass.albertobustos/>



Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo
ANAIS 2019
ISSN 2595-8658

CATEGORIA – COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA



MIL E OUTROS ABACAXIS: Fazer, Aprender e Avançar

Claudia Machado - claudiaceramics@hotmail.com

Ateliê Casa Brasil Cerâmica

Em 2016, uma empresária vê meu trabalho em uma loja de decoração em São Paulo e me procura para desenvolver uma linha de cerâmicas para sua marca. Proponho o tema “abacaxi”, após pesquisa de mercado e observações em viagens de que este elemento estava muito presente em diversos tipos de suportes decorativos. O abacaxi é um ícone universal de países tropicais, representando a realza e a exuberância da natureza.

Para tal projeto os abacaxis deveriam ser em cerâmica de alta temperatura, esmaltados e pequenos, pois serviriam como puxadores de uma série de utilitários como queijeira, manteigueira, boleira e enfeites.

Dá-se então o primeiro desafio: criar uma forma em argila possível de ser reproduzida em escala. A solução inicial encontrada é o molde em gesso para argila prensada – conhecido como estampo - que cabia dentro de meus recursos técnicos de então. O estampo é adaptado ao longo do processo de produção após tentativas e erros até a produção se dar de forma fluida e regular.

Em março de 2018 participei de um curso conduzido pelo escultor e ceramista **Megumi Yuasa**, no Atelier Terra Bela, em Cotia. O mestre salienta a importância de se repetir muitas vezes um mesmo trabalho para seu aperfeiçoamento e quiçá o alcance da perfeição de um determinado objeto.

Diante desta fala, avaliei que já havia produzido mais de mil abacaxis feitos em duas metades de argila prensada e “costuradas”. Comentei com uma colega ao lado, Rachel Hoshino, designer de produtos cerâmicos, acostumada a tiragens de escala e moldes, que questiona sobre meu método de produção. Por que não fundição de barbotina para a saída do produto já inteiro, propiciando o corte de uma das etapas, a de costura?

É então que a designer, despertada pelas palavras “mil abacaxis”, me convida a descascar um grande “abacaxi”: fazer parte da equipe de produção de frutas em porcelana para o artista **Ai Wei Wei**.

Durante oito meses tive a oportunidade de frequentar o chão de fábrica da tradicional **Porcelana Teixeira**, em São Caetano do Sul, onde existe um atelier para a produção da obra do artista chinês sob a coordenação de Rachel Hoshino.

Produzimos, em porcelana, mais de 500 abacaxis, dos quais aproveitamos apenas 300. As especificidades da massa da porcelana e de seu comportamento no fogo, exigem dos artesãos soluções técnicas que nascem do embate do corpo com a matéria e o conhecimento que vem disso é transmitido de forma oral pelos mais velhos, também nomeados “mestres”.

Essa experiência fez-me repensar o *status* da produção de cerâmica de alta temperatura em atelier. Vejo que há técnicas extremamente sofisticadas e *know how* passado de geração em geração mesmo no trabalho de produção em série, como na cerâmica artística.

A intenção desta fala é compartilhar uma reflexão sobre os limites da cerâmica de ateliê. Esse percurso dos abacaxis levou-me a rever os conceitos do que pode ser o trabalho de um ceramista. Hoje percebo o quanto ampliei as possibilidades de novos projetos ao experimentar e utilizar mais esta ferramenta que é o molde de gesso e a barbotina no meu ateliê. Aumento de produtividade e resultados com a mesma qualidade.



FORMA E FOGO: DIÁLOGOS

Makoto Fukuzawa - makotoformaefogo@gmail.com

O INÍCIO

O meu primeiro contato com o fogo se deu na infância, quando aquecia junto com o meu avô e o cachorro Gonta o ofurô (banho japonês) à lenha. O cheiro de fumaça, o calor e o brilho do fogo me transportam para um espaço/tempo agradável.

Já o barro foi na Bahia, onde passei a infância, onde fazia bonequinhos, bolinhas com a molecada.

A decisão de seguir o caminho da arte do fogo foi tomada na época da faculdade de Design, quando tive uma crise em que perdi totalmente as perspectivas em relação ao o que fazer da vida. Num dia, fazendo uma retrospectiva da minha vida até então me lembrei de uma experiência que tive no primeiro semestre da faculdade.

Fazia um trabalho em sala de aula de modelagem plástica em argila. Lembro do começo da atividade e da peça pronta. É como se a peça aparecesse do nada. Houve uma supressão do EU, onde perdi a noção de mim, do tempo e do espaço.

É como, quando crianças, perdemos a noção do tempo de ficar totalmente imersos numa brincadeira. Uma experiência transcendental.

Assim estava definido o meu destino e propósito: Ser um brincante da forma e do fogo.

IDA AO JAPÃO (2003)

Em fevereiro de 2003 decidi ir para o Japão aprender cerâmica. O lugar que aprendi mais e fiquei mais tempo foi na vila de Shigaraki. Uma vila conhecida pela cerâmica rústica, queimada à lenha sem esmalte, o que no Japão se denomina Yakishime (stoneware em inglês).

O meu aprendizado na cerâmica não se deu de forma linear. As 2 formas mais comuns de se tornar um ceramista no Japão são: 1- se tornar um aprendiz 2- frequentar uma escola técnica de cerâmica. No meu caso, o aprendizado se deu por breves períodos de aprendizagem com ceramistas, intercalados com um processo individual em que experimentava o que aprendia com eles, mesclando com as minhas fontes literárias e observações de campo.

Tive a sorte de conhecer ceramistas que me transmitiram a filosofia na cerâmica japonesa e compartilharam as suas técnicas e conhecimentos.

A filosofia japonesa se baseia na harmonia com natureza e os seus fenômenos. Se manifesta na valorização das matérias primas, do manuseio correto destes, a apreciação dos efeitos naturais nos processos (tanto de produção como de uso), respeito aos tempos (dos materiais e dos processos), etc.

Para ilustrar um pouco do que descrevi acima vou citar uma frase de um ex-professor: “Não existe argila ruim para tornear e sim o ceramista incapaz de compreender as características da argila e sem técnica para manuseá-la”.

À medida que fui aprendendo senti a necessidade de conhecer melhor a cerâmica japonesa, e comecei a viajar a procura de outros estilos. Dessa forma visitei Bizen, Tokoname, Tamba, Echizen, Seto, Mashiko e Okinawa.



Comparando estilos e técnicas me identifiquei melhor com as queimas à lenha e sem esmalte. Naturalmente o olhar para os processos de queima mudaram. Assim como para os fornos artesanais. Aos poucos, alguns aspectos do meu trabalho (que tratarei posteriormente) começaram a se definir: Queima à lenha, construção do próprio forno, estilo rústico, etc.





UMA CONVERSA COM MINORU KINJO (2014)

Minoru Kinjo é um escultor autodidata de Okinawa, conhecido pelo seu trabalho artístico que tem como tema a Paz e a Guerra. Cito o Sr. Kinjo porque o que ele disse mudou a forma como encaro a cerâmica. Quando falei que estava aprendendo a cerâmica japonesa, ele me disse: Não persiga a cerâmica japonesa, pois ela tem séculos de história, está formatada e você não sendo japonês nunca conseguirá alcançá-la. Você veio de outro país, de outra cultura, outra paisagem. Tem percepções, senso estéticos diferentes dos japoneses. Coloque para fora o que você tem aí dentro e assombre os japoneses!!! Foi um choque ouvir isso, mas a partir desse dia as formas não eram mais chawans e vasos, mas formas que nunca havia imaginado. É como se uma moldura se soltasse de mim. Essa moldura se chama cerâmica. Não o processo, mas a palavra e as suas limitações. Ainda não consigo materializar essas formas, mas sigo no processo para que um dia elas apareçam.

ENCONTRO COM A CERÂMICA JOMON (2015)

Em 2015, andando pelo corredor de um metrô em Kyoto, me deparei com uma peça de cerâmica primitiva. Era um vaso da Era Jomon (14.000 aC ~ 200 aC), feita em modelagem manual e queimada na fogueira. O impacto que senti naquela peça me fez repensar o que seria essencial para mim no processo da cerâmica. Visitei museus que expunham a cerâmica jomon para registrar e entender melhor esse período e a sua cerâmica. O vigor e a riqueza das peças Jomon me impressionaram a tal ponto que, sinto que elas pertencem a outra dimensão, não existindo outra no mesmo patamar na cerâmica japonesa após essa Era. Após algumas tentativas, me dei conta de que não estou em condições de me atirar nesse universo. Mas quem sabe?



TRAÇANDO O CAMINHO

Os relatos iniciais são uma tentativa de localizar melhor o leitor no meu processo dentro da cerâmica.

À medida que fui agregando conhecimento e experiências, fui refletindo a respeito da direção a seguir com a cerâmica. Como fica difícil ordenar cronologicamente como e quando se formatou cada aspecto do meu trabalho, listei abaixo com uma breve explicação:

- 1- **Foco no processo(caminho) e não no resultado(obra).** A obra é apenas um recorte momentâneo do processo. Ela não é a experiência e sim o registro da experiência. No meu caso, que uso a lenha como combustível, o cheiro da fumaça não está mais na obra. Nem o calor da queima. Entendo que um olhar mais atento ao processo enriquece o artista e, conseqüentemente a sua obra.
- 2- **Processo totalmente artesanal.** Procuro fazer, a medida do possível, todo o processo artesanalmente. Desde a mistura de argilas até a queima, incluindo a construção do forno. O intuito disso é aproximar cada etapa do processo as experiências arquetípicas do ser humano.



- 3- **A 1300 graus quase tudo derrete.** O fogo é um elemento transmutador. Através dele a argila e outros minerais reagem entre si e se fundem (ou sinterizam) dando origem a cerâmica. Ou para alguns, retorna a pedra, de onde vieram. Procuro usar como linguagem os vários efeitos que o fogo é capaz de provocar. Mal comparado, é como se o fogo fosse, ao mesmo tempo pincel e talhadeira. O diálogo, duelo com ele é o elemento central do meu trabalho.
- 4- **Formas que surgem.** Nas peças artísticas não tenho uma forma pré-estabelecida no momento da modelagem. Como ponto de partida defino uma linha, uma curva ou uma base. A partir daí sigo a minha intuição ou o que a argila permite, pede.
Como a modelagem é a parte menos importante do processo, se comparada com o a preparação da argila e a queima, procuro fazer da forma mais livre possível. Em geral, as formas que surgem são curvas e assimétricas.
- 5- **Queima à lenha.** Uma queima à lenha me possibilita experimentar vários sentimentos e sensações. A preparação para a queima é racional. O começo é suave, principalmente se for pela manhã. O meio é tenso, cheio de dúvidas, decisões difíceis. O final é exaustivo, de resiliência. A abertura, surpresas, decepções, pequenas alegrias, novas idéias, contemplação, reflexão.
Cada queima é única, exige toda a sua experiência, toda a sua flexibilidade, toda a sua energia, todo o seu comprometimento e toda a sua criatividade. As variáveis são muitas (peças, lenha, umidade, temperatura ambiente, ritmo de queima, etc). Enfim, cada queima é uma experiência única e um fim em si mesma.
- 6- **Queima à carvão.** A queima à carvão é uma queima agressiva e rápida. O fracasso é inerente, é inevitável. Mas pode trazer surpresas.
- 7- **Misturas de argilas e outras coisas.** Faço as minhas próprias misturas de argila. Na maioria das vezes agrego pedras, areia, terra, chamote numa argila base (esta é comprada no momento). A intenção é dar uma textura única para cada peça ou série e, também aumentar as possibilidades de efeitos durante a queima.
- 8- **Construção do próprio forno.** Construo os meus próprios fornos pela experiência do fazer e pela possibilidade de adaptar às minhas idéias de queima. São fornos compactos, para serem operados por uma pessoa durante toda a queima.

PARA O AMANHÃ

Espero ter passado, mesmo que de maneira confusa, o meu processo na cerâmica. Com isso quero apresentar as minhas aspirações daqui para frente:

- 1- **Compartilhar as experiências e conhecimentos que adquiri até hoje.** É uma forma de retribuir a generosidade de todos os que me ajudaram a chegar até aqui. Do Japão trago um pouco desta cultura milenar, que também tem influências de outras culturas milenares, como a China e a Coreia. São olhares diferentes do estamos habituados e temos muito o que assimilar.
- 2- **Conhecer o Brasil.** Seja pelas diversas culturas que temos, seja pela infinita gama de matérias primas que temos. Temos uma riqueza cultural singular e penso que devemos valorizá-la. Assim que possível quero pegar a estrada para coletar argilas e pedras para fazer misturas e queimá-las.
- 3- Continuar fazendo experiências com as possibilidades de queima e, conseqüentemente, dos efeitos dela.
- 4- Projetar e construir fornos que possibilitem diversas experiências de queima.



QUEIMAS PRIMITIVAS

Juliana Araújo - julianaraujos@hotmail.com

Stela Kehde - stela.kehde@gmail.com

Desde os primórdios com a descoberta do aumento da resistência da peça após a queima, surgiram várias formas de se queimar cerâmica e vários experimentos foram surgindo ao longo dos tempos. Algumas técnicas conhecidas são:

- Queima de fogueira
- Queima de buraco
- Queima em latão
- Queima de cupim
- Queima de barranco
- Queima artesanal com tijolos comuns

Existem várias maneiras de transformação da argila em cerâmica através dos mais variados processos de queima. Essa mudança deverá acontecer de forma lenta e gradativa de forma que a água que se encontra no interior da peça evapore e não provoque rachaduras ou ruptura das peças, tornando a cerâmica firme, porosa e permeável.

O princípio básico das queimas primitivas consiste na queima da peça em materiais orgânicos como lenha, esterco de animais, palha, gravetos, folhas secas, serragem. De forma que se atinja uma temperatura mínima necessária para transformação da argila em cerâmica utilizando as mais variadas estruturas de forno para acondicionamento e queima das peças.

Queima de fogueira e queima de buraco. Trata-se do mais antigo e mais simples processo de se queimar cerâmica desde a pré-história. As duas formas de queimar a argila são muito semelhantes, sendo a única diferença que a para a queima de fogueira não é necessário fazer uma ligeira depressão no solo para o preparo da queima.

Para a queima de buraco o solo deve ser preparado com uma leve escavação para acomodar o braseiro que retirará a humidade do solo e das peças a serem queimadas, colocadas cuidadosamente com a boca para baixo sobre as brasas. O calor produzido é lento e aproximadamente de 100°C, suficiente para a secagem completa da argila evitando possíveis rachaduras nas peças. Após essa etapa do processo as peças serão cobertas com palha, gravetos secos, esterco (para conservar a temperatura) e madeira mais grossa. Inicia-se a queima.

As desvantagens dessa queima é a possível quebra das peças, pela instabilidade da temperatura, que pode variar de 600 a 850°C e as possíveis manchas nas peças devido a distribuição desigual de temperatura. Esse resultado das manchas pode ser amenizado cobrindo a fogueira com terra, após o pico da temperatura cortando-se o fornecimento de oxigênio resultando em peças negras devido a deposição de carbono.



Queima buraco.

Fonte: https://www.facebook.com/raisaceramica/?tn-str=k*F



Queima Fogueira.

Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1325572577456921&set=pb.100000125749117.-2207520000.1560696602.&type=3&theater>

Queima em latão. Uma adaptação das queimas anteriores para um espaço urbano onde o latão de ferro faz o papel do buraco no solo. As peças são colocadas entre camadas de serragem ou folhas secas, cobertos com gravetos e madeiras mais fortes. Inicia-se a queima e após o combustível ser queimados o latão é fechado com uma tampa para evitar a entrada de oxigênio e cessar a queima resultando peças únicas e inusitadas.



Queima de latão.

Fonte: https://deskgram.net/p/1963398884197857974_1501346869

Queima de cupinzeiro. O forno de cupim pode ser feito basicamente de duas formas, com um cupinzeiro inteiro ou em partes, o que requer mais habilidade do construtor. Funciona da seguinte maneira: o cupinzeiro (vivo) é partido com machado, em blocos, e é trazido para ser montado em uma base. As partes vão sendo encaixadas como num quebra-cabeça e são coladas e moldadas com uma massa rústica, feita com terra de formigueiro e estrume de vaca fresco. Depois é a vez dos bichinhos trabalharem. Durante alguns dias os cupins vão cuidar de remendar a estrutura por dentro, até que o forno esteja apto para ser usado.

É necessária a construção da abertura para a fornalha, a abertura para a colocação das peças e a chaminé. Usa-se lenha como combustível para essa queima.



Queima em forno de Cupinzeiro.

Fonte: https://3.bp.blogspot.com/-onHyRCiAE6E/VBCjkX7H_MI/AAAAAAAAAr8/aPS6-TIPZbk/s1600/Foto0393.jpg



Queima de barranco. Esse tipo de queima aproveita o declive do terreno para a montagem do forno de maneira rústica e eficiente. Para construir esse forno basta cavar três aberturas em um barranco. O primeiro buraco funcionará como fornalha. O segundo buraco deverá ter pequenos furos para se comunicar com o primeiro buraco junto ao solo e o terceiro buraco funcionará como chaminé. Essa queima também é a lenha.



Queima barranco.

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=306632203547562&set=pcb.306632886880827&type=3&theater>

Queima artesanal com tijolos comuns. Com o passar dos anos e o surgimento das olarias passou-se a construir fornos de tijolos comuns para queima de cerâmica. Os tijolos serão empilhados, entrelaçados, ao redor das peças formando uma chaminé na parte superior. Os fornos eram envolvidos em uma mistura de barro, esterco de animais e açúcar, para vedar as possíveis frestas e não ocorrer perda de calor na queima. Para esse tipo de forno, o combustível pode ser serragem, gás ou lenha proporcionando uma grande versatilidade no processo e economia alcançando resultados únicos.



Queima primitiva com forno Tijolos Comum.
Foto: Stela Kehde

Juliana Araújo desenvolve uma pesquisa de queimas primitivas na cidade de Cunha-SP onde reside, resgatando a tradição e valorização da cultura da cerâmica regional interligando com suas outras pesquisas anteriores de vários outros estados.

Stela Kehde, também pesquisadora em queimas alternativas, uniu-se a Juliana Araújo para a divulgação desses processos em seu atelier em São Paulo, visando compartilharem os resultados das pesquisas e oferecer aos demais ceramistas que apreciam essa arte, uma solução prática, economicamente viável e versátil para queima das peças cerâmicas.

Independente do processo utilizado, as queimas primitivas são uma forma de manter viva uma chama cultural e histórica.

REFERÊNCIAS

- <https://www.jornaldaslajes.com.br/colunas/gastronomia/forno-de-cupim/1016>
- <https://campoearte.wordpress.com/pesquisa/queimas-artesanais>
- <https://fotoarthecolology.blogspot.com/2011/06/cozedura-em-fogueira-soenga.html>
- <https://maosdebarro2013.blogspot.com/2013/06/forno-de-barranco.html>



RENDA CERÂMICA

Maria Marta Pessoa Vaz - martavaz@martavaz.com

Por conta da Barro Brasil, empresa especializada em luminárias de cerâmicas que criei e dirigi por 10 anos de 2000 a 2010, busquei técnicas que transpassasse a luz e deixasse os objetos mais leves.

Pesquisei várias massas cerâmicas e temperaturas que melhor conversassem com a renda, encontrei na massa terracota do Pascoal uma resistência e plasticidade necessária para a execução da renda cerâmica, acrescentando um pouco mais de bentonita consegui uma estrutura boa aos 1150 graus para peças que precisassem ser mais resistentes.

A renda imprime um gesto, caracteriza uma individualização e torna cada peça única, sua leveza e flexibilidade permite retorções e encaixes do orgânico ao geométrico.

A inspiração aconteceu em uma viagem para Amazônia ao ver a facilidade da trama para cestaria, imaginei as minhocas e tiras fazendo o mesmo movimento, mas claro os materiais eram muito diferentes, e então me coloquei a pesquisar. Em viagem a Santa Catarina pude observar o trabalho com linhas a teares no artesanato e mais ainda quis trazer essa leveza para a cerâmica.

A cerâmica tinha a dificuldade por ser matéria mole, porém, isso gerava ao mesmo tempo situações como poder se assentar em moldes e por não poder ficar mexendo para acertar percebi assim que havia a impressão do gesto.

Aí se abriu um universo à minha frente das luminárias as sestras leves para compor uma mesa até *seat gardens*, esferas e mandalas para jardins e para cada situação uma estrutura; para os *seat gardens* por exemplo as tiras são duplas e de espessura de 0,10 mm para criar uma resistência para suportar um ser humano com 90 kg.

Claro tive que desvendar os segredos sobre a secagem destas peças, um momento crucial e depois a sua aplicação. Assim cheguei a esse ponto de desenvolvimento desta técnica e alguns designs já estão no mercado onde vendo pelo meu site e commerce; www.martavaz.com



Figura 1. Modelando Mandala. 35x35x3cm
Fonte: Autoria Própria, 2019



Figura 2. Fruteira Himalaia. *60x60x12cm*



Figura 3. Abajur Esfera Renda. *33x33x60cm*
Fonte: Autoria Própria, 2019



Figura 4. Esfera Renda 30cm diâmetro.
Fonte: Autoria Própria, 2015



Figura 5. Esfera Renda Secando.
Fonte: Autoria Própria, 2015



Figura 6. Cesta Orgânica. 30x30x25cm
Fonte: Autoria Própria, 2019



Figura 7. Encontro.
Fonte: Autoria Própria, 2019 30x25



Figura 8. Mandala Garden. *1;20x1;20x1;20cm*
Fonte: Autoria Própria, 2019