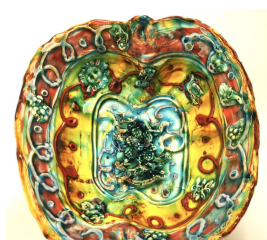




CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ANAIS - 2022



FOZ DO IGUAÇU - PR - 10 A 12 DE AGOSTO DE 2022



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

REALIZAÇÃO

Associação Brasileira de Cerâmica

Presidente José Carlos Bressiani

Vice-Presidente Luis Leonardo Horne Curimbaba Ferreira

Revista Mão na Massa

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

Diretores Paschoal Giardullo
Caio Giardullo

CONTAF 2022

Foz do Iguaçu - PR
Hotel Bourbon Cataratas
Data 10 a 12 de agosto

Comissão Técnica e Organizadora

Paschoal Giardullo
Caio Giardullo
Celia Martins
Beatriz Martins
Flávia Pircher
Nelson Lixa
Solange Cunha Giardullo
Claudia Ciasca
Marilzete Basso do Nascimento



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

Caros Leitores,

É com satisfação que apresentamos os anais do **17º Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo**, realizado entre os dias 10 e 12 de agosto de 2022, em Foz do Iguaçu - PR.

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 realizada por artistas e ceramistas do Brasil e do Exterior relacionada à cerâmica artística. O evento que já está na sua 17ª 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 2022**. Também é importante na medida em que promove a interação entre os congressistas, incentiva a pesquisa 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 da cerâmica artística brasileira e do próprio **CONTAF**.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Prof. Dra. Marilzete Basso do Nascimento

Responsável pelas palestras técnicas do CONTAF 2022.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

SUMÁRIO

ARTIGOS

A ARTE DA IKEBANA E A CERÂMICA	5
ALADAS - corpos cerâmicos femininos - entre o humano e o divino	14
MOLDANDO CAMINHOS	25
PROCESSOS CERÂMICOS A PARTIR DE DESTRUIÇÕES E CONTAMINAÇÕES, SUBLIMIDADES EM NARRATIVAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS.	35
DESIGN EM CERÂMICA E APRENDIZAGEM POR MEIO DE FUTURE STUDIES	44
HÁBITOS DO CONSUMIDOR PÓS-PANDÊMICO E AS OPORTUNIDADES PARA O MERCADO DA CERÂMICA ARTESANAL	54
TÉCNICAS E SIGNIFICADOS DA PRODUÇÃO DE CERÂMICA EM PUCARÁ-PERU	64

COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA

UMA VIVÊNCIA ENTRE AS TRAMAS E FORMAS - PROCESSO CRIATIVO E TÉCNICAS UTILIZADAS	73
CERÂMICA E METAL – COMO ASSOCIAR ESSES MATERIAIS?	80
PROJEÇÕES CERÂMICAS – Instalação com esculturas de grande formato em cerâmica – Poiética e técnica	85



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

A ARTE DA IKEBANA E A CERÂMICA

Lidia Maria Melo Santa Anna

e-mail: *lidiamma@gmail.com*

Instagram: *lidiaceramicaeikebana*

Rio de Janeiro - Niterói

RESUMO

A arte da Ikebana é uma das muitas expressões artísticas desenvolvidas ao longo dos séculos pelos japoneses, sob influência do Zen-budismo, que leva os praticantes tanto à harmonia interior e a um desejo de melhorar o sentimento das pessoas que a admiram, como à harmonia do ambiente. Consegue-se esta harmonia por meio da contínua interação com as plantas que vão resultar numa composição floral, respeitando os três elementos da natureza: o Sol, a Lua e a Terra. O crescimento no Japão desta arte, gerou diferentes escolas, com variações na técnica de sua confecção. O vaso que acolhe a ikebana tem um papel fundamental em sua confecção e beleza e, historicamente, o vaso cerâmico acompanhou a evolução desta técnica em diferentes continentes. Ao equilibrarmos os elementos da composição floral, do vaso e do ambiente, conseguimos criar uma verdadeira obra de arte.

Palavras-chave: Vasos cerâmicos, arranjos florais, escolas de ikebana, Zen-budismo

INTRODUÇÃO

A origem da palavra *Ikebana*, vem dos verbos em japonês “*Ikeru*” (colocar, dispor), “*Ikeri*” (viver, tornar vivo) e da palavra “*Hana*” (flores) ou traduzindo para o português, flores vivas. Segundo a tradição histórica do oriente, *Ikebana* teve origem na Índia. Conta-se que, certa vez, Buda viu no chão um galho com flor em botão quebrado pelo vento e pediu para um de seus discípulos que colocasse o galho na água, para que tivesse mais tempo de vida. (FREIRE, 2014).

No século VI, o Japão mantinha intenso comércio com a Coréia, que recebia, por sua vez, forte influência da China, onde florescia o Budismo. A partir de um presente do



CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

governante coreano ao imperador japonês da imagem de Buda e sutras budistas, o Japão estudou profundamente o budismo e com eles os arranjos florais que faziam parte dos altares desta religião (OKADA, 2012).

O fator determinante para o surgimento e o desenvolvimento da arte da ikebana foi a forte relação do povo japonês com a natureza, pela forte ligação do homem com a terra natal e da cultura nipônica que era extremamente regionalista. (OKADA, 2012)

O “Kugue” foi considerado a forma mais primitiva de ikebana que nasceu da composição simples de flor de lótus como oferendas a Buda. Os primeiros praticantes do que viria ser a arte da ikebana foram sacerdotes, e o Templo “Rokakudo” de Kyoto, foi considerado o berço dessa manifestação artística (OKADA, 2012) (Figura 1).



Figura 1 – Altar budista

Fonte: OKADA, 2012

A expansão da utilização da flor, no século X, ficou focada nas residências japonesas e marcou a confecção de arranjos como arte decorativa de interiores. Já no século XV, a composição floral apresentou novas modalidades como, a “Tatehana” e “Ikeruhana”, flor simplesmente colocada no vaso e composição com certa elaboração, respectivamente. A partir desta época, cada elemento floral, (galho, folha ou flor) representou uma simbologia da natureza, gerando equilíbrio e harmonia (OKADA, 2012).

No século XVI, a ikebana foi amplamente utilizada por nobres e samurais em cerimônias do Chá. Os recipientes mais utilizados foram, o bambu, cestos de vime ou cerâmica rústica. Neste período, o estilo mais sofisticado “Rikka” foi realizado em recipientes de cerâmica e porcelana mais delicados e finos. A variedade de ikebana



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

“Shoka” implementada e difundida entre os séculos XVII e XIX, baseava-se na composição de três linhas principais que emergiam de um ponto comum e expressava a Grande Natureza. Suas linhas representavam a trilogia Céu, Terra e o Homem e as regras de composição eram bastante rígidas (Figura 2) (OKADA, 2012).



Figura 2 - Ikebana do estilo Rikka

Fonte: OKADA, 2012

Com a revolução no Japão em meados do século XIX e instauração da Era Meiji, houve um maior intercâmbio e grande influência do mundo ocidental no Japão. A ikebana sofreu transformações como: a criação da variedade “moribana”, composta em vasos cerâmicos baixos, planos e com ampla abertura. De sua composição constavam flores européias, como tulipas, dalias e margaridas (Figura 3). Em 1922 surgiu a variedade “Jiyuka” vivificação livre e por volta de 1930, a ikebana de vanguarda – “Zen-Ei-Bana” – verdadeira escultura floral (OKADA, 2012).



Figura 3 - Ikebana na variedade moribana, em vasos baixos de cerâmica

Fonte: OKADA, 2012



Das diferentes variedades de ikebana citadas acima, surgiram centenas de escolas de ikebana. A mais antiga foi a escola Ikenobo, que se inspirou no estilo Rikka (Figura 4). Outras escolas de destaque foram: Ohara, Soguetsu e a Sanguestu (OKADA, 2012).



Figura 4 – Ikebana do estilo IKENOBO

Fonte: OKADA, 2012

O estilo de ikebana da escola Sanguetsu foi criado pelo filósofo japonês Mokiti Okada em 1936, que se propunha através da arte da ikebana gerar um ambiente paradisíaco ao ser humano elevando seus sentimentos e ações. Para tanto, enfatizava os três elementos (Sol, Lua e Terra) e trabalhava com pouco material, priorizando o espaço vazio (Figura 5).



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Foto 5 – Ikebana do estilo Sanguetsu

Fonte: OKADA, 2012

METODOLOGIA

A arte da Ikebana tem o “vaso” como ponto fundamental para determinar a variedade do arranjo floral a ser realizado. Como foi apresentado na introdução, os arranjos florais podem ser realizados em vasos baixos e de boca larga, (Suiban) chamada de variedade moribana, sendo os vasos cerâmicos os mais utilizados na aprendizagem desta variedade. Já os vasos cerâmicos altos, de boca estreita (Tsubo) são utilizados para a variedade naguiere, a técnica mais antiga e a mais sofisticada. Os vasos irregulares e modernos são utilizados para construir Ikebanas mais livres e criativas (Figura 6).



Figura 6 – Vasos cerâmicos utilizados para confecção de ikebana
Fonte: Autora, 2022

Entretanto, não só o formato do vaso é determinante à confecção da ikebana, como suas medidas são fundamentais para definir altura, largura e profundidade do arranjo floral. Podemos citar como exemplo, a correlação de medidas dos materiais florais em relação as medidas do vaso a ser utilizado, como mostra a Figura 7.

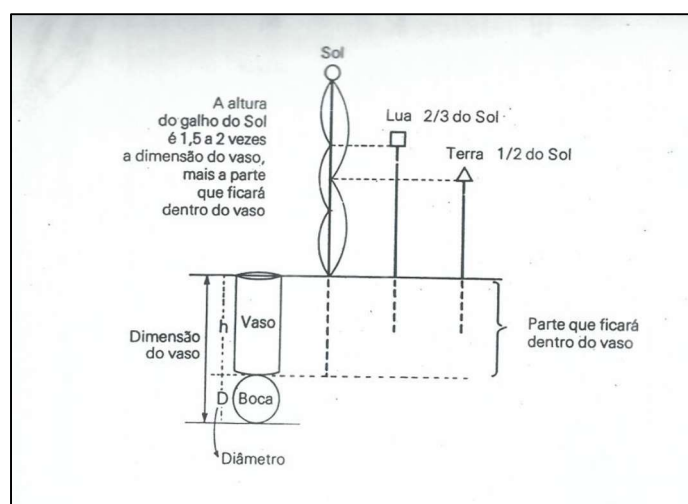


Figura 7 - Esquema das medidas de galhos, folhas e flores para a técnica de confecção de ikebana em relação ao vaso utilizado

A técnica da confecção da ikebana, envolve também, técnicas de corte e fixação dos galhos, folhas e flores para manter vivo por mais tempo o arranjo floral. Além da técnica, o componente filosófico é determinante, pensamentos positivos, alegria,



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

comprometimento e doação durante a composição do arranjo floral. A prática envolve respeito com os materiais e com o ambiente e pode ser considerada um momento meditativo.

RESULTADOS

A arte da ikebana, acompanha a história do Japão desde o século VI e a utilização de diferentes vasos cerâmicos, acompanhou também esta evolução. O desenvolvimento da arte da flor, pode ser compreendido melhor, porque o principal objetivo do artista japonês é captar o coração interior dos seres da natureza e utilizar técnicas para prolongar suas vidas.

Dentro do estilo Sanguetsu, as ikebanas da variedade moribana (em vasos baixos) são predominantemente realizadas, em vasos cerâmicos (Figura 8). As ikebanas mais sofisticadas que exigem mais prática e conhecimento são da variedade nagueire, e são realizadas também com predominância, em vasos cerâmicos (Figura 9).



Figura 8 - Ikebana de variedade moribana do estilo Sanguetsu



Figura 9 - Ikebana de variedade Nagueire do estilo Sanguetsu

As diferentes escolas de ikebana tem em comum, expressar a beleza de galhos,



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

folhas e flores gerando harmonia para quem as aprecia. Filosoficamente, todas expressam os três elementos da natureza, e utilizam medidas para seus arranjos de acordo com o vaso utilizado. Atualmente, os vasos cerâmicos têm um papel fundamental para expansão da criatividade dos artistas que praticam a ikebana (Figura 10, 11 e 12).



Figura 10 - Ikebana moderna



Figura 11 - Ikebana moderna no interior do prato cerâmico



Figura 12 - Ikebana pendente de parede "tsurubana"



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

Atualmente, as cerâmicas têm sido o grande desafio na criação das ikebanas, como vemos, os diferentes vasos cerâmicos com formatos irregulares são o diferencial dos arranjos florais. (Figura 13).



Figura 13 - Ikebana contemporânea

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte da ikebana se desenvolveu junto à história japonesa e graças a cultura nipônica, onde se prioriza a expressão das forças da natureza. Esta arte teve um papel importante no desenvolvimento da arte contemporânea. Os vasos cerâmicos possuem um papel fundamental na expressão desta arte e atualmente o desafio é harmonizar flores, galhos e folhas em vasos de diferentes formas e cores expressando a criatividade do artista.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Adriana, *“A arte japonesa e a Ikebana na produção de Toshiro Kawase”*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte -- Universidade de São Paulo, 2014.

OKADA, Mokiti. Fundação - **Material de Estudo da Academia de Ikebana Sanguetsu**. São Paulo, 2012.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

ALADAS - corpos cerâmicos femininos - entre o humano e o divino

Marilzete Basso do Nascimento - marilzete131@gmail.com

TAU vivências em cerâmica

RESUMO

“As mulheres, suas milhões de faces, seus distintos corpos. Suas formas, seus papéis, suas resistências, asas e voos. Cada ALADA, forjada na mesma forma, no barro, efêmero e eterno, sem nunca se repetir. Divinas e humanas, singulares justamente por causa da sua pluralidade. Figuras de poder, liberdade, aspiração, força, conciliação e beleza.”

Este é precisamente o conceito desta coleção, que deu origem ao processo de criação e desenvolvimento de cada peça. Buscou-se no universo feminino uma representação que fosse significativa e que ao mesmo tempo valorizasse cada mulher. Mesmo conscientes do caminho a trilhar até atingir-se a igualdade desejada e merecida, cada contribuição, ainda que pequena é relevante. Todo o projeto foi desenvolvido no Atelier Tau - vivências em cerâmica, durante o ano de 2021. O resultado foi uma coleção que denominamos ALADAS, pequenos corpos alados, em barro negro, com queima a 1240 graus celsius, que podem ser apresentados com base de madeira ou para pendurar num plano vertical.

Palavras-chave: Feminismo, Divina, Liberdade, Cerâmica

INTRODUÇÃO

Ainda que tenha sido desenvolvido apenas em 2021, este projeto começou a ser gestado em 2014 quando a autora ainda coordenava o Ukéra - Atelier de Cerâmica da UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná). Naquela ocasião trabalhou-se durante 10 meses para uma exposição denominada Perdonas (Perdonas - Projeto 105 anos da UTFPR). Participaram 14 artistas, cada um trabalhando sobre um corpo fundido em barbotina em escala 1:1. A participação da autora deu-se com o trabalho



denominado *Mariko San* inspirada na personagem do romance *Xógum* de James Clavell. Uma mulher singular, forte e ao mesmo tempo delicada, com uma personalidade que lhe permitiu afrontar os padrões da época (Figuras 1 e 2).

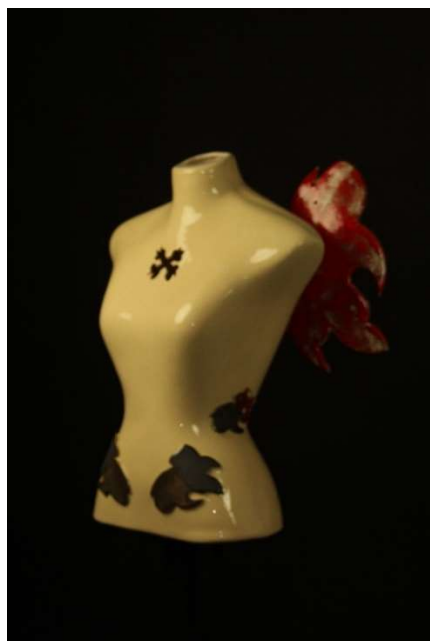


Figura 1. Mariko San - Perdonas - Atelier Ukéra - UTFPR - 2014

Fonte: Autora - 2014

Neste mesmo ano de 2014 houve a oportunidade de participar de um *workshop* no ateliê da ceramista Eliana Heemann (Curitiba/PR), com o escultor Luciano Almeida, a quem devo a descoberta da possibilidade de modelagem de vestidos em cerâmica. Foi ao mesmo tempo um retorno às origens, uma vez que a autora desde muito pequena conviveu com duas avós costureiras que tinham por objetivo ensiná-la a costurar (coisa que nunca conseguiram). Tanto tempo depois, foi-se em busca dos moldes e técnicas da costura para usá-las na cerâmica.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 3. Vestido executado sob orientação de Luciano Almeida (frente e costas)
Fonte: Autora - 2014

Desde então as roupas fazem parte da poética da autora e a cerâmica é seu veículo de representação artística. Pequenas roupas ou corpos que buscam representar o feminino, usando as técnicas da costura, porém em escala reduzida (geralmente 1:10).



Figura 4. Réplica adaptada de vestido de noiva
Fonte: Autora - 2022



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

Em 2018 iniciou-se uma parceria com a designer Karina Gallon, proprietária da Peita (peita.me), marca que produz e comercializa camisetas com frases feministas (Lute como uma garota, entre outras). Naquela ocasião, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher (8 de março) desenvolveu-se uma coleção de vestidos que representavam a luta das sufragistas do início do século 20. Foram 50 unidades, sem repetição, apresentados em uma caixa de madeira com fundo preto. Nesta mesma época também foram produzidas camisetas em escala reduzida com a frase “Lute como uma garota” (Figuras 5 e 6).



Figura 5. Camisetas *Lute como uma garota*

Fonte: Autora - 2018



Figura 6. Coleção vestidos - sufragistas

Fonte: Autora - 2018

Esse é um resumo bastante breve da trajetória que teve início em 2014. Para o desenvolvimento da Coleção Aladas utilizou-se da metodologia sugerida por Quinn (2007), no que tange ao processo criativo, selecionando-se elementos que representassem o empoderamento feminino. Chegou-se assim aos corpos alados, uma vez que as asas simbólica e historicamente estão relacionadas com liberdade, autonomia, autoconfiança e poder.

Em seguida apresentamos o processo construtivo dos elementos da coleção.



METODOLOGIA

Construção dos corpos. A metodologia da construção de cada pequeno corpo começa com a abertura de uma placa com cerca de 1,5 mm de espessura, em barro preto de alta temperatura da Pascoal Massas (figura 7. A). Nessa placa, com o uso de moldes são cortadas as partes da frente e das costas (figura 7. B), que são aplicadas sobre um corpo previamente modelado e queimado na temperatura de biscoito (figura 7. C). Quando está suficientemente endurecida, porém ainda úmida, recorta-se para a retirada do modelo (Figura 8. D) e as duas partes já modeladas são cuidadosamente unidas novamente (figura 7. E e F) (ROS e FRIGOLA, 2006).

Recorte do corpo. Deixa-se descansar por cerca de 24 horas ou o tempo suficiente para que esteja firme, mas ainda permita recortes. Nesta etapa cada corpo é riscado e recortado com delicadeza para que não se rompa. A criação de cada peça se faz nesta fase (figura 8 A, B e C).

Antes da fixação das asas são feitos os acabamentos e fixada a pequena flor, que tem por objetivo criar uma pequena e delicada surpresa para quem olha o corpo por dentro (Figura 9).



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

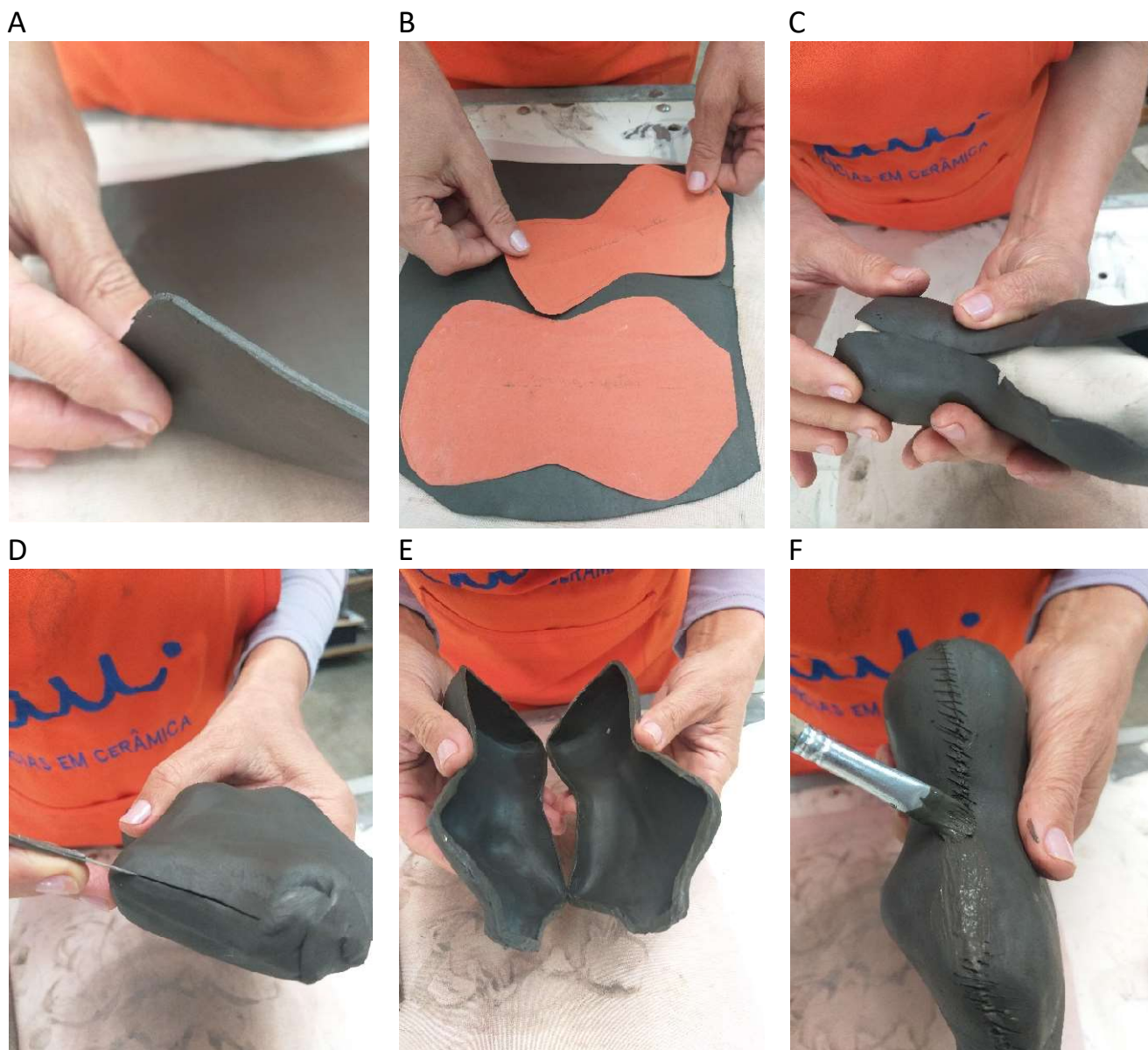


Figura 7. Sequência de construção do corpo.

Fonte: Autora, 2022

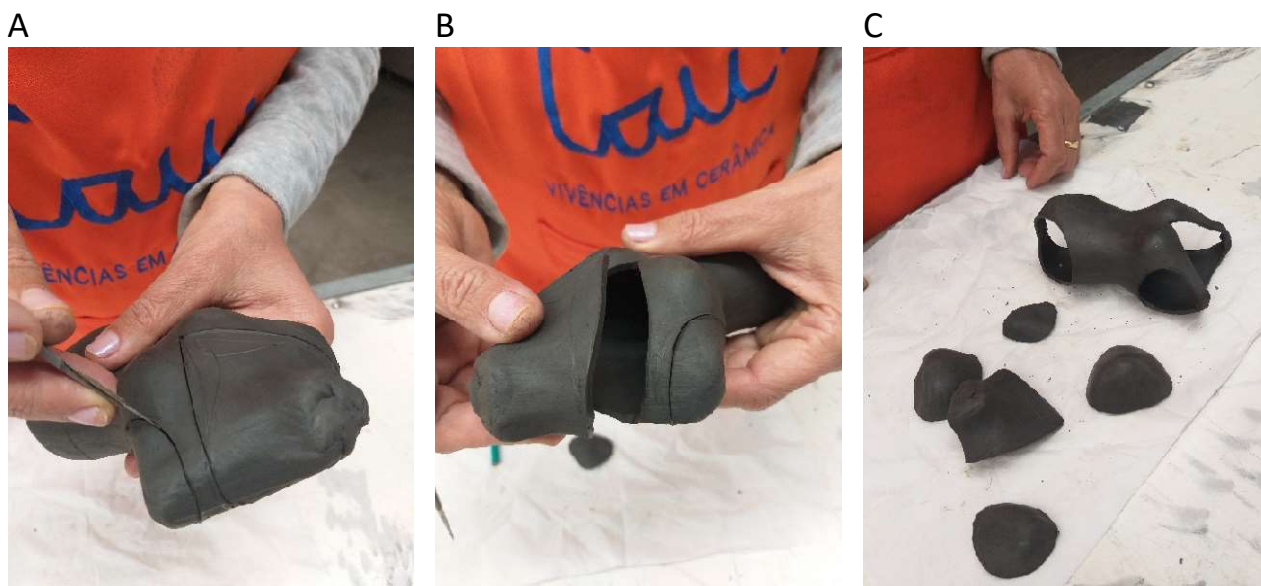


Figura 8. Recorte do corpo

Fonte: Autora, 2022



Figura 9. Acabamento e colocação da flor

Fonte: Autora, 2022

Construção das asas. As asas são também recortadas na placa de 1,5 mm, modeladas e ficam descansando num apoio mole até que tanto o corpo quanto as asas estejam em condições apropriadas para a união (Figura 10 A, B e C).

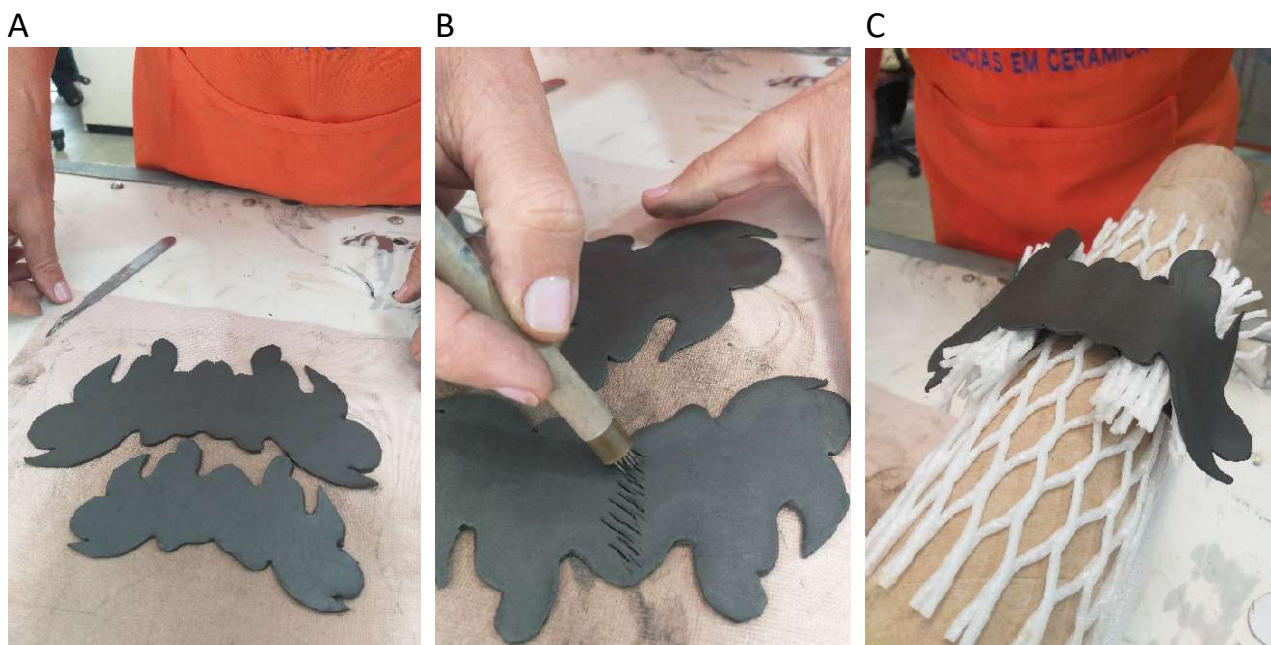


Figura 10. Construção das asas

Fonte: Autora, 2022

Fixação das asas e acabamento. As asas também são mantidas em descanso por 24 horas em ambiente fechado para que a umidade se homogeneíze. Quando então são fixadas ao corpo (Figura 11). O conjunto é então mantido para secagem controlada por vários dias, até que estejam completamente secas para irem ao forno para primeira queima.

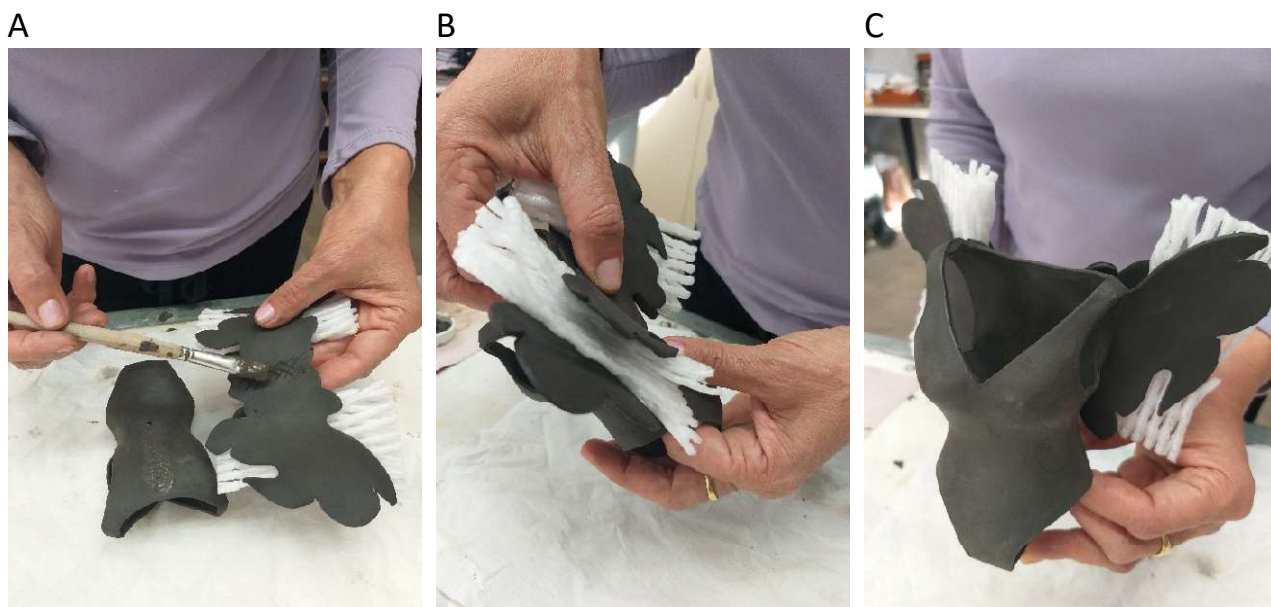


Figura 11. União das asas ao corpo

Fonte: Autora, 2022

Esmaltação. Neste projeto o vidrado tem a função de dar acabamento à peça, mas também confere resistência, uma vez que se trata de mais uma camada de material, já que a peça em si é muito delicada por ser muito fina. Optou-se por aplicar vidrado transparente na parte interna e deixar o corpo nu externamente. Simbolicamente deixa-se claro que é a parte interna que importa, somos mais do que aparentamos.

Queima. A segunda queima é feita em 1240° C, com a peça em pé no forno, pois em outra posição corre-se o risco de deformação em função da temperatura e da pequena espessura do material.

Construção do suporte. Depois de prontas vem a etapa de apresentação, confecção do suporte ou da base. Pequenas sobras de madeira, de assoalho ou deck são reaproveitadas e ganham um novo propósito. Tornam-se parte de uma obra artística, cuja duração só o tempo dirá (Figura 12 A e B).



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

A



B



Figura 12. Aladas em suporte para parede (A) e suporte para mesa (B)

Fonte: Autora, 2022

CONCLUSÕES

O fazer cerâmico é repleto de surpresas, quando se imagina já estar suficientemente cômico das coisas que podem ocorrer, a cerâmica vem lembrar que “nunca é assim”. Durante o desenvolvimento deste trabalho muitas vezes isso aconteceu, levando a pensar se realmente valia a pena continuar no processo. Com isso quer se dizer que foi uma caminhada de cerca de um ano até chegar ao resultado esperado, com muitas idas e vindas no processo. Ou seja, a mensagem final é que não devemos desistir, pois no final, a cerâmica nos recompensa o esforço e a persistência. O erro é parte do acerto. A busca traz aprendizado, às vezes descoberta, renovação. Com relação à coleção, acredita-se ter chegado ao resultado esperado, entretanto todo trabalho artístico depende de um espectador para ter sentido, alguém que lhe dê significado.

ALADAS: Delicadas, orgânicas, às vezes comportadas, noutras ousadas. Sempre Divinas e Humanas. Interfaces entre a ideia da artista e o espectador.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

AGRADECIMENTOS

À *Prof. Dra. Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães*, amiga de longa data que nunca se furtou a ajudar para que este relato chegasse a bom termo. À *Prof. Msc. Jusméri Medeiros* pelo incentivo de sempre. Ao meu sempre presente companheiro, pela paciência em estar ao meu lado todos os momentos, a ele devo todos os detalhes que se somam à cerâmica e que fazem parte da obra. Finalmente, meu agradecimento especial vai para todas aquelas pessoas que interagem com meu trabalho, criticando ou admirando, são elas que nos fazem crescer.

REFERÊNCIAS

PERDONAS - 105 anos da UTFPR. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=W2CU2xZN2VA>.

QUINN, A. **Ceramic design course.** Principles, Practice, and Techniques: a complete guide for ceramistcists. Barron's Educacional Series, Inc., New York, 2007.

ROS i FRIJOLA, Maria Dolors. **La ceramique.** Éditions Gründ. Paris, 2006.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

MOLDANDO CAMINHOS

Tayla Maria Silla – tayla_silla@hotmail.com

UEL- Universidade Estadual de Londrina

RESUMO

O presente trabalho consiste no relato de oficinas realizadas com alunos de 9 a 12 anos e na produção de um trabalho poético como finalização de um projeto de cerâmica que foi desenvolvido durante 4 meses no município de Cambé, através da Lei Aldir Blanc em 2021. As oficinas foram desenvolvidas entre os meses de março a junho de 2022. A idealização desse projeto deu início em 2018, durante uma oficina de estágio com um grupo da terceira idade, onde surgiam relatos de histórias e lembranças do encontro com vasilhames de barro enterrados na fazenda Santa Dalmácia, Cambé, PR. Instigada como uma cambeense que viveu e reside na cidade atualmente, mas que nunca teve contato com essas peças e suas histórias, fui em busca de mais informações com pessoas que vivenciaram e estudaram a respeito. Entre estudos e conversas, tive acesso ao projeto da professora Maria Scherlowski, onde foram feitas pesquisas, restauração e catalogação das peças encontradas nessa fazenda. Também acessei artigos da antropóloga Claudia Parellada, alguns desses vasilhames utilizados como utensílios e urnas funerárias, estão expostas atualmente no museu histórico de Cambé. A oficina foi planejada para abordar o contexto histórico da cerâmica local, da colonização, da produção de técnicas e decorações, tendo em vista também a produção de arte contemporânea. Proporcionando, portanto, o contato com nossa própria história, feitura e técnicas ancestrais, experimentação, possibilidades da cerâmica na arte atualmente. O trabalho poético foi uma construção coletiva, norteadas pelos questionamentos dos lugares dos indígenas sociedade.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

INTRODUÇÃO

O intuito desse projeto de oficina com as crianças foi a abordagem da produção de cerâmica na história de Cambé, contextualizando com a missão jesuítica San Joseph (1625-1631). De acordo com a antropóloga Claudia Inês Parellada, a missão San Joseph teve início no Vale do Tibagi, posteriormente foi transferida para área do rio vermelho, atual região de Cambé, devido aos ataques de expedições paulista em buscas de mão de obra indígena. As missões jesuíticas eram implantadas sobre aldeias Guarani, a intenção era de que padres realizassem a conversão dos indígenas para o catolicismo, incentivo do abandono da poligamia e antropofagia, ensinar novos ofícios, diminuir conflitos entre indígenas e espanhóis e proteger a Coroa espanhola.

Os estudos e descobertas começaram no ano de 1990 no sítio Arqueológico da Fazenda Santa Dalmácia. Com o aprofundamento dessas pesquisas constatou o contato dos indígenas com os europeus, devido a pintura da cerâmica na cor vermelha e com as decorações como as alças, asas, base de estatuetas, bases planas, entre outras.

Com base nos arquivos do Museu Histórico de Cambé e a partir da abordagem histórica, foi possível a criação de uma ponte para a produção de cerâmica, arte e arte contemporânea indígena. Penso ser indispensável discutir a atualidade, não apenas reproduzir técnicas de cerâmicas, mas também trazer questionamentos do indígena contemporâneo, os lugares que ocupam na sociedade e acesso aos espaços públicos.

DESENVOLVIMENTO

A oficina foi planejada e desenvolvida no Centro Cultural de Cambé, com dez alunos, de 9 a 12 anos. Dividida em dois momentos: os dez primeiros a contextualização da produção no séc. XVII, missão jesuítica, visita ao Museu, desenvolvimento das técnicas de produção e decoração da cerâmica local. O segundo momento foi destinado às discussões acerca de assuntos sobre arte contemporânea e da criação da instalação

Segundo Maria Sherlowski, no projeto de extensão desenvolvido na UEL entre 1997-1998, a técnica mais utilizada para a confecção desses vasilhames encontrados no sítio Arqueológico da Fazenda Santa Dalmácia foi o acordelado, porém, também foram encontrados uma minoria de modelagem. Em relação a decoração, foram classificados 5 tipos: *escovado*, onde era criado ranhuras, provavelmente, com o



auxílio de sabugo de milho na superfície úmida; *ungulados*, consiste nas marcas deixada por incisões da borda das unhas, organizadas em fileiras horizontais, verticais ou paralelas; *engobado*, engobe é a argila em estado líquido que era aplicado sobre as peças ainda úmidas, a variação de cores dependia da variação das cores da argila que eram feitos os engobes; *pintado*, eram pinturas realizadas com tintas, geralmente, preta e vermelha sobre o engobe branco e o *corrugado*, depressão regulares do pressionamento dos dedos sobre a argila ainda úmida.

Pensando no contexto da produção da época e levando em consideração que trabalhar com a cerâmica envolve lidar com os elementos terra e água no processo de produção, o ar para a secagem e o fogo para a queima, vi a necessidade de levar a oficina para a área externa, fora do ateliê, estabelecendo, assim, um contato direto com a natureza. Então, 25 de Abril foi o dia da experiência no parque histórico de Cambé. O primeiro desafio foi encontrar no espaço galhos, pedras, folhas, que pudessem ser utilizados como ferramentas para modelagem, também disponibilizei algumas conchas. Depois de encontrar esses objetos propus que todos ficassem descalços e amassassem a argila com os pés, diferente do que estávamos acostumados a fazer com as mãos no ateliê.

Apesar do tempo ter sido muito limitado e não ser suficiente para produzir algo do início ao fim, as experiências e vínculos construídos entre todos os participantes foram imensuráveis: o encontro com a argila, não apenas como uma massa plástica, mas sim como uma matéria viva da natureza, a terra e a troca de conhecimentos distintos entre adultos e crianças, extrapolando os papéis de professoras e alunos.

No segundo momento, começamos a trabalhar a contemporaneidade, junto com a idealização de um projeto final de instalação com Cerâmica em grupo.

INSTALAÇÃO

No início estabeleci uma roda de conversa com os participantes para troca de ideias, suas visões de indígena e quais lugares eles estes ocupam. Posteriormente apresentei alguns artistas indígenas, que abordaram o indígena como tema central e artistas que trabalhavam com a cerâmica em geral, entre eles: Jaider Esbell, Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes, Hector Zamora, Denilson Baniwa, Antonio Ballester Moreno. Além dos artistas visuais, também apresentei duas cantoras de rap que trabalham com a ancestralidade em suas letras, Souto MC e Katu Mirim. Apresentar essas duas últimas artistas foi de extrema importância para expandir as referências e



possibilidades futuras para nosso projeto, como também os trabalhos da Anna Maria Maiolino e do Hector Zamora, por exemplo, que consistem em instalações e performances, o que gerou questionamentos e discussões sobre os objetos da arte, ação como arte, espaços, entre outras indagações.

A instalação foi a linguagem que escolhi para trabalhar a tridimensionalidade da cerâmica, além de ser a que utilizo no meu trabalho poético, acredito ser a mais adequada para pensar acessos, pois não se trata de uma exposição para apenas ser vista, mas que interfere no espaço, trazendo novas experiências além do olhar.

Trabalhar com instalação, barro, cerâmica e proporções maiores já se tornou familiar, é a linguagem que encontrei para falar da minha ancestralidade, conexões, modificações e ocupações de espaços. Minha intenção é criar um espaço de reflexões e afetações. Instigada pelo professor Danilo Villa sobre qual objetivo seria produzido para a instalação, comecei minha busca por algo que potencializasse a instalação, que fosse ponte entre história, arte, arte indígena, cerâmica, ancestralidade, contemporaneidade.

Vindo de uma família de ancestralidade indígena e de imigrantes, onde havia muitos silenciamentos das nossas histórias, lutas e sofrimentos, nascida em Cambé, me vi não só como proponente, mas como pertencente à oficina. Então fui em busca de conversas com minha mãe, tios e finalmente meu avô, quebrando silêncios a procura de encontrar algum resquício de objeto material ou imaterial que me conectasse com a nossa história.

Entre essas conversas percebi que minha mãe sempre comentava das suas memórias de infância, do contato com a argila a partir do que denominava como estilingue, confeccionado por ela com bambu e corda, a argila era retirada de barrancos do rio, moldados em esferas e queimadas na beira do forno a lenha de sua mãe. Já com meu avô esses objetos também surgiram, mas como bodoque, as lembranças por sua vez eram de sua mãe, Isabel, uma excelente caçadora de pássaros com bodoque, segundo meu avô.

Encontrei ali um objeto material e imaterial que buscava, um objeto de caça que foi transferido por gerações, sobreviveu ao apagamento e silenciamentos familiares. Fazer uma instalação/intervenção com essas esferas de argila foi o caminho que encontrei para criar pontes e criar unidade em meio a tantas possibilidades e abordagens. Penso que a instalação abrange a ancestralidade, a resistência, luta, memória, retomada, contemporaneidade, arte indígena, espaço e acessos.



A ideia inicial era desenvolver uma instalação na parte interna do prédio do centro cultural, fazendo uma instalação/intervenção no final do corredor, em frente a porta do ateliê de arte. O projeto consistia em esferas de cerâmica para Bodoque de diversos tamanhos que foram desenvolvidos por todos os participantes, pendurados no corredor com o auxílio de fio de nylon, congestionando a porta para a sala, impedindo a passagem e assim obrigando as pessoas que queiram acessar o ateliê desviar por salas internas do centro cultural. O bloqueio era intencional para pensar as dificuldades de acessos, invisibilização, participação da comunidade indígena nesses espaços e novos caminhos e pontes para construir um lugar mais acessível.

Infelizmente a instalação na parte interna do prédio não foi possível, a secretaria da cultura informou que poderia afetar no funcionamento do alarme de segurança, então seguimos com a ideia de trabalhar com interferências no espaço, inviabilizando o acesso, na parte externa do centro cultural, porém houve uma mudança, os alunos seriam os propositores e executariam suas ideias de instalação, apenas auxiliaria quando necessário. Propus que trabalhassem em grupo, trocassem ideias, delimitassem espaços e montassem instalações com as peças que já havia produzido e queimada, também dei exemplos de lugares que seriam interessantes para montagem.

No início, ainda no ateliê, Elisa, 10 anos, expressou sua vontade de dar algumas peças para pessoas que estivessem passando pela calçada. Afirmei que seria uma possibilidade. Relembrei alguns artistas trabalhados nas oficinas para relacionar sua proposta de ação como uma performance, que estaria inerente à instalação. No decorrer da primeira instalação, começaram as interações com as pessoas. De início as pessoas demonstravam surpresa ao se depararem com uma criança entendendo a mão para entregar um objeto, sem avisos e explicações. Depois o olhar curioso e agradecimento. Havia também com pessoas que não aceitaram, olhavam com estranheza e seguiam seu caminho e algumas que se aproximavam, perguntavam e até pediam uma peça para levar consigo.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 1: performance, 2022, acervo pessoal

No total foram ocupados três espaços, um portal no início da escadaria, eles criaram um desenho no chão seguindo as linhas da calçada, impedindo a passagem por dentro dele. O segundo a escadaria, organizaram duas linhas com as esferas, simulando um rio seguindo seu fluxo natural e tomando conta da calçada. A relação com o último lugar deu-se de uma forma diferente, não se tratava de criar um espaço inviabilizado, mas sim a apropriação e ressignificação de um impedimento que já estava ali.

No início de uma rampa havia uma corrente fechada com cadeados, carregando uma placa “Acesso proibido”, objetos com marcas aparentes do tempo. A ideia inicial foi de colocar as esferas sobre a corrente. No decorrer do processo, algumas alunas começaram a colocar flores sobre os vãos que não era possível colocar as esferas. Naquele momento tudo havia sido ressignificado, as correntes e cadeados não eram mais suportes de segurança, mas sim da arte, as esferas produzidas com referência no Bodoque, uma arma utilizada para caça, estavam rodeadas de flores, algumas como se fossem vasos.

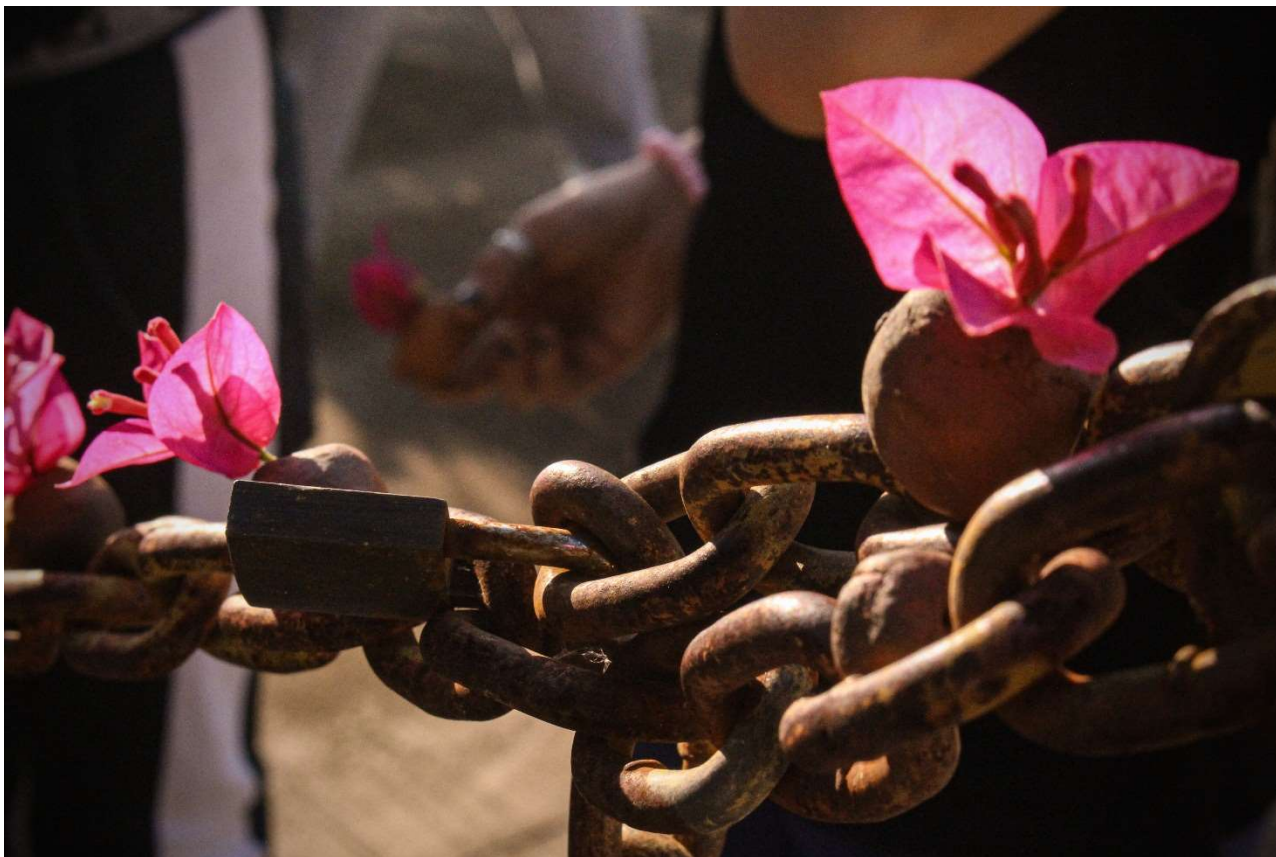


Figura 2: instalação, 2022, Acervo pessoal.

Aos meus olhos, muito além de uma construção de instalação, um momento de experimentação, ação, potência, carregado de afetos e de curas. Diante de algumas dificuldades e impedimentos inesperados, a forma como esse grupo de crianças se empenharam para realizar essas instalações afetou todos que estavam acompanhando. Me encantou a possibilidade que encontraram para solucionar o último espaço, de modo tão espontâneo, inesperado e com muita leveza. Por fim, a convidada Lari Alvanhan, que estava registrando em vídeo os processos da oficina, sugeriu que as crianças se posicionassem no começo da rampa para soltar as esferas, assim passando por baixo da corrente e descendo em direção ao prédio, mais um momento em que instalação e performance se atravessam, um ritual de encerramento para as instalações, as oficinas e as trocas de experiências no decorrer dos últimos quatro meses.



DA QUEIMA

Não podemos negar a importância do fogo no processo da produção, alias a cerâmica só existe após a queima. É o fogo que transforma a argila seca em cerâmica. Além de sua importância carrega um certo grau de complexidade, para executar uma queima primitiva, antes devemos conhecer e dominar o fogo, também saber as limitações da argila, que não pode entrar em contato direto com o calor, sem antes ter um aumento gradativo. Atualmente temos disponíveis vários fornos específicos para queimas de cerâmica, com programações de tempo e temperatura, geralmente eletrônicos, mas com difícil acesso por conta dos preços e até espaço.

Tendo em vistas as dificuldades de acesso aos fornos, a importância da cerâmica, no campo da arte, da cultura, da educação, comecei a participar do projeto de pesquisa “PESQUISA SOBRE FORNOS CERÂMICOS NÃO CONVENCIONAL: AÇÕES VOLTADAS PARA PROFESSORES DA EDUCAÇÃO BÁSICA”, com a coordenação da professora Tania Sugeta. O projeto prevê a experimentações de fornos alternativos, visando um forno mais seguro e de maior custo-benefício para as escolas, possibilitando, assim, o acesso de um maior número de pessoas, mesmo sem possuir o forno elétrico.

O forno que até o momento se destacou por seu custo-benefício, a facilidade de ser manuseado com a presença de crianças e que atingiu uma temperatura satisfatória, foi o forno de carvão, desenvolvi pela artista visual Maria Luciana Firpo. O forno é feito no latão de zinco de 20 litros, com uma mistura de 30% de argila branca, 30% caulim e 40% e chamote, depois adicionamos a serragem com a proporção de 1 medida da mistura $\frac{1}{2}$ de serragem. Revestimos a parte interna do latão, paredes com a espessura aproximada de 4 cm, já no fundo a espessura era em média de 3 a 3,5, no centro do latão foi feito um furo por onde acenderia o fogo, construímos uma tampa com a espessura de 3 cm, apenas com a mistura, sem a serragem, para ser um isolante térmico, também com um furo no centro para controlar a entrada do ar.

Depois da massa secar foi realizada uma queima apenas com carvão na parte interna, para que as paredes possa cumprir com seu papel de reter o calor. Após essa primeira fase, foi possível queimar algumas peças que foram modeladas pelos alunos nas oficinas. É preciso montar o forno em camadas, primeiro uma camada de carvão, depois uma de peças e assim sucessivamente até encher o forno. Com o forno fechado começamos a acendê-lo com a ajuda de uma vela, pelo buraco inferior do



forno, assim que o carvão pega fogo retiramos a vela e controlamos a entrada de ar fechando o buraco superior. É importante que a temperatura suba gradativamente para evitar rachaduras nas peças por choque térmico. Após aproximadamente 3 horas de queima, com a temperatura mais alta, podemos abrir o buraco superior, deixando uma passagem de ar maior alimentar o fogo e assim atingir sua maior temperatura possível, até queimar todo o carvão e assim fechamos o forno novamente para que a queda de temperatura seja gradativa, sem interferir nas peças para retirar no dia seguinte.

Essa técnica foi utilizada para a queima de todas as peças desenvolvidas durante as oficinas, incluindo as peças que utilizamos na instalação. Em média foram utilizados meio saco de carvão por cada queima; tempo médio de 6h e 30 minutos de queima. Todas as peças tiveram uma queima satisfatória, atingiram a temperatura necessária. O projeto de pesquisa de fornos pretende explorar a criação de mais fornos para queima, visando uma oficina para os professores da rede básica para a construção do seu próprio forno na escola, tornando assim a cerâmica mais acessível.

CONCLUSÃO

Penso que conseguimos alcançar o objetivo da oficina, falar um pouco do passado de Cambé, que por muito tempo ficou enterrada e por outros momentos esquecidas. Nunca foi o intuito da oficina contar uma história como única e “verdadeira”, mas sim abordar lados diferentes de uma mesma história, que por sua vez não era contada apenas pelo olhar do colonizador. Acredito que há conexão e identificação na ancestralidade, logo apagar uma parte do nosso passado é apagar uma parte de nós mesmos. A oficina, portanto, foi o lugar para trazer à tona esses questionamentos, que perpassam a antropologia, arte, história, cultura, dando espaço e ferramentas para criarmos caminhos, novos encontros com nossa ancestralidade, conexões com o outro e com nós mesmos.

REFERÊNCIAS

FIRPO, Maria Luciana. **Cerâmica Contemporânea: desdobramento da matéria em diferentes meios e linguagem**, Novo Hamburgo, 2018.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

SHERLOWSKI, Maria. **Cerâmica indígena: Recuperação e Memória**, Londrina, UEL, 1998.

PARELLADA, Claudia. **SÍTIO ARQUEOLÓGICO FAZENDA SANTA DALMÁCIA: uma das fundações da Missão Jesuítica de San Joseph, Guairá, século XVII**, 2013.



PROCESSOS CERÂMICOS A PARTIR DE DESTRUIÇÕES E CONTAMINAÇÕES, SUBLIMIDADES EM NARRATIVAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS.

Eriel de Araújo Santos – eriel33@hotmail.com

Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Este texto aborda questões de caráter prático e teórico a partir de procedimentos cerâmicos e suas implicações tecno-estéticas, presentes em narrativas poéticas alcançados por artistas contemporâneos. Ao afirmar que os modos operandi em arte estão ampliados, percebemos que os processos criativos são cada vez mais complexos e envolvem conhecimentos que atravessam nossas ações e relacionam-se com questões sociais, científicas e transcendentais. Nesse sentido, apresentaremos estudos de caso sobre processos cerâmicos em destruição-contaminações. Obras realizadas pelo autor deste artigo intitulada *Presunção da inocência*, bem como as autoras do projeto *Smogware*, Iris de Kievith e Annemarie Piscaer, somados à obra da artista Cláudia Fontes, *Pássaro lento*. Associado às escolhas desses referenciais artísticos, selecionamos alguns autores para colaborar com as reflexões aqui apresentadas, tais como Henri Bergson, Gilbert Somondon, Yves Alain Bois, Raquel Costa e Tania Rivera.

Palavras-chave: Cerâmica, Arte contemporânea, contaminações poéticas.

INTRODUÇÃO

Ao realizarmos investigação sobre a produção artística contemporânea, logo percebemos o quanto a cerâmica vem contribuindo para o alargamento das narrativas poéticas, em vários lugares da Terra. É importante destacar que esse lugar chamado Terra contém a terra que usamos na elaboração de objetos petrificados pelo fogo, e está sujeita às interferências de várias naturezas físicas, químicas e



conceituais, até alcançar o que denominamos de Arte, ou melhor dizendo, um estado de arte.

Nesse estado de arte considero, primariamente, os encontros entre a obra em processo e seu ou seus autores, os quais elaboram estratégias artísticas que iluminam seus passos até atingir os objetivos poéticos, algumas vezes inesperados. Daí, é necessário atenção aos resultados parciais, pois esses podem indicar caminhos até então desconhecidos, aqueles oriundos de contaminações ou roturas. Neste sentido, este texto foi construído a partir das metodologias, resultados alcançados por cada artista analisado e as referências técnicas e conceituais presentes em suas obras, especificamente.

Quando estamos no ateliê de cerâmica, por exemplo, é necessário estarmos atentos a todas as etapas de construção, secagem e aquecimentos em fornos que alcançam altas temperaturas. Contudo, acidentes e descuidos acontecem e ficamos decepcionados com alguns resultados. A contaminação de um vidro, por exemplo, quando exposto à poluição de um ambiente de trabalho, próximo à uma rua movimentada de uma grande cidade, pode ser considerado um caminho poético. Dessa contaminação, sabemos que surgem defeitos que, a princípio, nos aborrecem e logo desejamos descartar. Atenção! Dessa observação, podemos constatar que ali há qualidades novas, uma potência poética que nasce do “erro”. Assim, foi o que Iris de Kievith e Annemarie Piscaer apresentaram no *Ceramic Art London - 2022*. Seu projeto está baseado nas reflexões sobre as emergências climáticas. Intitulado *Smogware*, elas coletaram poeira (oriunda da fuligem) depositada nas ruas das cidades Roterdã, Milão, Berlim, Pequim e Londres para desenvolver suas formulações de vidrados. Atualmente, estamos construindo um acordo de cooperação para realização dessa experiência aqui no Brasil. O produto dessa coleta é usado na formulação de vidrados específicos, usados em objetos cerâmicos como copos, xícaras e bowls. Esse projeto desloca o conceito e a ação de destruição-contaminação para um lugar de reflexão e compartilhamento de ideias sobre saúde e sustentabilidade do nosso planeta. Assim, podemos reivindicar um retorno ao equilíbrio da natureza, que tanto necessitamos, pois é necessário estarmos conscientes da quantidade de poluentes liberados no ar até chegar às nossas mãos uma dose de café, por exemplo.



CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 1. Projeto **Smogware**. Etapas de produção dos copos de porcelana, vitrificados com fuligem e vidro transparente.

Fonte: <http://smogware.org/ceramic/>, 2022



Figuras 2 e 3. Projeto **Smogware**. Coleta da poeira e relação poética entre anos de vida

Fonte: <http://smogware.org/ceramic/>, 2022

Essa obra, *Smogware*, chama a atenção para a poluição do ar que causa danos à natureza e à nossa saúde. O RIVM (Instituto Nacional de Saúde Holandês), por exemplo, estima que anualmente alguns milhares de pessoas morrem prematuramente em consequência da poluição do ar. Esses dados podem ser ampliados para várias outras cidades da Terra. Sabemos, contudo, que a qualidade do ar é afetada por vários poluentes, como dióxido de nitrogênio, dióxido de enxofre, fuligem ou poeira fina. O foco desse projeto é a poluição que flutua no ar, causada pelo trânsito, presentes nas partículas de poeira dos freios, pneus e escapamentos. Essas partículas são criadas pelas necessidades de deslocamentos e sobrevivência



alimentícia; contudo, respiramos esse poluente que altera a saúde e pode promover a morte. Refletindo sobre isso, o projeto *Smogware* parte da coleta de poluentes depositados ruas e é usado na formulação de vidrados, acrescentando apenas vidro transparente. Os diferentes materiais presentes no pó fino, como areia e partículas de ferro, determinam as cores alcançadas em cada peça que será usada em ambientes sociais.

Pensar sobre esse projeto nos faz lembrar sobre importantes conexões entre arte e vida, das quais podemos destacar algo importante que Tania Rivera pontua, ao relatar que,

Para Walter Benjamin, os poetas encontram ‘na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica’. Seriam como sucateiros, catadores de rua, os artistas. Benjamin os encontra na descrição do chifonier feita por Baudelaire: aquele que registra e coleciona o que a grande cidade despreza e destrói. Nada mais distante do herói criador ou gênio romântico. O herói moderno é o decaído, é um operário; sabe-se de antemão que ele jamais triunfará. Ele não cria nada de novo, belo ou sublime, com eles, porém, faz algo extraordinário: em sua arte, em sua poesia, forja uma verdadeira potência crítica da cultura. (RIVERA, 2013, p.181)

Como dependentes da Terra, é importante refletir sobre os processos cerâmicos, pois transformamos a vida orgânica, presente na terra, em gases que escapam pelas chaminés dos fornos de sinterização, assim criamos uma espécie de rocha sintética, a cerâmica. Ao comungar sobre ações extraordinárias que podemos realizar, enquanto artistas, é importante refletir criticamente sobre nossos produtos visíveis (objetos) e invisíveis (ideias). Assim, investigo processos cerâmicos que colocam em discussão atritos conceituais entre o Ser e seu papel enquanto responsável pelo equilíbrio humano na terra. Nesse sentido, o projeto *Smogware* propõe importantes discussões sobre a poluição do ar, quando, por exemplo, necessitamos transportar produtos e objetos de um lugar para outro, como os elementos que compõem a porcelana usada na produção das peças produzidas por esse mesmo projeto.

Em “Nota de rodapé”, uma obra de Claudia Fontes, apresentada na 33ª Bienal de São Paulo, ela nos convida para uma interpretação dos valores inerentes à produção e interpretação dos processos artísticos atuais em comunhão com outras



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

áreas do conhecimento, como a literatura, nesse caso. Como artista-curadora, convidada pela Bienal de São Paulo, Claudia elaborou a curadoria intitulada “O pássaro lento”, uma abordagem na qual ela convidou artistas para trabalhar a partir da pergunta: quais condições são necessárias para um pássaro sentir vertigem? Vale lembrar que “O pássaro lento” também é um livro sobre um conto policial, escrito por Pablo Martín Ruiz.

A proposta apresentada por Claudia teve início com a colocação de peças de porcelana, representando animais, no telhado de sua casa. Contudo, a exposição dessas peças corria o risco da destruição, sendo, posteriormente, destruídas por cinco gaivotas em mais de 5500 pedaços. Após esse episódio, ela convidou quarenta mulheres para cobrir cada fragmento quebrado com um tecido de algodão, conhecido como musseline. Para tanto, cada participante convidada deveria seguir algumas instruções para a realização desse trabalho coletivo.



Figura 4 e 5. **Nota de rodapé.** Pavilhão da 33ª Bienal de São Paulo.

Fonte: Autor, 2018

Ao revestir as formas dos pedaços de porcelana com o tecido, as participantes revelavam seus contornos, delineados pelas costuras. Em seguida, esses objetos foram “rotulados” com palavras retiradas da história policial, escrita por Pablo Ruiz. A partir daí, a montagem da obra constituiu uma espécie de tradução poética sobre uma ficção literária. Entregue ao público, a obra ganhou outras interpretações, seja a



partir do enigma do livro “o pássaro lento” seja pelo enigma apresentado enquanto resultados das múltiplas ações de destruição e reconstrução dos objetos cerâmicos.

Ao nos aproximarmos dessa obra, logo percebemos que ali parece existir uma tentativa de ordenação de um caos, provocado pela destruição de algo, mas ao lembrar das discussões defendidas por Yves-Alain Bois sobre o informe, percebemos que “...a matéria informe que o materialismo básico reivindica para si não se assemelha a nada, especialmente ao que deveria ser, recusando-se a se deixar assimilar a qualquer conceito, a qualquer abstração... (BOIS, p.53). Nesse sentido, o que emana desse e de outros processos criativos com base na “destruição” podem se associar ao conceito de informe, no qual o informe não é apenas um adjetivo com um determinado significado, mas um termo que serve para trazer as coisas para o mundo, geralmente, exigindo que cada coisa tenha sua forma, mesmo que “quebrada”.

Quando realizei a obra “presunção da inocência”, defini uma série de protocolos e estratégias poéticas que correspondem a uma narrativa poética sobre arte, vida, mito e os processos cerâmicos. Tomei como princípio mítico-criativo algumas informações sobre a flor conhecida por nós como “amor perfeito”, das quais sua forma, cores e histórias associei aos desafios sociais que enfrentamos com nossos semelhantes. Durante um período de três meses produzi pétalas com massa para porcelana, numa proposição de representar o “amor perfeito”, petrificado. Foram mais de quatro mil pétalas modeladas sobre o músculo abdutor do polegar, também conhecido como monte de vênus.

Nessa obra procuro refletir sobre o impossível retorno ao estado de desconhecimento, pois a realização dos desejos que presumimos serem possíveis são alterados pelos resquícios daquilo que somos sujeitados diariamente. Assim, poderemos imaginar que a inocência é um lugar onde podemos recorrer para nos proteger do que nos tornamos. Indubitavelmente se trata de um retorno difícil; contudo, isso pode ser viável quando nos aproximamos dos processos poéticos de similitude e associações à reconstrução de si.

Das múltiplas decisões metafóricas definidas para a construção dessa obra, a cor azul, normalmente encontrada nas flores do tipo amor perfeito, foi introduzida sobre as pétalas de porcelana por meio de gotejamentos de um vidrado azul. Com posicionamentos do conta-gotas em alturas diferentes, cada gota de vidrado estourava sobre a superfície das peças como lágrimas de vidro. O processo construtivo seguiu dia a dia: modelagem das pétalas, montagem das “flores”,



sinterização, aplicação de vidro por gotejamento e fusão do mesmo em fornos de alta temperatura.

Ao reunir uma quantidade significativas de “flores de pedra”, a obra estava pronta para ser apresentada na galeria Cañizares, em Salvador. Ali, foi o lugar onde a obra se instaurou e pode se apresentar e se reconstruir, enquanto potência, a partir da interação com o público visitante-participativo. As peças foram acondicionadas em caixas de acetato, montadas em duplas, sobre um pequeno recorte de carpete, na cor grafite, que ocupava o fundo das caixas. Estrategicamente, a obra foi instalada sobre o piso de um dos espaços da galeria, que conectava a três outros. Foi criado então, um desafio para as pessoas que ali estavam, pois teriam que optar em dar a volta pela galeria para acessar as outras salas ou passar por cima da “presunção da inocência”, quebrando o “amor perfeito”. A conformação da obra sobre o piso se assemelha a um revestimento cerâmico, pois ocupou toda a extensão do espaço, organizadas por justaposição.

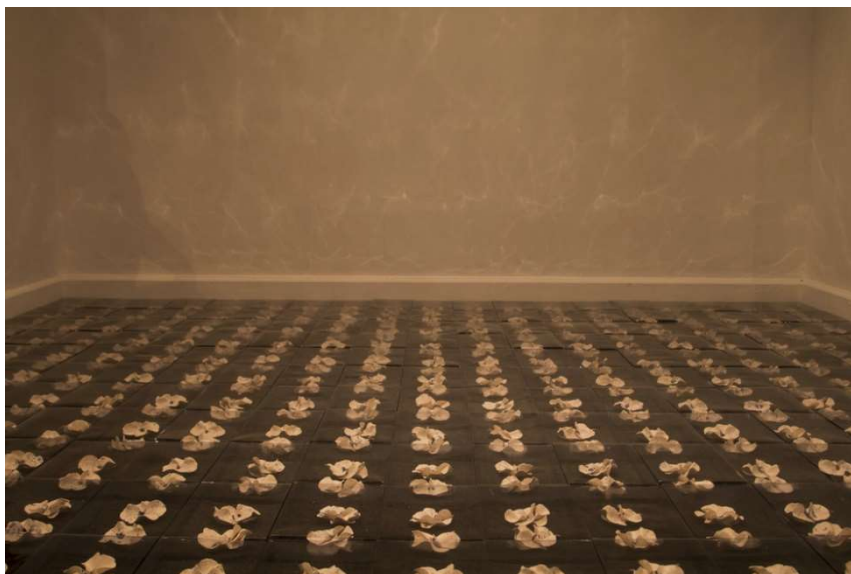


Figura 6. **Presunção da inocência.** Galeria Cañizares. 2017.

Fonte: Autor, 2017

Na abertura da exposição, o público apenas observava as obras que ali estavam, pois foi uma exposição coletiva, com seis artistas participantes. Contudo, após duas horas do início da mostra as pessoas começaram a se incomodar com o “isolamento” proporcionado pela instalação “presunção da inocência”, elas se aproximavam e se abaixavam para observar melhor os detalhes de cada peça que compunha a obra.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

Num determinado momento, a coordenadora da galeria, de súbito, atravessou o espaço pisoteando as peças de porcelana. As pessoas, de início, reagiram com espanto. Paralisadas e com expressões de indignação elas começaram a questionar se era para “quebrar”. Muitas discussões sobre arte surgiram junto às reações diversas e contraditórias sobre a destruição do “amor perfeito”, algumas vezes interpelava que a permanência das coisas existentes no mundo cabe a cada um decidir. Então, como uma espécie de catarse ou encontro com suas mais profundas inquietações, algumas pessoas resolveram passar por cima das peças, chegando mesmo a ficar por minutos triturando o “amor perfeito” até virar pó, um chamote que talvez tenha passado a representar sentimentos guardados, liberados daqueles corpos que “dançavam” sobre uma matéria rígida, representante da fragilidade de uma flor.



Figura 7 e 8. **Presunção da inocência**. Detalhe. Galeria Cañizares. 2017.

Fonte: Autor, 2017

Com os fragmentos resultantes das ações das pessoas que visitaram a exposição, percebo que a obra acumulou gestos de destruição daquilo que não vemos, mas que sabemos estar presente em cada ser humano. Então, podemos dizer que a configuração alterada das “flores de porcelana”, agora quase pó, indica que a materialidade é um meio de encontro entre o Ser e as coisas. Pensando assim, podemos nos aproximar da ideia de que “... o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado...” (BERGSON, p. 262) e atualizar sentimentos esquecidos, quando conectamos com os princípios que norteiam a produção e fruição de uma obra.

Assim, podemos concluir esse texto afirmando que os processos cerâmicos parece ser um campo de conexão entre materialidades, transformações e ações



corporais inerentes aos procedimentos adotados por aquelas pessoas que observam as sutilezas da metamorfose dos elementos da Terra e nossa existência, podendo estabelecer diversos nexos entre os modos de agir com a terra que se transforma numa rocha sintética. Assim, acredito que a ideia sobre tecno-estética, definida por Gilbert Simondon, pode ser ampliada para o que defino como tecno-poética, onde destruições e contaminações podem ser entendidas como modos de fazer arte. Uma espécie de sublimidade presente no estado de Arte.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind R. **Formless, a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1999.

COSTA, Rachel; FREITAS, Verlaine; PAZETTO, Debora (orgs). **O trágico, o sublime e a melancolia**. V. 1. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário, arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo, 2008.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

DESIGN EM CERÂMICA E APRENDIZAGEM POR MEIO DE FUTURE STUDIES

Caio César Franco Pael Zanolla - zanollacaio@gmail.com

Dulce de Meira Albach - dulce.albach@gmail.com

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Nos caminhos de ensino-aprendizagem em design de produto, um desafio constante é a definição da metodologia projetual a ser adotada, compatibilizando-se com diversos fatores na relação teoria e prática. Neste contexto, esse artigo apresenta a aplicação de uma metodologia embasada no campo de Future Studies associada ao conceito de Prospectiva e por meio das concepções do método Future Workshop, compreendendo as fases: Preparação; Fantasia; Conceituação; Geração e Realização. O briefing proposto foi o desenvolvimento de um produto em cerâmica para um cenário futuro no campo da alimentação, considerando ambientação, respectivos alimentos e sua(s) forma(s) de produção e consumo. Na análise dos resultados alcançados, pôde-se constatar na teoria a ampliação de repertório por meio de uma metodologia ainda não explorada; a promoção de reflexões sobre o futuro com análises e avaliações das consequências das ações individuais e coletivas; e os subsídios para o desenvolvimento de estratégias projetuais. Em associação, destacaram-se as questões de aprendizagem da prática projetual por meio dos experimentos com materiais e processos de fabricação no ramo cerâmico, associados às análises de usabilidade e questões estético-formais. Os procedimentos adotados em sua abrangência denotaram capacidade de potencializar o processo criativo e inovador no campo do Design de Produto, movimentando ações no presente e podendo se estender para a prática de mercado.

Palavras-chave: Design em cerâmica, Future Studies, Cenário, Alimentação.



INTRODUÇÃO

No processo de ensino-aprendizagem em design de produto, diferentes metodologias podem ser adotadas no sentido de buscar atender um determinado briefing de projeto. Questões diversas podem ser levadas em consideração com distintos graus de aprofundamento desde abordagens teóricas às práticas. Neste sentido, e na disciplina de projeto que aborda o desenvolvimento de produtos em cerâmica do Curso de Design de Produto da UFPR, reconheceu-se o potencial de aplicar uma metodologia adaptada de Albach (2017). Esta se configura pela integração de design e Estudos do Futuro (Future Studies) buscando - inspirada em Dator (1998) - produzir reflexões sobre as diferentes imagens de futuro que podem levar a ações ou inações específicas no presente e como estas criam aspectos do futuro. Para tal, associa-se o conceito de Prospectiva enquanto uma ciência da prática para uma mudança de perspectiva salientando o princípio de que a vontade humana é capaz de influenciar o futuro de forma a favorecer o desejável e por meio da análise de atitudes pré-ativas (preparar-se para as mudanças previsíveis) e pró-ativas (agir para provocar mudanças desejadas) (GODET e DURANCE, 2011). Desta forma, essa metodologia ancora-se nos preceitos de Börjeson et al. (2006); Godet e Durance, 2011; Heidjen (2004); Marcial e Grumbach (2008); Schwartz (2004); e Selin et al. (2015); e configura-se pelo uso de uma adaptação do método Future Workshop com ferramentas específicas para construção de Cenários que assumem um papel central enquanto contribuição nas discussões em torno de um futuro desejável e suportam propositadamente a delimitação de estratégias projetuais.

Outra ênfase proposta é a associação do Future Studies com os preceitos do Design para Sustentabilidade na essência de abordar uma mudança de paradigma mais radical em relação ao atual sistema de produção e consumo. Assim, estabelece-se uma ampliação da análise do contexto projetual em desenvolvimento, estimulando o senso crítico das/os discentes na construção do pensar e fazer design.

Diante desses preceitos, este artigo tem por objetivo apresentar as fases metodológicas seguidas para o desenvolvimento de um projeto acadêmico cujo briefing se caracterizava por desenvolver produto em cerâmica para um Cenário Futuro, no campo da alimentação, considerando ambientação, respectivos alimentos e sua(s) forma(s) de consumo e ainda a cerâmica como material principal. O Cenário deveria ser elaborado no contexto do Design para Sustentabilidade e por meio do método Future Workshop compreendendo as seguintes fases: 1) Fase de Preparação;



2) Fase de Fantasia; 3) Fase de Conceituação; 4) Fase de Geração; e 5) Fase de Realização.

Sendo assim, a proposta foi desenvolvida no ano de 2022 com a turma dividida em equipes, sendo que algumas etapas configuraram um processo coletivo. No entanto, apresentar-se-á aqui a forma de desenvolvimento dos procedimentos metodológicos e seus resultados, considerando um projeto específico enquanto uma exemplificação.

METODOLOGIA

A aplicação da metodologia partiu da apresentação do briefing de projeto pela docente à turma, juntamente com um quadro contendo as Fases Projetuais e seus respectivos conteúdos e instrumentações. Este quadro foi também comparado a outro quadro de cronograma, contendo quinze semanas de atividades com as ações a serem desenvolvidas em cada uma. Desta forma, iniciava-se a denominada **Fase de Preparação** que compreendeu também aulas teóricas sobre introdução ao Future Studies; conceito de Prospectiva; e abordagens sobre construção, tipologias e narrativas de cenários.

Na sequência, houve a estruturação para o desenvolvimento de um debate coletivo. No intuito de complementar a fundamentação teórica relacionada aos estudos que focam no futuro, foram apresentados contextos denominados de “prognósticos”, que basicamente tentam representar como poderia ser a vida no futuro sugerida em diferentes momentos da história (THE PUBLIC DOMAIN, 2022; PALEOFUTURE, 2022; THE JETSONS, 2022; TRENDLAND, 2022).

Com este embasamento, os seguintes temas foram sorteados entre as equipes: utensílios de cozinha (ato de preparar) e de mesa (ato de servir); linhas de alimentação (vegetariana, vegana, macrobiótica, crudívora, carnívora); produção agrícola (convencional x familiar); cardápios regionais/ingredientes – cocção e preparo; slow food x fast food; cozinha diária x cozinha gourmet; e referencial histórico da alimentação. Assim, cada tema foi pesquisado e aprofundado gerando conteúdo para o debate com troca de ideias e imersão no assunto.

Cumprida esta etapa, partiu-se para a **Fase de Fantasia**. Nesta foi realizada uma organização/coleta de todo o material pesquisado até aquele momento. Posteriormente, foram realizadas sessões de brainstorm nas equipes para montar uma lista de informações com os seguintes títulos: alimento e/ou bebida; forma de



alimentação; ambiente; costume e/ou tradição; e outra mudança de comportamento. Para cada um destes títulos, foram designadas dez frases que refletissem as questões consideradas pela equipe de maior destaque e/ou importância em relação à prospecção de futuro. Estas frases foram utilizadas na montagem de um Quadro de Análise Comparativa onde cada informação foi identificada conforme a teoria de Börjeson et al. (2006) em termos de categorização de cenários como prováveis (o que vai acontecer), possíveis (o que pode acontecer) e preferíveis (como um objetivo específico pode ser alcançado).

Desta forma, a próxima etapa desenvolvida foi a construção do Cenário específico de cada equipe. Baseou-se, principalmente, na questão de narrativas abordada em aula na primeira Fase e que destacava: a combinação rigorosa de imaginação e intuição; o fato de as narrativas serem mais fáceis de entender e utilizar ao invés de grandes volumes de dados (SELIN et al., 2015); o impacto psicológico que a linguagem das histórias possui e que falta aos gráficos e às equações, dando ordem e significado aos eventos; e o fato das histórias abrirem às pessoas múltiplas possibilidades e ajudando-as a lidar com a complexidade (SCHWARTZ, 2004). Para os cenários construídos foram designados nomes (de forma a representar a essência da história contextualizada), painéis semânticos e complementarmente, foram desenvolvidos quadros para análise de produtos similares, reconhecendo produtos do mercado, bem como suas dimensões/capacidades, destinação e forma de utilização, viabilizando um comparativo entre o que existe atualmente e o prospectado.

Fase de Conceituação. Primeiramente, foram apresentadas abordagens sobre inovação e exploração formal, associadas a peças cerâmicas na área de alimentação. Considerou-se assim que era o momento para a elaboração do conceito e de requisitos para o projeto de cada equipe. O texto do primeiro e uma lista do segundo foram complementados por um storyboard com cenas de uso relacionadas visando possibilitar o reconhecimento dos “atores” envolvidos e das ações que serão realizadas em relação ao novo produto.

Fase de Geração. Na sequência, os desenhos de alternativas de solução deram início à geração e pôde-se, assim, selecionar a melhor alternativa de solução para a elaboração de croqui técnico e análise das possibilidades de materiais e processos de fabricação.



Fase de Realização. Nesta, os croquis técnicos deram suporte para elaboração dos estudos volumétricos por meio de mock-ups tanto das peças cerâmicas quanto dos alimentos em questão. Possibilitaram-se, desta maneira, estudos de refinamento formal, usabilidade, viabilidade técnica, promovendo ajustes de projeto e como seriam as peças finais. Diante desta definição, foram confeccionados os modelos conforme planejamento dos moldes de gesso, analisando em cada caso: boca de enchimento, índice de retração da massa, frete (moldura saliente na base inferior) e materiais adequados. Com os modelos prontos, iniciou-se a confecção dos moldes de gesso incluindo planejamento do receptáculo, taceiros, malhetes e a preparação do gesso próprio para moldes. Após a secagem dos moldes e com utilização de barbotina, foram confeccionadas as peças com respectivos processos de acabamento e secagem. Os próximos passos foram uma primeira queima biscoito, aplicação de vidrado e segunda queima.

Todo o processo compreendeu a elaboração de registros projetuais como desenhos técnicos; renders; registros fotográficos com simulação de cenas de uso; relatório descritivo; e apresentação com mídia digital.

RESULTADOS

Conforme exposto anteriormente, será apresentado aqui o resultado de uma das equipes enquanto exemplificação (FRIEDRICH et al., 2022). Para esta, um tema que recebeu destaque foi a relação Fast Food x Slow Food e que acabou se tornando o argumento inicial para o levantamento de dados e sistematização das informações acerca de cada modo de alimentação. O assunto foi reconhecido como amplo e que tenciona o prazer de comer e a agilidade e eficiência na rotina do mundo contemporâneo.

Por meio das pesquisas, discutiu-se sobre as características principais de cada movimento, incluindo suas origens, meios de consumo, vantagens e desvantagens e formas que se consolidaram no mercado.

Associado a comida pronta, o Fast Food surgiu no início da terceira industrialização com o objetivo de padronizar a fabricação de comida com rapidez, diminuindo custos para sua produção e, por vezes, diminuindo a qualidade dos alimentos ou viciando seu consumo (FUKE et al., 2014). Já o Slow Food se apresenta como um movimento recente, com início na década de 1980, na Itália, criado pelo



ativista Carlo Petrini, o qual prega “o comer consciente e de maneira prazerosa” (MOVIMENTO SLOW FOOD, 2022). Tal prática alavancou mudanças em diferentes áreas, propondo a disseminação do conhecimento de saberes locais, práticas de consumo mais saudáveis e melhora na qualidade do ato de comer (CASTRO, 2017).

Este conteúdo, associado aos demais abordados tanto em aula quanto no debate, possibilitaram a imersão na **Fase de Fantasia**, iniciada por meio da aplicação da ferramenta do Quadro de Análise Comparativa, que por sua vez possibilitou estabelecer perspectivas. Como destaques para futuros preferíveis pode-se citar maior domínio de tecnologias aquáticas, alimentação condicionada a elementos marinhos, adaptação em moradias devido a alagamentos, mudanças no cultivo de alimentos, enfoque para alimentos presentes no oceano e maior importância para saborear os alimentos de forma coletiva.

Em consequência ao conteúdo analisado e denominado de Nova Tóquio, o cenário acontecia em um ambiente alagado. Diante do aumento do nível do mar, devido ao derretimento das calotas polares, a população encontrava novos meios de viver no ambiente marinho. Tal mudança destacava as algas como alimento principal, sendo difundidos seus benefícios nutricionais e suas variedades. Além disso, havia atenção para as possibilidades em que as louças pudessem ser combinadas à mesa.

À construção do cenário foi associada a elaboração de um painel semântico e também uma análise de produtos similares diretos e indiretos conforme proposto na metodologia.

Sendo assim, partiu-se para a **Fase de Conceituação**, definindo-se um conceito e requisitos projetuais em consonância com toda a pesquisa realizada. Desta forma, a temática marinha foi aplicada por meio de um conjunto formado por pratos para servir algas e pequenos recipientes para molhos ou acompanhamentos e, como ambiente de uso, restaurantes propondo uma exclusividade da experiência. As peças deveriam formar uma composição harmônica explorando tanto a função prática quanto decorativa. Estas definições levaram a construção de um storyboard apresentando uma hipótese de utilização das peças cerâmicas.

Tiveram-se assim subsídios consistentes para se iniciar a **Fase de Geração**, caracterizada inicialmente por desenhos de alternativas de solução que passaram por diferentes rodadas entre os integrantes da equipe, culminando em uma Matriz de Avaliação. Nesta, houve uma seleção dos melhores desenhos e uma votação em função dos requisitos projetuais previamente estabelecidos. Assim sendo, chegou-se a uma alternativa selecionada e desta foi feito um croqui técnico para a confecção de



estudos volumétricos por meios de mock-ups e renders e iniciando-se assim a **Fase de Realização**. Este desenvolvimento possibilitou a definição pelo uso de barbotina (argila líquida) de porcelana e também da forma de construção dos moldes de gesso.

Após devidamente secos, os moldes foram utilizados para a confecção das peças propriamente ditas (Figura 1). Para o prato, foram necessárias em média nove aplicações de barbotina até haver completo enchimento. A massa permaneceu no molde aproximadamente 6 horas antes de poder abri-lo. Já a molheira, por ser uma peça menor, em aproximadamente 1 hora era possível abrir o molde e retirar a peça para secagem complementar e acabamentos.



Figura 1. Confecção das peças
Fonte: Autoria Própria, 2022

Posteriormente, foi realizada a primeira queima (biscoito) em 980°C; aplicação de vidrado e segunda queima, também a 980°C. A figura 2 apresenta as peças finais projetadas.



Figura 2. Peças finais
Fonte: Autoria Própria, 2022

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Explorar Future Studies no campo de ensino-aprendizagem de design de produto trouxe aspectos relevantes e positivos na disciplina acadêmica e contextos específicos. Os discentes se envolveram com uma metodologia não explorada pelos mesmos anteriormente, ampliando assim o processo educativo e formativo. Os principais objetivos que eram embasar a construção de estratégias projetuais e proporcionar estímulo ao processo criativo foram atingidos.

No âmbito teórico, pôde-se destacar que os estudos realizados e as ferramentas projetuais aplicadas possibilitaram a criação de cenários futuros impulsionados por reflexões sobre ações ou inações no presente que refletem na construção do futuro e ainda no fazer design. No âmbito de aprendizagem da prática projetual, pôde-se adquirir conhecimentos sobre materiais e processos de fabricação associados às análises de usabilidade e questões estético-formais em experimentos concretos. Estes foram desenvolvidos no LabCeram Design - Laboratório de Cerâmicos do Departamento de Design da UFPR, adequando-se à sua infraestrutura e capacidade.

Analisando especificamente os resultados do trabalho exemplificado, avaliou-se que à medida que as fases projetuais foram avançando, a compreensão da metodologia e a construção das informações em cada uma também se ampliava qualificando todo o processo. As peças cerâmicas resultantes foram igualmente avaliadas possibilitando o reconhecimento de melhorias para uma continuidade,



como: a necessidade de construir modelos novos, com melhor acabamento para, conseqüentemente, melhorar a qualidade dos moldes - principalmente em relação a quantidade de tacelos e bocas de enchimento -; solução do frete do prato; proporção das paredes laterais do prato; e ainda um estudo de hashi também em cerâmica como um complemento de maior harmonia ao conjunto.

REFERÊNCIAS

ALBACH, Dulce de Meira. **Design para Sustentabilidade em cenários futuros no setor de embalagens de alimentos em autosserviço**. Curitiba: UFPR, 2017. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná.

BÖRJESON, L.; HÖJER, M.; DREBORG, K.; EKVALL, T.; FINNVEDEN, G. Scenario types and techniques: Towards a user's guide. **Futures**, 38, p. 723-739, 2006.

CASTRO, F. P.; PACHECO, M. E. L. **A valorização de nossas culturas alimentares e o Direito ao Gosto**. FBSSAN - Fórum Brasileiro de Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional, 2017. Disponível em: <<https://bityli.com/zCorTI>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

DATOR, J. The future lies behind! Thirty years of teaching futures studies. **American Behavioral Scientist**, 42, p. 298-319, 1998.

FUKE, G.; D'ÁVILDA, H.; HUEGEL, C.; MAARQUES, T. Fast food e Slow food - duas culturas, dois modos de vida. **Nutrição Brasil**, v. 14, n. 1, p. 20 – 27, 2014.

FRIEDRICH, C. M.; PAPP, R. C.; SILVA, V. P.; RODRIGUES, Y. R.; ZANOLLA, C. C. F. P. **Linha de produtos em cerâmica para cenário futuro**. Relatório de Projeto. UFPR, 2022.

GODET, M.; DURANCE, P. **A Prospectiva Estratégica**. UNESCO, 2011.

HEIDJEN, K. Cenários: **A arte da conversão estratégica**. Porto Alegre: Bookman, 2004.



CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

MARCIAL, E. C.; GRUMBACH, R. J. S. **Cenários prospectivos: como construir um futuro melhor**. 5 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

MOVIMENTO SLOW FOOD. Disponível em:
<<https://slowfoodbrasil.org/movimento/>>. Acesso em: 08 fev. 2022.

PALEOFUTURE. **The History of the Future**. Disponível em: <
<https://paleofuture.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SELIN, C.; KIMBELL, L.; RAMIREZ, R.; BHATTI, Y. Scenarios and design: Scoping the dialogue space. **Futures**, 74, p. 4-17, 2015.

SCHWARTZ, P. **A arte da visão de longo prazo**. 3 ed. São Paulo: Best Seller, 2004.

THE JETSONS. Warner Archive. Disponível em: <<https://bityli.com/LxWWXQ>>.
Acesso em: 10 jul. 2022.

THE PUBLIC DOMAIN REVIEW. Disponível em: <<https://bityli.com/BtOXCb>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

TRENDLAND. **Microbial home & the kitchen of the future**. Disponível em:
<<https://bityli.com/NWUWZx>>. Acesso em: 10 jul. 2022.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

HÁBITOS DO CONSUMIDOR PÓS-PANDÊMICO E AS OPORTUNIDADES PARA O MERCADO DA CERÂMICA ARTESANAL

Carolina Melo Nobre - carolmelonobre@gmail.com

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

Diante do ambiente econômico e social desenhado pela pandemia, estamos vivendo um momento de retomada das atividades, entretanto não podemos ignorar os reflexos que o confinamento e o medo coletivo trouxeram para a sociedade. Discutiremos as principais tendências do mercado consumidor pós-pandêmico e as nuances que envolvem suas decisões de compra entendendo as possíveis oportunidades para o mercado de cerâmica artesanal no Brasil.

Palavras-chave: Tendências, Mercado, Consumidor pós-pandêmico

INTRODUÇÃO

A resiliência e a adaptabilidade dos consumidores foram postas em cheque em 2020 e 2021, uma vez que em muitos momentos, foi necessário renunciar o controle das decisões de compra. A falta de matéria prima em alguns segmentos da indústria, dificuldades de distribuição/logística e recessão econômica foram alguns dos fatores que tiraram o protagonismo do consumidor. Nesse momento, vivemos a retomada de controle pelos consumidores bem como as heranças deixadas pela pandemia.

As alterações radicais no estilo de vida da população (consequências do isolamento e das medidas restritivas) impactaram direta e fortemente a logística dos negócios, atividades diárias e interações pessoais. A incerteza do futuro, o medo coletivo e o isolamento fizeram com que os consumidores tomassem novos rumos, com decisões de compra mais conscientes e intencionais.

Alguns padrões de comportamento que estavam paulatinamente sendo desenhados no cenário mundial foram acelerados bruscamente, como: a digitalização dos negócios e o uso de ferramentas digitais para interação de pessoas e empresas.



Tal aceleração foi um facilitador para reduzir as barreiras de consumo. Gerenciar a velocidade dessa nova dinâmica mediada pelo digital a fim de melhorar a jornada de compra do cliente se tornou um imperativo para a manutenção dos negócios.

Além disso, o isolamento social provocou mudanças drásticas no perfil de consumo. Houve uma forte tendência de buscar alternativas mais sustentáveis para a mente, corpo e sociedade. Essa seria uma reação ao supracitado medo coletivo. A busca por lazer, cultura e a natureza (muito restritos durante os períodos mais severos de isolamento) são uma de suas principais manifestações.

Tais mudanças fazem com que pesquisas de tendências se tornem ainda mais protagonistas na reestruturação da economia, que ganha características mais descentralizada e coletiva. O presente artigo tem por objetivo por luz às principais tendências do comportamento do consumidor e identificar possíveis oportunidades, ameaças e *insights* para o mercado da cerâmica artesanal.

METODOLOGIA

A fim de identificar as principais oportunidades, mudanças e desafios para o mercado da Cerâmica Artesanal Brasileira, utilizaremos como base de análise o cruzamento dos dados de duas coletâneas de tendências de consumo: “As 10 principais tendências globais de consumo 2022”¹ e os *insights* extraídos do portal “Think With Google”².

RESULTADOS

A partir do cenário gerado pela pandemia, vimos um aumento da polarização econômica (a pobreza se agravando para uma parcela da população em detrimento do visível e crescente acúmulo de riqueza de outra parcela da população). As classes sociais com menor acesso a renda foram as mais impactadas economicamente, com um alto volume de pessoas entrando na linha da pobreza. Por isso, se faz necessário diferenciar 3 grupos de comportamentos de consumo identificados num primeiro momento de retomada das atividades:

Consumo de subsistência. Adotado, em geral, pelas classes sociais de menor poder econômico. Há uma tendência de tais consumidores priorizarem o preço e as condições de pagamento no processo de tomada de decisão;



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

Consumo de celebração. Diferente do público acima, uma parcela da população teve sua renda menos impactada pela pandemia, vemos uma volta mais rápida e ávida pelo consumo, uma espécie de demanda reprimida. Tais consumidores buscam uma espécie de compensação com agrados pessoais, consumindo produtos de desejo, prazer e escape. É o chamado *revenge spending* ou “gasto de vingança” um ímpeto de comprar mais que o normal após um período de estresse/privação;

Consumo de reflexão. Temos uma outra parcela dos consumidores, sabidamente de média e alta renda que valorizam a sustentabilidade, o consumo consciente e a economia circular. Destaque na procura por produtos de valor agregado, com propósito e apoio ao pequeno produtor, incluindo uma disposição de pagar valores mais altos.

Diante do exposto, percebemos que há dois grupos prioritários de consumo potencial para a cerâmica artesanal: o consumo de celebração e o consumo de reflexão. Entretanto, o terceiro grupo é aquele onde os esforços de comunicação dos ateliês e lojas de produtos cerâmicos devem ser depositados, uma vez que essa parece ser uma tendência mais duradoura.

Em pesquisa realizada pelo portal Mercado e Consumo, sob o tema de Sociedade 5.0 apresentada no *Latam Retail Show* (maior evento de consumo e varejo da América Latina), foram levantadas as categorias-desejo de consumo nos próximos 5 a 10 anos. Nela podemos perceber uma forte tendência de consumo de categorias voltadas para o bem-estar, experiências, cultura lazer e saúde. Aqui é importante destacar o desejo de consumo na categoria de “Decoração e Reforma do lar” com 36% dos entrevistados endossando interesse nessa categoria.

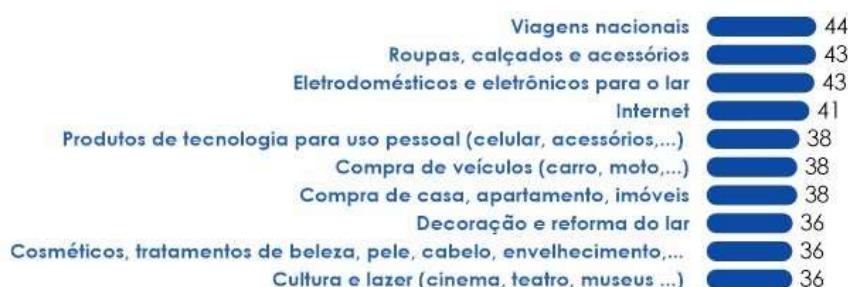


Figura 1. % Categorias que desejam aumentar consumo ou passar a consumir | BRASIL

Fonte: <https://mercadoeconsumo.com.br/2021/10/15/as-mudancas-no-mindset-de-consumo-no-pos-pandemia/>¹

¹ Estudo realizado anualmente pela Euromonitor Internacional. O levantamento foi feito por 15 escritórios globais, com base em mercados industriais e pesquisas quantitativas com consumidores.



Segundo dados divulgados pelo Think with Google Brasil, houve um aumento de 55% nas buscas por itens de cama, mesa, banho, decoração e jardim, reforçando as oportunidades de expansão do mercado de cerâmica artesanal.

Diante desse novo cenário, destacamos algumas das principais tendências levantadas pelo relatório da Euromonitor Internacional (10 principais tendências globais de consumo 2022) e pelo portal Think with Google Brasil que podem influenciar o consumo de Cerâmica Artesanal no Brasil.

Geração Hiperconectada. A pandemia trouxe uma aceleração no processo de digitalização das pessoas e empresas. É importante destacar que o período pré-pandêmico foi marcado pela chamada Geração Conectada (Geração C), entretanto após o isolamento a conexão se tornou peça-chave e vimos a configuração de uma nova geração agora Hiperconectada (onde o consumo, as relações e o lazer passam prioritariamente pelos meios digitais).

O maior destaque em aumento no volume de compras online foi registrado na faixa etária dos 60+, segundo pesquisa realizada para SBVC (Sociedade Brasileira de Varejo e Consumo) 71% das pessoas dessa faixa etária fizeram compras online em 2020, sendo que 88% deles são responsáveis pelo controle das finanças da família. A projeção é que a população global 60+ crescerá 65% de 2021 a 2024, público que tem uma forte aderência ao mercado da cerâmica artesanal.

Uma pesquisa realizada pelo Sebrae, em parceria com a Fundação Getúlio Vargas, identificou que os artesãos foram os empresários que mais utilizaram o *whatsapp* como ferramenta de venda (92%), eles também aparecem em segundo lugar na criação de novos produtos e serviços, 53% desses empresários lançaram novidades desde o início da pandemia, perdendo apenas para o setor de alimentação com 56%. Ainda segundo essa pesquisa, os artesãos também ficam em segundo lugar no uso de redes sociais e aplicativos para a venda - 83% deles utilizam a internet como ferramenta de venda (perdendo apenas para a moda, com 84%).

Com a pandemia, o Brasil chegou a 152 milhões de usuários da internet, esse número corresponde a 81% da população do país com mais de 10 anos (Pesquisa TIC Domicílios 2020), em comparação com 2019 houve um aumento de 7 pontos percentuais. Além disso, o brasileiro passam em média 3h e 47 minutos por dia

² Plataforma de *insights* e análises desenvolvido e alimentado pelo Google, buscador responsável por mais de 90% das pesquisas realizadas na internet.



conectados as redes sociais. O desejo de tornar as refeições em casa mais “instagramáveis” também pode se tornar uma boa parcela para o mercado da cerâmica.

Novo modelo de trabalho e as implicações na saúde dos trabalhadores. Além das questões respiratórias e sequelas ainda em estudo deixadas pelo Covid na saúde da população, a pandemia também trouxe um aumento no número de pacientes diagnosticados com *burnout*¹. As alterações na dinâmica de trabalho com a adoção do modelo de *homeoffice* por grande parte das empresas, redução de quadros com consequente acúmulo de funções, incertezas sobre a política e economia, além do já citado estado de “medo coletivo”, foram os principais impulsionadores do aumento de casos de *burnout*².

Uma pesquisa realizada pela Fiocruz (Fundação Oswaldo Cruz) analisou o impacto da pandemia na saúde mental de trabalhadores, 47,3% desses trabalhadores enfrentam sintomas de ansiedade e depressão.

O tratamento para o *burnout* passa por terapia que pode ser associada a medicações, prática de atividades físicas, melhora da qualidade do sono e alimentação, lazer, além de atividades relacionadas a arteterapia.

Essa busca pela arteterapia, também trouxe um outro fenômeno: transição de carreira. O esgotamento das jornadas de trabalho convencionais, aliadas a um desejo de mudança e vida e busca por propósito estão trazendo essa tendência. Em junho de 2021, 4 milhões de estadunidenses pediram demissão (dados extraídos da pesquisa Euromonitor). Não temos dados do Brasil, mas conseguimos identificar um movimento de alguns artistas trazendo cursos sobre o empreender na arte, com foco justamente nesse público que está em transição de carreira, Letícia Kumaira, Carol Lamaitta e o Ateliê do Quintal são alguns exemplos.

Priorização da saúde mental e satisfação pessoal. Em contrapartida surgiu um forte movimento de renovação da vida, buscando mais saúde (nunca se falou tanto em saúde mental como agora), qualidade de vida e propósito. Uma espécie de recomeço coletivo envolvendo valores, *life style* e conexão com a comunidade. Segundo a pesquisa da *Euromonitor*, em 2015 apenas 12% dos consumidores priorizaram tempo para o auto-cuidado, em 2021 esse número dobrou para 24%. Pequenas alterações no estilo de vida que impactam positivamente a saúde física e mental estão

² Termo criado pelo psicanalista alemão Herbert Freudenberger em 1974, refere-se a incapacidade de gerenciar a própria vida a partir do excesso de trabalho.



influenciando as decisões de compra, como grupos de atividades físicas, adoção de animais¹ e a possibilidade de viajar trabalhando remotamente.

A busca por cuidados com a saúde mental é outra característica desse movimento de renovação. Segundo dados divulgados pelo Google, houve um aumento de 43% nas buscas online por Terapia (dados comparativos de mar-abr 2020 X mar-abr 2021). Downloads de aplicativos de *mindfulness* para controle de ansiedade como o “*Calm*” e o “*Headspace*” aumentaram repentinamente. De acordo com levantamento feito pela consultoria internacional *App Annie*, o volume de downloads desses aplicativos cresceu 45% no Brasil em 2020 (contra 30% de crescimento mundial).

Nesse cenário, vimos o aumento nas buscas por atividades como pintura, crochê, culinária e a cerâmica. O portal de cursos online *Domestika*, focado em cursos nas artes visuais e habilidades relacionadas teve uma expansão exponencial durante a pandemia, fechou o ano de 2021 com uma avaliação de US\$1,3 bilhão.

Já no mercado Brasileiro de cerâmica, vimos um aumento na oferta de cursos online por ateliês como Vida feita a mão, Consentino Cerâmica, Ateliê Luciana Thomaz, Cesar Augusto Barbosa, etc. Aulas que antes da pandemia eram ministradas prioritariamente de forma presencial, ganharam versões online, aumentando o alcance desses professores e trazendo novas oportunidades de negócios para esse mercado.

Responsabilidade Social e sustentabilidade. Os hábitos de consumo começam a ser pautados em um estilo de vida mais saudável e sustentável. Um estudo realizado pelo *Capgemini Research Institute* revelou que 79% dos consumidores afirmam estar mudando suas preferências de compra com base em critérios de responsabilidade social, inclusão e impacto ambiental das marcas.

A preocupação com a emergência climática aumenta, no estudo realizado pelo *Euromonitor*³

Internacional *voice of the consumer*, 67% dos consumidores tentaram causar um impacto positivo no meio ambiente por meio de suas ações em 2021. Entretanto, a viabilidade financeira é um obstáculo para consolidação mais forte dessa tendência, uma vez que há um alto custo para tornar os produtos mais sustentáveis. Trazendo a perspectiva para os ateliês de cerâmica, a implantação de

³ O mercado de produtos destinados a animais de estimação dobrou de tamanho em relação a 2019, segundo dados da pesquisa do Euromonitor.



sistema de captação de água da chuva, energia solar, sistema de tratamento de resíduos ainda são realidades distantes. Entretanto, temos pequenas ações que ajudam nesse processo de sustentabilidade na rotina dos ateliês como a reciclagem de matérias primas (massa cerâmica e esmaltes), instalação de caixas de gordura para evitar o descarte de materiais pesados no esgoto comum, priorização de embalagens recicláveis, são ações menores e mais factíveis na realidade dos ateliês.

E-commerce Cross Border⁴. Segundo dados levantados pela SBVC, 65% dos brasileiros aumentaram o volume de compras em sites e aplicativos estrangeiros, os preços extremamente atrativos são o maior peso nesse novo movimento de compras. A grande expansão de site chineses, a exemplo do *Aliexpress*, *Shein* e *Shopee*, mostra que o tempo de entrega e os valores de frete já não são mais empecilhos para a entrada desses produtos no mercado brasileiro. Uma pesquisa feita pela *OpinionBox*, mostra que o ticket médio das compras dos brasileiros em sites estrangeiros foi de R\$ 482,00, 7% superior ao valor registrado no *e-commerce* brasileiro.

O mercado chinês já identificou a oportunidade de “cópia” e reprodução em larga escala de cerâmicas que tem características visuais muito semelhantes a cerâmica artesanal, configurando uma ameaça ao mercado artesanal, uma vez que não há condições de competir em preço e velocidade de produção. Dessa forma, a importância de ateliês estreitarem a relação com seu mercado consumidor se faz ainda mais alta. Valorizar o processo produtivo e explorar a poesia envolvida na produção da cerâmica artesanal são formas de se diferenciar e valorizar esse trabalho, se distanciando da ameaça chinesa.

Os reflexos da vida “dentro de casa”. A impossibilidade de ir até bares e restaurantes, criou uma enorme oportunidade para os serviços de *delivery*. Segundo estudo feito pela GS&NPD em parceria com o Instituto Food Service Brasil, os gastos com *delivery* cresceram 24% em 2021, somando um montante de R\$ 40,5 bilhões. O tráfego de visitantes em aplicativos e sites da categoria subiu 13%, representando 2,2 bilhões de acessos.

Foi identificado um aumento nas compras de supermercado pela internet (*delivery* e aplicativos), segmento que praticamente não tinha penetração em *e-commerce*. Em 2021, a empresa Linx, especialista em tecnologia para o varejo e software de gestão, registrou um crescimento de 39% no volume de pedidos de

⁴ Também conhecido como “comércio transfronteiriço”, ou seja, quando os consumidores compram on-line produtos localizados em outros países.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

compras de supermercado feitos em sites e aplicativos, em comparação ao ano anterior.

Diante disso, a tentativa de reproduzir em casa a experiência “*gourmet*” dos restaurantes se tornou comum. Com isso, temos um fértil mercado para a cerâmica artesanal, que em um primeiro momento era muito comum em restaurantes, e passou a ser “incorporada” pelos consumidores em suas casas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da explanação dessas tendências, pudemos identificar que há um momento fértil para um crescimento ainda mais acentuado do mercado de cerâmica artesanal. Temos as principais oportunidades: redobrar o cuidado para eliminar atritos na experiência de compra (especialmente para os consumidores 60+); a transferência de conhecimento do ateliê precisa ser transformado num infoproduto (vide a dificuldade de acesso à informação em alguns lugares do país); o consumidor não deseja um produto que não seja “instagramável”, sendo assim, investir nas fotos e vídeos dos produtos é essencial; sustentabilidade e responsabilidade ambiental não serão mais diferenciais, e sim, necessidade para os ateliês.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. **Excesso de trabalho e pandemia podem desencadear síndrome de burnout.** Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-01/excesso-de-trabalho-e-pandemia-podem-desencadear-sindrome-de-burnout>
Acesso em: 29 de maio de 2022.

AGÊNCIA SEBRAE. **Mercado de artesanato se reinventa para sobreviver a pandemia.** Disponível em:
<https://www.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/NA/mercado-de-artesanato-se-reinventa-para-sobreviver-a-pandemia> Acesso em: 28 de maio de 2022.

CNN BRASIL. **Gastos com Delivery sobe 24% em 2021.** Disponível em:
<https://www.cnnbrasil.com.br/business/gasto-com-delivery-sobe-24-em-2021/>
Acesso em: 29 de maio de 2022.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

EUROMONITOR INTERNACIONAL. **As 10 principais tendências globais de consumo 2022.** Disponível em: <https://go.euromonitor.com/insights> Acesso em: 27 de maio de 2022.

JORNAL CONTÁBIL. **Redes sociais crescem 40% durante a pandemia.** Disponível em: <https://www.jornalcontabil.com.br/redes-sociais-crescem-40-durante-a-pandemia/> Acesso em: 28 de maio de 2022.

LISTENX. **Tendências de consumo pós-covid.** Disponível em: <https://listenx.com.br/blog/tendencias-de-consumo-pos-covid/> Acesso em: 30 de maio de 2022.

MERCADO E CONSUMO. **As mudanças no mindset de consumo pós pandemia.** Disponível em: <https://mercadoeconsumo.com.br/2021/10/15/as-mudancas-no-mindset-de-consumo-no-pos-pandemia/> Acesso em: 27 de maio de 2022.

PANDEMIA. **Os reflexos no comportamento de consumo e posicionamento das marcas.** Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/depeso/326423/pandemia--os-reflexos-no-comportamento-de-consumo-e-posicionamento-das-marcas> Acesso em: 27 de maio de 2022.

RESULTADOS DIGITAIS. **Redes sociais mais usadas no Brasil.** Disponível em: <https://resultadosdigitais.com.br/marketing/redes-sociais-mais-usadas-no-brasil/> Acesso em: 29 de maio de 2022.

TEG6 **Domestika é avaliada em US\$1.3 bilhão.** Disponível em: <https://teg6.com/domestika-levanta-us-110-milhoes-em-uma-avaliacao-de-us-13-bilhao-para-expandir-sua-comunidade-de-aprendizado-para-tipos-criativos/> Acesso em: 29 de maio de 2022.

THINK WITH GOOGLE. **Tendências de consumo pós pandemia.** Disponível em: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/tendencias-de-consumo/tendencias-de-comportamento> Acesso em: 28 de maio de 2022.



CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

VEJA. **Consumo e Pandemia**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/insights-list/insight-3/> Acesso em: 29 de maio de 2022.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

TÉCNICAS E SIGNIFICADOS DA PRODUÇÃO DE CERÂMICA EM PUCARÁ-PERU

Danielle Araújo – danielle.araujo@unila.edu.br, Danimy1000@gmail.com

Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

RESUMO

Este trabalho objetiva apresentar as técnicas e os significados artísticos e cosmológicos da produção de cerâmica no Distrito de Pucará no Peru. A produção de cerâmica é uma das atividades mais importante do país, principalmente nos Andes peruanos. Esta prática ancestral, além de narrar a história das civilizações pré-hispânicas, também é fonte de renda que permite a sobrevivência da comunidade, que ainda hoje vivem quase exclusivamente da produção e venda de objetos de cerâmica. Na cidade de Pucará encontramos uma enorme variabilidade técnica e artefactual - objetos que desde a sua produção guardam uma relação intrínseca com a cosmologia andina, temas abordados de forma sucinta nesta exposição.

Palavras-chave: Pucará, Técnica, Cosmovisão andina.

INTRODUÇÃO

O Distrito de Pucará, localizado no Departamento de Puno, Província de Lampa, está localizado na região onde se desenvolveu a cultura *Pukara*. Assim como outros povos do período pré-incaico, os *Pukaras*, não possuem documentos que narrem sua passagem no Continente Americano. Por se tratar de uma civilização ágrafa, muitos dados estão dispersos nos monólitos, na arquitetura dos templos e na cerâmica. Os estudos arqueológicos apontam que a civilização *Pukara* existiu há proximadamente 2000 a.C e 400 d.C, foi um importante centro produtor de cerâmica, situado entre o Lago Titicaca e Cuzco.

Como assinala Villiger (1989), *La cerâmica representa el producto artesanal más importante del territorio andino, y su historia es la historia misma del processo de la*



cultura indígena que se inicio 2000 años a.C y se quebro en 1532 con la llegada de los conquistadores españoles.

O território onde está assentado o Distrito de Pucará, em quase toda sua extensão, possui argila de qualidade cuja mescla resulta em massa consistente para produção de objetos de cerâmica. As cores e as tonalidades são variáveis, elas se somam a técnicas também diversificadas. Essa plasticidade permite aos ceramistas de Pucará a busca permanente por novas combinações, o que dificulta a descrição de todas as técnicas e os objetos resultantes destas. As mudanças na composição da argila, ou seja, as inúmeras combinações, são percebidas como um *continuum* na busca de atualização da prática.

Como nos contou o ceramista Luís: *A veces hace con tres o cuatro barro en rollete, en vaciado con dos no mas. Porque tiene que ver el que línea estas para el arte grotesco, uno tipo de barro. Cada línea tiene su forma de preparación de la arcilla.*

O arqueólogo Antônio Serrano, no livro *Manuel de la cerâmica indígena*, (1966), denominou de complexo cerâmico o lugar onde está presente uma tradição em cerâmica. Este termo, cunhado por Willey, segundo Serrano, se refere às cerâmicas próximas, com desenvolvimento direto ou colateral.

Nas palavras do autor: *Una tradición alfarera” es una línea o un número de líneas de desarrollo alfarero através del tiempo. Queda dentro de los limites de una cierta técnica o grupo de técnicas y, en periodos sucesivos u horizontes, la tradicion está expresada en estilos particulares”* (WILLEY apud, SERRANO, 1966, p. 29).

Segundo as observações de Serrano, é possível afirmar que Pucará é um complexo cerâmico onde se desenvolveram diferentes linhas de produção, onde quatro são claramente identificadas do ponto de vista da técnica utilizada. Estas são: modelado, torneado, moldado e grotesco.

METODOLOGIA/ RESULTADO

Esse trabalho é resultado de uma pesquisa etnográfica onde procurei com os ceramistas de Pucará, identificar a importância da cerâmica em diversos âmbitos da vida. A pesquisa também dedicou uma análise criteriosa as técnicas de produção mais praticadas em Pucará

As minas apropriadas para extração da argila estão localizadas próximas ao rio Pucará, mais precisamente no caminho que liga Pucará a Domingo Choquehuanca, município vizinho. Há também outras minas no município de Santiago Pupuja. As



minas maiores estão em Pucará, de acordo com o artesão Miguel, *Toda Pucará esta acentada sobre um manto de arcila.*

Os ceramistas estão constantemente buscando novas minas, pois o que determina o lugar de extração do barro é o objeto a ser produzido, por exemplo, peças utilizadas na cozinha, como panelas que irão ao fogo, necessitam de uma mistura de barro com maior resistência aos temperos. Objetos decorativos necessitam ser mais resistentes a quedas.

Para retirar a argila, os ceramistas necessitam de utensílios e saberes específicos, é necessário ter muita experiência, uma vez que são retirados caminhões de argila. No processo de extração, é cavado de dois a três metros, encontrando a primeira camada de barro de cor azul, depois a cor metálica, que poderia chamar de "chumbo"; logo em seguida, a mina começar a brotar água, tornando a tarefa mais perigosa por causa do risco de desabamento. A extração de barro, segundo os ceramistas, já matou diversas pessoas.

Por ser uma atividade extremamente relacionada a cosmovisão andina, todos os procedimentos técnicos e seus respectivos resultados são lidos a partir dos conhecimentos e saberes locais, por exemplo, a morte dos ceramistas nas minas é sinal de descontentamento de *Pachamama*.

A Santa Terra – Pachamama é uma deidade central na cosmovisão andina onde o universo é lido e interpretado de forma animada; assim a terra, as montanhas são entidades sagradas com desejos e vontades próprias, e para satisfazê-las é necessário realizar periódicos pagos a Santa Terra. Por isso, antes de iniciar a retirada da argila, o artesão deve ofertar três folhas de coca, álcool e ou vinho, evocando os *Apus*, velhas entidades, como dizem os ceramistas: *para que todo te vaya bien la persona tiene que hacer su ritual ¿ en que consiste el ritual? El pago a la tierra que consiste llevar la hoja de coca su vino y fogata y pone la coca, ai se paga.* Artesão Daniel.



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 1. Oferenda a Pachamama

Na perspectiva dos ceramistas, é a Santa Terra que permite a abundância de argila de qualidade, e se insatisfeita também a responsável pelos maus acontecimentos. Como entidade com atributos humanos, *Pachamama* sente fome, raiva, vinga-se dos homens, quando não recompensada, sendo preciso, portanto, alimentar a terra com os pagos.

A quantidade de argila e suas diferentes cores e consistência dependente do objeto que será produzido. Os próprios ceramistas consideram difícil dar a precisão da quantidade, pois uma só peça pode necessitar de muitos tipos de argila, combinações e quantidades diferentes, podem ainda também combinar técnicas.



Figura 2. Réplicas de objetos de cerâmica pré-hispânico



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 3. O torito de Pucará é a peça de cerâmica mais produzida na cidade

Em Pucará a maioria dos ceramistas utilizam quatro tipos de argila: chocolate, vermelha, amarela, do rio de Pucará: *releve*. A argila chocolate, é retirada das *canteiras* de Pucará, chamada de *huata ou azapata*. Esta argila não suporta muito fogo e para isso tem que ser misturada com argila de Santiago de Pupuja para ter maior resistência ao fogo, resultando em objetos de barro mais resistentes. A argila de Santiago Pupuja ou argila vermelha é mais resistente ao fogo. A produção diária dos objetos de cerâmica de Pucará é marcada por uma série de técnicas. Dentre as inúmeras empregadas a que mais requer destreza manual é o modelado. Nesta técnica o ceramista e o barro são protagonistas. Embora não tenha encontrado documentos que respaldem, creio que o modelado é a técnica mais antiga na produção de objetos de cerâmica. Anterior ao modelado, está apenas o ato de esculpir em pedras; a litografia.

Para a produção de objetos com o uso do rolete é preciso argila firme, resultante da mescla de dois tipos de barro: o chamado barro de Pucará, retirado das minas próximas ao rio e o barro de Domingo Choquehuanca. No modelado, a base em forma oval é achatada formando uma espécie de alicerce inicial. Na sequência outra porção de barro é amassada até formar um rolo, que será aderida a base oval até levantar a peça como se fosse uma “parede”. Detalhes como alça ou a “boca” dos jarros são feitos a mão, utilizando pedras, farrapos, madeiras para fazer o acabamento. Essa técnica permite a produção de panela médias e pequenas até a produção de objetos grandes.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

No torneado como o próprio nome identifica é feito no torno de oleiro. Os ceramistas de melhor condição econômica possuem torno elétrico, mas majoritariamente permanece o torno mecânico, também chamado de torno primitivo ou rústico. O torno é utilizado para fazer as ditas peças utilitárias de pequeno porte, como copos e canecas. Segundo o professor e pesquisador Leonardo Huargaya, a civilização incaica já utilizava o torno. Os espanhóis trouxeram outros tipos de torno.

O torno rústico ou primitivo é movido com os pés em base de madeira circular cujo centro está preso a uma haste, também de madeira, que sustenta o círculo menor, girando enquanto a peça é *volteada*.



O torno é considerado uma das primeiras tecnologias para produção em larga escala com mais de três mil anos de existência, segundo os achados arqueológicos. As peças feitas no torno são resultantes de um só bloco de massa que vai ganhando forma nas mãos do artesão. No torno são produzidas, em sua grande parte, peças utilitárias.

De todas as técnicas presentes em Pucará nem uma é tão usual quanto o moldado. Os objetos produzidos com esta técnica são vastíssimos. Os moldes, segundo os artesãos, duram em média um ano ou um ano e meio. Depende, obviamente, do uso, estes são produzidos pelos próprios artesãos com matéria-prima local: o gesso.



O tempo de uso da técnica do molde apresenta controvérsia entre os ceramistas de Pucará. Para alguns, esta técnica é recente, tendo, em média, trinta ou quarenta anos, enquanto outros atestam ser o molde prática antiga, advindo do período colonial. Apesar de produzir muitas peças com o molde, os ceramistas não deixam de enfatizar a laboriosidade da técnica, deixando implícito o fato de que o uso do molde não reduz o trabalho, embora permita uma maior produtividade. O molde é utilizado na produção de peças médias e pequenas, artefatos pré-hispânico, como esculturas zoomórficas, ricas em linhas e detalhes feitos com o uso do molde. O molde era completamente desconhecido antes dos espanhóis chegarem ao território andino.

De fato, o uso do molde não dispensa o fazer manual, até porque algumas peças demandam o acabamento final, em que a destreza é imprescindível. Neste caso, poderíamos o uso do molde, de técnica mista. Alguns ceramistas buscam criar distinção, produzindo um só tipo de objeto, como é caso do ceramista Lopes, que produz apenas *toritos*⁵, ou Fernando, com os grotescos, mas grande parte dos ceramistas produz todos os tipos de peças, possuindo muitos moldes, de modelos e tamanhos variados. Na técnica do molde após a decisão de que objeto será produzido o ceramista inicia o processo da mistura dos barros. Os barros ficam de molho até formar uma espécie de caldo homogêneo. Logo em seguida a mistura dos barros é coada num grande saco de pano, para que a massa saia perfeitamente homogênea, processo que denominam de *tamisar* que resulta numa massa pastosa: *a barbotina*.

Enquanto a massa é preparada, os moldes já devem estar prontos para receber *a barbotina*. Os moldes devem estar completamente secos e amarrados firmemente com uma correia de borracha que une suas partes. Os moldes são dispostos em pares,

⁵ O torito de Pucará é o objeto de cerâmica mais produzido na cidade. Segundo a cosmovisão o Torito de Pucará traz força e prosperidade, para isso deve ser colocado um par de Toritos no telhado da casa. No último dia 18 de março de 2022, foi instituído pelo Congresso Nacional peruano, o dia nacional do Torito de Pucará.



logo em seguida, com a jarra, a *barbotina* é derramada nos moldes. Primeiramente, eles são preenchidos até a metade, pois não se pode enchê-los completamente de uma só vez. Depois que todos estão preenchidos pela metade, coloca-se mais, até os moldes ficarem cheios. Passados alguns minutos, os moldes voltam a ser completados, pois o gesso absorve a água, o que diminui o volume da *barbotina* no interior do molde. O processo de secagem da *barbotina* no interior do molde dura em média duas horas. Passado o tempo necessário, os moldes têm o excesso de *barbotina* da borda raspado; em seguida, é desamarrado. A peça vai ao sol para secar e posteriormente ser polida. Ao ser retirada do molde, a peça, recebe polimento com pano úmido ou uma pedra que a deixa com brilho. A etapa seguinte é o acabamento, quando são feitos os adornos da peça à mão. Terminada a etapa do acabamento, segue a fase da queima.

Os ceramistas denominam de grotesco as peças esculpidas unicamente a mão, sendo também localmente denominada de grotesco a técnica que origina as figuras. A composição da massa para o grotesco é alvo de alterações de acordo com a peça, uma vez que se necessita de uma massa firme que permita a modelagem dos detalhes das figuras. As esculturas grotescas de Pucará impressionam pela forte expressividade, extravagância no tamanho dos pés, das mãos e ou da face.

As imagens esculpidas geralmente abordam temas do cotidiano andino, a vida difícil nos Andes, o trabalho diário de camponesas e camponeses, mulheres carregando seus filhos nas mantas com suas longas tranças e olhos arregalados. Tocadores, dançarinos, artesãos, rituais e festas são as ocasiões prediletas para serem retratadas, nas figuras grotescas. Detalhes dos pés, as mãos ou os olhos sofrem um aumento saliente, dando à escultura um estilo caricatural.

Os ceramistas de Pucará dispõem de tipos diversos de fornos: elétrico, a gás, ou o tradicional, onde se utiliza esterco de animais. O uso dos fornos depende da peça e da condição financeira do ceramista. Objetos que necessitam de temperaturas altas, normalmente, são queimados em fornos com uso de gás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Este trabalho procurou apresentar de forma sucinta algumas técnicas de produção da cerâmica da cidade Pucará no Peru. As técnicas são resultantes de saberes milenares e estão relacionadas a cosmovisão. Para os produtores de cerâmica os objetos têm significados que transcendem a lógica meramente mercantil, elas



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

traduzem e comunicam mundos onde a cerâmica é uma espécie de mensageira, e comunica a todo momento a relação dos homens com outras instâncias do cosmo.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, DANIELLE. **Cosmovisão Andina e Cultura Material: a cerâmica de Pucará – Peru**. Rio de Janeiro: Atelier de Humanidades, 2022.

RAVINES, R.; VILLIGER, F. **La ceramica Tradiconal del Peru**. Lima: Editorial Los Pinos, 1989.

SÁNCHEZ GARRAFA, **Rodolfo**. **Apus de los Cuatro Suyos : construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña**. Tese de doutorado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. 2006. Disponível em: http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/sanchez_gr/html/index-frames.html. Acesso em 17 de jan. 2009.

SERRANO, Antonio. "Normas para la descripción de la cerámica arqueológica". In: SERRANO, Antonio. **Manual de la cerámica indígena**. Córdoba: Editorial Assandi, 1966. Cap. 2, p. 27 - 42.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

UMA VIVÊNCIA ENTRE AS TRAMAS E FORMAS - PROCESSO CRIATIVO E TÉCNICAS UTILIZADAS

Laura Martinez – lauolimares@hotmail.com

Iniciei na cerâmica faz 10 anos, ao longo desses anos aprendi muitas técnicas que aproveite para desenvolver um trabalho autoral. Desde as técnicas para fazer peças utilitárias no torno em forma repetitiva para aperfeiçoá-las, passando pela modelagem manual até formulação de esmaltes de alta temperatura. Também foram feitas pesquisas de materiais, sejam argilas, metais e esmaltes ou também de ferramentas adequadas para tratar as peças conforme os objetivos da obra.

Minhas obras tratam de minhas raízes, da metamorfose, do feminino e da reconstrução de nossos seres. Com o fio de cobre desenho no ar e minhas obras não terminam, só até a imaginação do observador.

Local e data: Os antecedentes de meus trabalhos vem de minha infância quando aprendi crochê de minha mãe e fiz vestidos para minhas bonecas e quando adolescente para mim. Eu sou formada em Arquitetura e também como Técnico Eletricista, pelo que o uso do fio de cobre é comum para mim. Iniciei na cerâmica faz 10 anos embora tenho mais de 35 anos trabalhando nas artes visuais. Assim aprendi as técnicas, desenvolvi este trabalho em São Paulo, iniciando no Ateliê da reconhecida ceramista Hideko Homma e depois no meu ateliê no bairro do Brooklin Paulista.

Objetivo: aproveitar as peças quebradas transformando-as em obras de arte.

Método: Comecei em um ateliê de cerâmica utilitária onde aprendi torno, foi muito difícil no início, demorei 10 meses para levar minha primeira peça para casa. Também frequentei aulas de modelagem manual. Acho, isso me ajudou para trabalhar melhor no torno, começando a criar meus primeiros trabalhos num prato em molde. Eu estava desenvolvendo meu trabalho, aprendendo a técnica e me aperfeiçoando. Já no segundo ano no ateliê, participei no Bazar do ateliê, criando um prato com uma pequena cúpula, era para colocar uma vela, foi a primeira vez que eu participava num bazar com obras de cerâmica, continuei fazendo bowls no torno e também obras em modelagem manual. Assim fiz obras que foram selecionadas para a exposição Bunkyo (2014).



Depois comecei a fazer pratos o que também foi muito difícil, saíam do centro facilmente, quebravam ou em outras ocasiões tinha afinado demais ou colocado muita água que a placa quebrava na parte central; então assim foi como surgiu ideia de perfurar e desenhar uma paisagem: primeiro fiz um prato e o esmaltei (é claro que eu já sabia como trabalhar os esmaltes e como iriam eles ficar) quando ele saiu do forno eu costurei com o fio de cobre. Eu tinha a experiência de como trabalhar esse fio. Gostei do jeito como tinha ficado e foi como surgiu a ideia de criar pratos com algum desenho. Quebrei de propósito um prato em ponto de couro e já sabendo o que eu poderia fazer depois. Mas na verdade levou mais de 3 meses para no ateliê onde ia para colocá-lo no forno para queima. Eu insisti para eles colocarem, e recebia resposta que não tinham espaço suficiente no forno, até que finalmente um dia eles me perguntaram, para que você quer isso aí todo quebrado, eu disse para eles que por favor não se importaram. Finalmente o fizeram e quando saiu eu levei para casa, meu marido foi dormir e eu comecei a trabalhar sentada no sofá, costurei e costurei até terminar o primeiro prato. Fiz dois, os que foram selecionados para a *9ª Grande Exposição de Arte Bunkyo*. Ganhei a Medalha Bronze Arte Craft. Aí foi que meu trabalho realmente começou.

Resultados: Naquele ateliê aprendi as técnicas por 7 anos, até que me pediram para sair, o que eu agradeço muito, pois nesse mês, ganhei o 1º lugar - II Exposição Universo Cerâmico e uns meses depois o 2º lugar - Olhar Exposição de Arte do Ano na Alesp.

Foi convidada para participar de diferentes exposições onde tenho ganhado vários prêmios com esse tipo de trabalho onde é combinada técnicas de cerâmica e tecido de fios de cobre.

Conclusões: Um dia, assistindo em Paraty na FLIP, um escritor comentou "Eu me senti tão mal quando meu professor me pediu para sair da oficina de escrita, eu pensei agora o que eu faço, mas foi a melhor coisa para mim porque me deu a oportunidade de crescer", é verdade, graças ao fato de eu ter saído de aquele primeiro ateliê, eu tenho hoje meu próprio ateliê onde ministro aulas e continuo participando de exposições com este tipo de trabalhos e técnicas.

Primeiro temos que projetar nosso trabalho considerando os materiais com que contamos, a argila a ser usada, os esmaltes, as dimensões. O que é o que desejo fazer



CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

e como vão ser as queimas. Tem que se ter muito claro e definido o projeto, onde vou quebrar a peça e onde irei colocar os fios de metal.

Processo para desenvolver a obra:

- 1.- fazer o projeto,
- 2.- executar a obra em barro, seja torno ou modelagem manual,
- 3.- como perfurar as obras (levadas por mim em ponto de couro),
- 4.- levar uma peça em ponto de couro para mostra o processo já perfurado,
- 5.- fazer um tecido numa obra, levado também por mim,
- 6.- mostrar três obras de pequeno formato,
- 7.- mostrar fotografias de mi trabajo
- 8.- mostrar materiais e ferramentas para este processo.)





CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

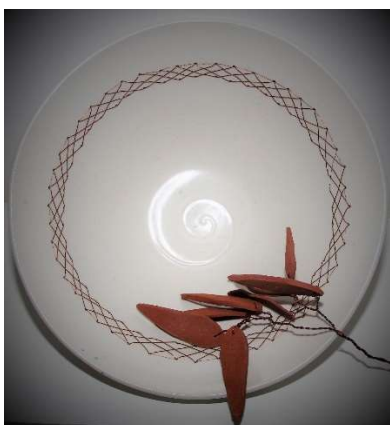




CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658





CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658





CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658





CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

CERÂMICA E METAL – COMO ASSOCIAR ESSES MATERIAIS?

Cynthia Regina Bettini Campioni Ragosta - cynthia.ragosta@uol.com.br

Atelier Cynthia Ragosta Cerâmica – São Paulo



Figura 1: Vestidos e Bulbo

Fonte: Autora, 2022



Figura 2 – Roseira II e Voltas

Fonte: Autora, 2022



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

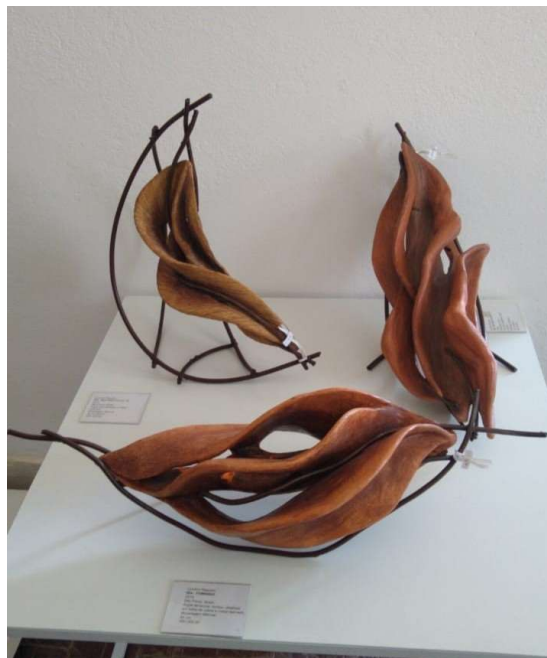


Figura 3 - Vestidos

Fonte: Autora, 2022

Nasci e resido em São Paulo, sou formada em educação artística pela Faculdade de Artes Santa Marcelina em 1983. Cursei Pós-Técnico em Restauro de Arte Sacra em 2013 e também pós-graduação em Restauro de Pintura de Cavalete em 2015.

Foi na faculdade, que tive meu primeiro contato com a cerâmica e escultura, onde participei de aulas com Jose Antônio Van Acker (In Memoriam), o que foi muito importante para minha formação e iniciação nas artes do fogo. No atelier de Mestre Adelino de Macedo Rodrigues (conhecido como Lelé – In Memoriam), em São Paulo, iniciei minha prática de vários anos na técnica de torno e de modelagem de placa. Frequentei os ateliês de ceramistas renomados, buscando meu aperfeiçoamento e conhecimento de técnicas diferentes até encontrar a minha identidade e expressão com a argila. Conheci Marcelo Melo, escultor de metal, frequentando seu atelier, iniciei trabalhos de escultura em metal, sendo necessário o aprendizado da técnica da solda elétrica com eletrodos, cuja intenção era adaptar o metal com a cerâmica.

“Com o tempo e prática fui descobrindo a melhor forma de integrar dois materiais diferentes”



Algumas peças foram utilizadas para testes. As primeiras obras foram uma adaptação da peça de cerâmica com o metal pois a soldagem é feita com a peça pronta, já esmaltada e isolada com pedaços de couro, para que o calor e resíduos da solda não deixe resquícios de queima na mesma, conseguindo assim integrar os dois materiais. As obras seguintes passaram a ser pensadas e modeladas já com o cuidado de imaginar por onde a barra de metal passaria e onde seria feita a solda para segurar ou apoiar a peça e também para não deixar aparecer um prego.

Todas as barras de metal são cortadas e entortadas a frio na morsa, modeladas na peça de cerâmica já queimada. As barras são soldadas e os acabamentos finais feitos com o próprio eletrodo passado no metal para conseguir texturas, deixando as soldas com excesso de resíduo. As barras são escovadas com escova de cobre, retirando resíduos e dando um polimento diferenciado, e impermeabilizado com resina apropriada (Fuse Protec), e na cerâmica aplico cera micro cristalina para impermeabilização e conservação.

As barras são geralmente sucata escolhidas de acordo com as dimensões da cerâmica, tornando o metal contornável, para que a barra abrace a cerâmica, integrando a obra, dando uma continuidade, ou apenas um suporte.

Nesta mesma época aprendi com May Koffler, a técnica do paleteado o que fez toda a diferença no meu trabalho, pois as peças perderam o fundo, ficaram arredondadas, e veio uma fase de criação de bolas e estas precisavam de suportes, sendo assim o metal fez a complementação da obra.

No atelier de Clara Coelho, desenvolvi várias peças com técnicas e queimas diferenciadas. Meu trabalho foi se aperfeiçoando e optei pela modelagem manual, a primeira e mais antiga de todas as técnicas de construção de peças de cerâmica como a mais versátil para expressar-me artisticamente, conseguindo obter peças com temas femininos, como no conjunto ***“Vestidos”***, ***“Mulheres Arvore”*** e o conjunto ***“Feminino”***.

Também consegui através da técnica expressar a natureza, como em ***“Galho com Flores”***, ***“As estações do ano”***, ***“Troncos com metal”*** e bolas de várias formas e tamanhos, também um tema que agrada muito, como em ***“Degelo”*** e ***“Bolas com Metal”***.

Participei da exposição ***Primavera Refletida***, com a instalação ***“BULBOS”***.



Recebi, nos anos de 2012 e 2013 Menção honrosa, no Salão de arte Bunkio e, em 2019, no IV Exposição Universo Cerâmico, I Lugar Alta Temperatura.

As peças de cerâmica são feitas sem uso de forma, em modelagem manual, utilizando várias argilas, e também argilas recicladas queimadas no biscoito em forno elétrico a 900 graus. Na esmaltação, aplica-se algumas camadas aquareladas de óxidos de ferro por toda peça, óxido de manganês, óxido de cobre e óxido de cromo são aplicadas no biscoito, após a secagem uma camada fina de esmalte transparente é aplicada para a fixação. Em algumas áreas são aplicados esmaltes coloridos, caso necessário, para evidenciar algum detalhe e, principalmente deixando aparente o efeito da massa em consequência da queima de aproximadamente 1180 graus ou mais.

“Quando idealizo uma peça de cerâmica, esta, tem que ser pensada e elaborada, pois o metal tem que fazer parte da obra, tenho que saber por onde será apoiado, qual a melhor forma de fixar para ser soldado, e complementar a obra.” (Sic)

Todo o trabalho foi executado em São Paulo, onde além do atelier de cerâmica possui uma oficina com máquinas de solda elétrica e ferramentas apropriadas para a execução do meu trabalho.

Desenvolvo um trabalho artístico, autoral, onde consigo obter uma integração de dois materiais diferentes, a modelagem manual da argila com a solda de barras de ferro, sendo fruto de experiências e tentativas conseguindo expressar minhas emoções e aprimorando a cada trabalho a prática de vários anos. Cada obra é única, e é elaborada e executada da melhor forma possível.

Esta união dos materiais (ferro com cerâmica) despertou uma curiosidade: Qual seria a melhor forma de proceder no caso de quebra ou lasca das peças na hora de soldar o ferro com a cerâmica? O que me levou a fazer também um curso de restauro de obras de arte, pós-técnico em restauro de arte sacra e pós-graduação em pintura de cavalete, em São Paulo.

Atualmente, frequento o atelier de restauro de Manuela Vidigal, aperfeiçoando meus conhecimentos e as técnicas de restauro de porcelana e cerâmica, utilizando as mesmas dentro das normas internacionais de restauro, mantendo-me sempre atualizada com novos materiais e pesquisas na área.



CONTA F

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

Este trabalho, tanto a cerâmica com o metal, como o restauro pode ser aplicado também em outros contextos, pois são trabalhos livres podendo ser utilizados em pequenas peças ou grandes projetos necessitando do conhecimento das técnicas para sua execução.



CONTAFA

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658

PROJEÇÕES CERÂMICAS – Instalação com esculturas de grande formato em cerâmica – poiética e técnica

Lucia Lombardi - lucialombardi.ceramica@gmail.com

Ateliê Escola Lucia Lombardi - Cerâmica Essencial

A presente comunicação artística trata de uma instalação realizada com seis esculturas cerâmicas de grande formato e elementos cênicos de luz e sombra, folhas secas, compondo uma instalação imersiva. Fruto de uma pesquisa poética desenvolvida para o Bacharelado em Artes Plásticas: habilitação cerâmica no IA/UFRGS em Porto alegre durante o ano 2000. Ao mesmo tempo trata de questões técnicas da cerâmica que são condição essencial para a existência da obra no grande formato com uso de encaixes.

A obra poética traz como conceito questões de identidade, fragmentação dela, traz a figura do totem como guardião pessoal e através dele busca nossa reflexão acerca de nós mesmos. Formalmente, as esculturas estão dispostas em círculo. Esta forma foi escolhida pela força da mesma e seus significados culturais comuns a diversas culturas como o estar em roda, também fazendo referência ao próprio planeta. Os totens são formados por diversas partes que correspondem aos reinos mineral, vegetal, animal e humano, ora de forma figurada, ora abstrata, nem sempre perceptíveis, como a nossa constituição, temos em nós todos os elementos. Ao mesmo tempo representam as nossas partes psicológicas e sociais fragmentadas na sociedade atual desde a era da especialização e segmentação, numa alusão às partes modulares e encaixes das esculturas que formam cada totem. A sombra traz ao espaço a relação daquilo que é mutável. Sombras das peças projetadas nas paredes e teto em diferentes direções, também a sombra do espectador que adentra o espaço, tendo assim um encontro do tri e do bidimensional, do claro e do sombrio, sombras paradas e outras em movimento (do espectador). A sombra introduz o imaterial, o impalpável e fugidio, em uma instalação de esculturas realizadas com a materialidade do barro, pesado e primitivo. Negativo da escultura. Elemento efêmero diante de outro que levou milhares de anos para se formar e pode durar outros milhares, a argila decomposta de rochas milenares agora cerâmica.



Seu fazer envolveu construção por módulos a serem encaixados e uma construção toda em partes, daí a relação com os fragmentos. Muito aprendizado técnico de estrutura da massa, ponto de construção, queima. Foi utilizada massa creme com chamote, técnica de torno e placa, modelagem manual e relevos esculpidos no ponto de couro, finalização com engobes, queima em forno a lenha e elétrico em alta temperatura. Uso de moldes de papel para seguir a construção sem a necessidade de pôr as partes uma sobre a outra, que não seria possível, aprendido com a primeira que desmoronou. Foi um ano de pesquisa e produção.

A instalação final do trabalho correspondeu às expectativas e foi compreendida pelo público com o retorno desejado. De quantas partes somos feitos? Quem somos nós? “Ao mesmo tempo que queria saber o que eram, parecia que eles (os totens) me perguntavam o mesmo de volta” é um exemplo de frase que ouvi do público presente na exposição. Quero agora retomar este trabalho e levá-lo para mais pessoas. Depois de um longo percurso na cerâmica, onde por um período me afastei do fazer de grandes formatos, posso agora retomar esta prática artística agregando a ele a bagagem de experiências adquiridas em outras práticas. A apresentação pode também ser útil aos demais artistas ceramistas não apenas pela poética como também pela parte técnica. Tive a oportunidade de aprender muito com as orientações recebidas na faculdade, as experiências durante e as esculturas feitas após ela, que gostaria de compartilhar com os demais ceramistas na apresentação desta comunicação artística.

Como conclusão, além da aplicação para outros contextos, vejo que há riqueza no processo de criação. O fazer artístico contém em si uma fonte de sabedoria. Realizar um trabalho artístico é encontrar respostas e dúvidas durante o processo. A poiética⁶, portanto, é um elemento rico de informações sobre a obra acabada.

⁶ Poiética: Relativo à criação. indica a ideia de criar ou fazer. Refere-se ao conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte. É uma apreensão sobre a obra no ato de fazer.



Figura 1 - Instalação Projeções – 5m de diâmetro
Fonte: Acervo da Autora, 2000



Figura 2 - Instalação com a presença da artista, para dar proporção à imagem.
Variação da luz.
Fonte: Acervo da Autora, 2000



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 3 - Escultura (parte da instalação) 2,28m x 38cm diâmetro
Fonte: Acervo da Autora, 2000



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 4 - Escultura - 2,35m x 50cm de diâmetro (parte da instalação)
Fonte: Acervo da Autora, 2000



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 5 - escultura sem a iluminação cênica - 2m x 55cm de diâmetro.

Fonte: Acervo da Autora, 2000



CONTAF

CONGRESSO NACIONAL DE
TÉCNICAS PARA AS ARTES DO FOGO

ISSN 2595-8658



Figura 6 - detalhe da escultura sem a iluminação cênica - 1,9m x 35cm de diâmetro.

Fonte: Acervo da Autora, 2000