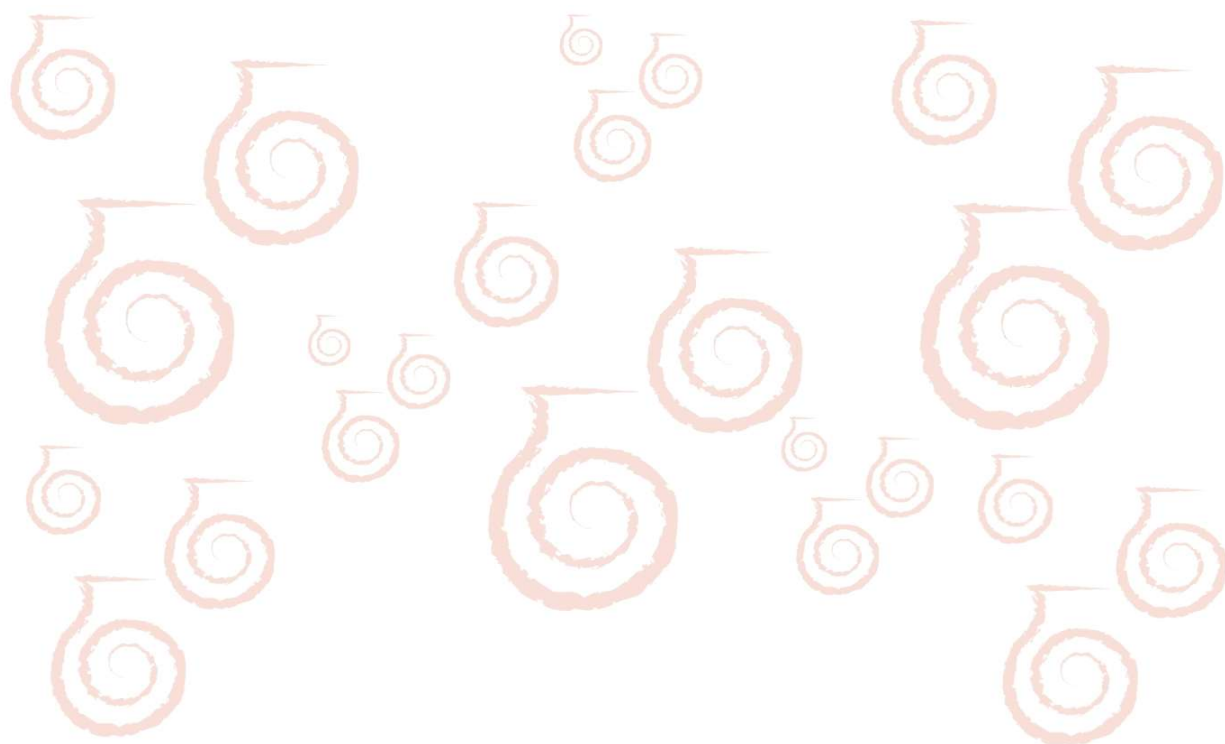


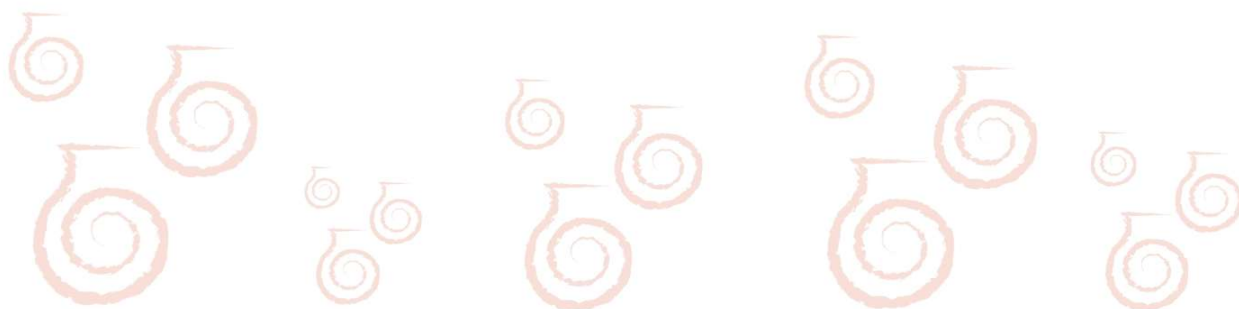


CONTAF

2 0 2 6

Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo

ISSN – 2595-8658





ISSN 2595-8658

REALIZAÇÃO

Associação Brasileira de Cerâmica

Presidente Luís Leonardo H. C. Ferreira

Vice-Presidente Écio Rodrigues Araújo

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 2026

São Paulo - SP

Centro de Convenções Frei Caneca

Data 5 a 7 de agosto de 2026

Comissão Técnica e Organizadora

Paschoal Giardullo

Caio Giardullo

Celia Martins

Beatriz Martins

Nelson Lixa

Solange Cunha Giardullo

Claudia Ciasca

Théo Giardullo

Marilzete Basso do Nascimento

Carla Vollmer



ISSN 2595-8658

Caros leitores,

Chegamos em 2026 à 21ª edição do CONTAF. Esta trajetória foi marcada por muitos obstáculos que gradativamente foram sendo transpostos graças ao trabalho de uma equipe dedicada e empenhada em trazer ao público ceramista uma visão sempre atualizada do fazer cerâmico.

Atualmente o CONTAF reúne além de artistas ceramistas brasileiros e estrangeiros, que generosamente compartilham seus conhecimentos, uma gama grande de fornecedores de matéria prima, vidrados, ferramentas, novas tecnologias e equipamentos que aprimoram a prática da cerâmica nas mais diversas esferas.

Neste CONTAF contamos ainda com demonstrações de diversas técnicas de modelagem, decoração e escultura promovidas por diversos expositores. Estas iniciativas ampliam as opções de atividades do Congresso e contribuem enormemente para a formação dos participantes sem nenhum custo adicional.

Estes anais reúnem as pesquisas realizadas nas universidades e aquelas desenvolvidas nos ateliês que foram apresentadas nesta edição. Se algumas nos mostram novos caminhos, outras registram nosso fazer cotidiano e assim mantém viva a tradição e a cultura.

É possível encontrar aqui artigos que tratam de como o artista se relaciona com seu método criativo, dicas de queima a lenha *fast fire*, estudos de formulação de esmaltes com cimento, metodologias para ensino de torno entre outros temas que nortearam o CONTAF 2026, destacando esta edição pela variedade dos trabalhos recebidos e que abordaram muitos assuntos relevantes para a evolução e desenvolvimento da cerâmica contemporânea.

Agradecemos a todos os autores que submeteram seus trabalhos e a todos que tornaram este evento possível.

Prof. Dra. Marilzete Basso do Nascimento

Responsável pelos Anais do CONTAF 2026.

SUMÁRIO

O DESPERTAR DAS MÃOS COMO FAZER ANTROPOLÓGICO: ESTAFA TECNOLÓGICA E A PERFORMANCE EMOCIONAL DA CERÂMICA DE ALTA TEMPERATURA NO BRASIL	1
O CIMENTO EM PÓ COMO MATÉRIA-PRIMA PARA VIDRADOS CERÂMICOS DE ALTA TEMPERATURA	23
GIRO HISTÓRICO: REVISITANDO O TORNO DE OLEIRO COMO TECNOLOGIA, ARTE E ENSINO	29
ELOGIO AO TATO	34
FORMULAÇÕES TECNOPOÉTICAS E PROCEDIMENTOS CERÂMICOS HÍBRIDOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	41
ENSAIO SOBRE O TORNO COMO TECNOLOGIA INCORPORADA, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA NO AMBIENTE DE APRENDIZAGEM DA CERÂMICA.....	47
QUEIMA A LENHA EM SEIS HORAS? SERÁ? Uma experiência com o forno Fênix	53

O conteúdo dos Artigos é de responsabilidade única dos autores.



O DESPERTAR DAS MÃOS COMO FAZER ANTROPOLÓGICO: ESTAFA TECNOLÓGICA E A PERFORMANCE EMOCIONAL DA CERÂMICA DE ALTA TEMPERATURA NO BRASIL

José Ronaldo Alonso Mathias - ronaldo.mathias@belasartes.br

Leila Diniz - leilaadiniz1013@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa o fenômeno contemporâneo do retorno às manualidades, com foco na cerâmica artesanal de alta temperatura, como uma resposta adaptativa à "estafa tecnológica" e à "anestesia sensorial" (LE BRETON, 2006) provocadas pela imaterialidade das interações digitais. Fundamentado na Antropologia das Emoções, o estudo investiga como o fazer manual restabelece a performance emocional e os laços sociais, utilizando conceitos como a "dádiva" e o "Hau" de Marcel Mauss, o "engajamento prático" de Tim Ingold e o "design emocional" de Donald Norman. A metodologia compreende uma revisão bibliográfica e uma abordagem etnográfica, incluindo observações no Atelier Casa com Arte (Itajaí/SC) e entrevistas inéditas com o geólogo Paschoal Giardullo e o ceramista Caio Giardullo sobre a consolidação desta prática no Brasil. Conclui-se que o interesse pelo barro é uma estratégia de reocupação do corpo e de reencantamento com o mundo físico, onde o objeto artesanal supre a lacuna de sentido deixada pela produção industrial, reafirmando o sentimento de existência, a conexão com a alteridade sócio-cultural e com o rastro humano.

Palavras-chave: Antropologia das Emoções. Cerâmica de Alta Temperatura. Estafa Tecnológica. Cultura Material. Performance Social.

SER HUMANO E A CULTURA COMO MATRIZ DAS EMOÇÕES E DA SOCIABILIDADE

Seguindo os conceitos básicos da antropologia, podemos afirmar que o ser humano é um ser social e se difere dos demais animais pela sua capacidade cultural. "A cultura é o meio pelo qual os seres humanos sobrevivem, adaptando-se a seus ambientes por meios não biológicos." (HAVILAND et al., 2011, p. 31). A cultura não é apenas um acúmulo de conhecimentos, mas a estrutura indispensável que molda a sociabilidade humana e uma teia de significados que precisa ser interpretada. É através desse aparato cultural que o indivíduo deixa de ser um organismo puramente biológico para se tornar um ator social, capaz de estabelecer os laços e as trocas que sustentam a vida em comunidade.

Como Marcel Mauss (2003) afirma em "Ensaio sobre a Dádiva", a sociabilidade humana não nasce da vontade individual, mas de uma cultura que ensina a política de dar, receber e retribuir. É isso que cria o laço social, o ser humano precisa dessas trocas constantes, que não são lineares — pois mudam de acordo com cada cultura — para estabilizar relações e evitar o isolamento ou o conflito. Sem a cultura e a socialização, o indivíduo perde sua posição e honra na sociedade, tornando-se um ser desprovido de sentido e pertencimento.

Ainda nesse estudo, o autor discorre sobre os objetos e bens trocados em sociedades originárias. Ele observa que o consumo e a circulação desses bens estão diretamente ligados à produção manual. Para esses povos, o objeto não era uma entidade inerte, mas carregava o Hau — o espírito de quem o produziu. Segundo Mauss (2003, p. 199), "a coisa recebida não é uma coisa



inerte. Mesmo abandonada pelo doador, ela ainda é algo dele”, o que força o recebedor a manter o ciclo a retribuição vivo.

Mesmo com um século de distância, o ensaio de 1925 permanece atual. Isso se deve ao fato de Mauss ter realizado uma vasta análise comparativa de diversas culturas, o que permitiu identificar uma constante universal: mesmo com as mudanças nas dinâmicas de socialização, a estrutura da troca continua sendo a base dos estudos antropológicos sobre a conexão humana. O que Mauss, nem grandes antropólogos da época poderiam prever, seria esse grande avanço tecnológico que viveríamos na virada do século XX, principalmente o das Big Techs^{*1}, que chegariam para mudar completamente nossa forma de socialização, afetando a maioria das culturas — se não todas — de alguma forma, mesmo que de maneira indireta.

A verdade é que esse grande avanço vem de forma inédita para todos, pois nunca na história, o ser humano havia sido exposto a uma tecnologia ou algo que evolui tão rapidamente. De acordo com o documentário “O Dilema das Redes” (Netflix, 2020), as novas tecnologias de comunicação — as redes sociais — possuem sistemas de inteligência artificial que foram criados para se adaptarem constantemente ao usuário, tanto que seus próprios desenvolvedores não têm dimensão de como esses sistemas fazem isso tão rapidamente, muito menos conseguem controlá-los efetivamente. Diante disso, encontramos estudos contemporâneos sobre cultura e socialização na era da tecnologia, como fez Michael Fisher (2011), propondo que a cultura ocidental hoje funciona como um “sistema experimental”. Isso significa que as interações nas redes sociais e plataformas digitais são espaços onde novas formas de “ser humano” e novos laços sociais estão sendo constantemente testados e redefinidos, que vai de encontro com essa dinâmica de adaptações constante dos sistemas de inteligência artificial. Testes e redefinições acontecem mais rápido do que a capacidade humana tem de realmente acompanhar e viver cada etapa dessa evolução.

Nessa mesma vertente contemporânea, encontramos estudos debatendo como o consumismo se insere nas culturas e nas interações sociais, com a intensificação do capitalismo e das indústrias. Em sua obra Teoria das Compras (2002), Daniel Miller argumenta que o consumo não deve ser visto como um ato de satisfação individual, mas como um ritual de cuidado. Para o autor, a maior parte das compras é destinada a terceiros, funcionando como um mecanismo para fortalecer vínculos e manifestar o afeto através da cultura material. Novamente observamos que, mesmo em um movimento considerado individualista, que é o consumismo, o ser humano busca se conectar com os demais através de performances emocionais em cima dos bens consumidos. O que Mauss conclui naquela época não muda em sua essência, mas muda de formato: a lógica da dádiva e do espírito contido nos objetos não desaparece na modernidade, se transmuta no consumo e na interação digital, considerando as sociedades ocidentais.

No ambiente das redes sociais, essa dinâmica se intensifica: a escolha do que consumir e exibir deixa de ser uma busca por utilidade para se tornar uma forma de objetificação da identidade. O indivíduo utiliza o consumo como uma ferramenta cultural para sinalizar afeto, pertencimento e valores, mantendo vivos os laços sociais através de uma ‘vitrine’ de significados compartilhados, como aborda Miller (2016) em sua nova obra “Como o mundo mudou as mídias sociais”.

E como demonstrar tudo isso sem o uso de emoções? Perante toda essa manifestação de cultura e socialização, fica impossível tratar de performance social e comunicação entre os

¹ Conforme Raciunas (2025), o termo refere-se às gigantes de tecnologia (como o grupo GAFAM, Nvidia e Tesla) que dominam o mercado global através da inovação digital e da extração massiva de dados.



indivíduos sem introduzir a antropologia das emoções. "A emoção é um sistema de signos que o indivíduo mobiliza para responder a uma situação. Ela não é um estado psicológico, mas uma forma de agir e de se comunicar com os outros conforme as regras de seu grupo social." (LE BRETON, 2009, p. 34).

Le Breton argumenta em sua obra "Antropologia das Emoções" (2009) o fato de as emoções não serem episódios biológicos, como é popularizado, mas sim uma construção cultural a qual todos são submetidos, independente do grupo social o qual se está inserido. O autor evidencia, com estudos em diferentes culturas, que a forma de sentir as mesmas emoções variam dependendo do grupo estudado, mas o que todas têm em comum é o uso desses signos corporais, verbais e táteis como uma performance, mesmo que inconsciente, para reforçar o pertencimento no grupo. Para ele, a emoção é uma performance corporificada — envolve o corpo, o tátil e o verbal.

Esse conceito fica ainda mais evidente no estudo de Mauss em "A expressão Obrigatória dos Sentidos" (2003), onde ele relaciona o ritual oral dos cultos funerários australianos, mostrando que a tristeza expressada nesses rituais era performática. Poderia sim existir um sentimento genuíno de tristeza, mas a externalização desse sentir vinha por meios de signos como berros, muitas vezes entoados como cantos, lágrimas e pausas contadas, realmente como um rito, um show. Os que não seguiam esse rito eram malvistas pelos demais, reforçando ainda mais o conceito de pertencimento perante a demonstração de emoções e a expectativa dos observadores por receber essa performance.

Esse cenário novamente não sofre grandes alterações quando é trazido para o contexto da cultura ocidental e a socialização por meio das redes sociais. Essa 'obrigação' de expressar sentimentos conforme o rito do grupo, descrita por Mauss, antecipa a pressão emocional encontrada nas redes sociais contemporâneas. Fischer (2011) discute como as tecnologias digitais e de comunicação alteram a percepção do corpo e da pessoa, influenciando diretamente como nos apresentamos e nos relacionamos uns com os outros nessas redes. Logo pode-se concluir que a performance das emoções está presente, apenas em um formato diferente.

Essas plataformas digitais de comunicação possibilitam interações entre indivíduos, mesmo quando — ou na maior parte das vezes — inseridos em contexto de grande distanciamento físico. Apesar disso, os dispositivos utilizados possuem limitações para a expressão das interações sociais, logo das emoções. O conceito de performance corporificada de Le Breton (2009), sofre modificações, novamente, em seu formato, pois agora os indivíduos da cultura ocidental estão inseridos em um sistema de socialização em que não se há mais um espaço físico em comum para essa troca de laços, e sim espaços digitais intermediados por telas.

A modificação desse conceito se dá pela falta da utilização de todos os sentidos para a expressão das emoções, tendo em vista a limitação do espaço digital, obrigando os indivíduos a utilizarem recursos majoritariamente verbais e, principalmente, visuais em suas performances. Pode-se observar essas manifestações pela criação dos emojis, memes e estilos de vídeos e posts (Figura 1), todos com seus sistemas de signos próprios, para expressar determinadas emoções, dependendo do contexto e da comunidade em que o indivíduo se insere.

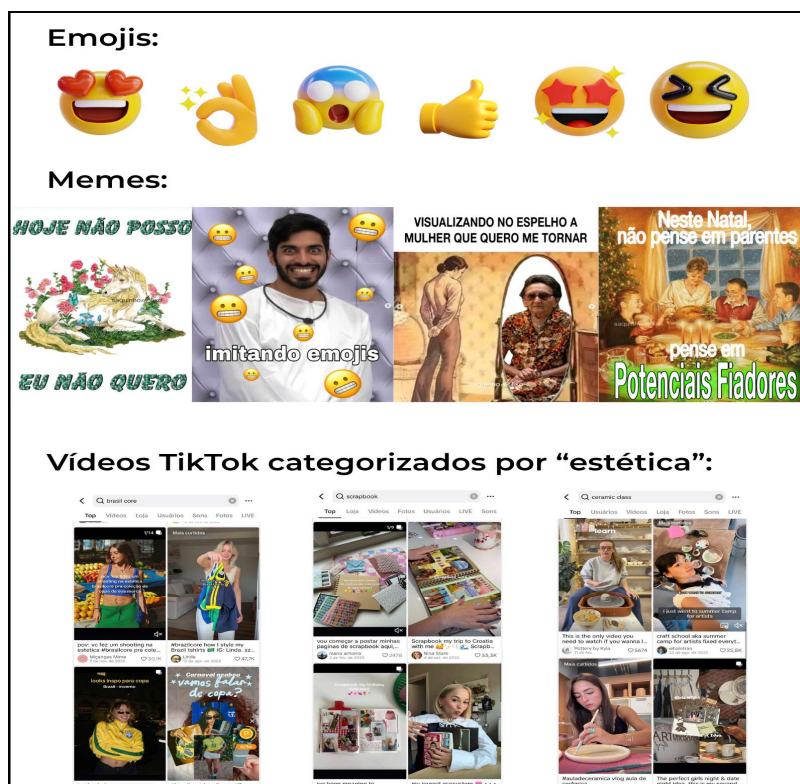


Figura 1 – Emojis, memes e posts.

Fonte: Colagem acervo da autora Leila Diniz, 2026

Autores como Marcel Danesi — em *Semiótica e Emojis* (2017) — e Limor Shifman — em *Memética e Cultura Digital* (2013) —, estudam algumas dessas manifestações. O trecho: “Os emojis funcionam como pistas não verbais em textos escritos, preenchendo a lacuna emocional deixada pela ausência da voz e do rosto.” (DANESI, 2017, p. 19), expõe como os indivíduos preenchem a lacuna emocional em chats, onde a linguagem não dá conta de performar as emoções como nos espaços físicos. Os memes, como uma evolução visual e estética dos emojis, cumprem funções parecidas “Memes digitais são peças de cultura que expressam identidades compartilhadas e alinham os indivíduos a grupos sociais através da repetição e da imitação.” (SHIFMAN, 2013, p. 18). Dados do relatório Digital 2025 (KEMP, 2025), indicam que o consumo de plataformas como TikTok, Reels e Shorts cresceu 75% no último ano, com jovens de 16 a 24 anos dedicando, em média, 35 horas mensais apenas a uma dessas redes, o TikTok. Com a crescente das plataformas e o consumo de vídeos curtos, observa-se um conjunto de signos corporais, faciais e verbais sendo criados e reproduzidos em massa, utilizados majoritariamente para expressar diversas emoções atreladas à objetos e bens adquiridos. Essas expressões em conjunto com o contexto de inserção, em sua maioria, buscam criar identidade e pertencimento ao grupo, por meio de consumo e troca de afeto, que vem de aprovações digitais — curtidas, comentários e compartilhamentos.

Pode-se dizer que o ser humano performa um projeto bio-psico-socio-cultural que depende da socialização, da cultura e da performance emocional para existir. A modernidade tecnológica não anulou a necessidade da dádiva de Mauss, nem a necessidade performática das emoções de Le Breton, mas as confinou a um ambiente de mediação acelerada. Embora as redes sociais ofereçam novos signos para a expressão dos afetos, elas operam em uma estrutura que prioriza o visual e o

simbólico, criando uma lacuna sensorial na experiência humana. O indivíduo contemporâneo, imerso em uma cultura de trocas instantâneas e desmaterializadas, mantém sua vocação social, mas manifesta o esgotamento de uma existência privada do tato e espaço físico para performar emoções. Soma-se a isso a percepção de um consumo industrial que, em sua reprodutibilidade, esvaziou o objeto de sua 'alma' e de sua história, tornando as trocas puramente utilitárias e desprovidas do Hau (MAUSS, 2003). É no vácuo dessa abstração digital e dessa impessoalidade material que se inicia um movimento de retorno às origens, onde o corpo busca retomar seu papel de protagonista através do fazer manual.

DO CANSAÇO DIGITAL A REOCUPAÇÃO DO CORPO PELO FAZER

É comum observar nas redes sociais, principalmente vídeos curtos, uma crescente performance de signos que agrupados, no contexto ocidental, demonstram uma “volta às origens”. Práticas manuais de “do it yourself”, bem como cursos de artesanato e o consumo de produtos artesanais, tanto na alimentação, quanto nos objetos utilitários, moda e movelaria, ganham espaço, demonstrando um resgate do que antes era visto massivamente como “atrasado” (Figura 2). Esse movimento confirma o retorno de práticas, que eram comuns nas culturas originárias, com uma nova roupagem.

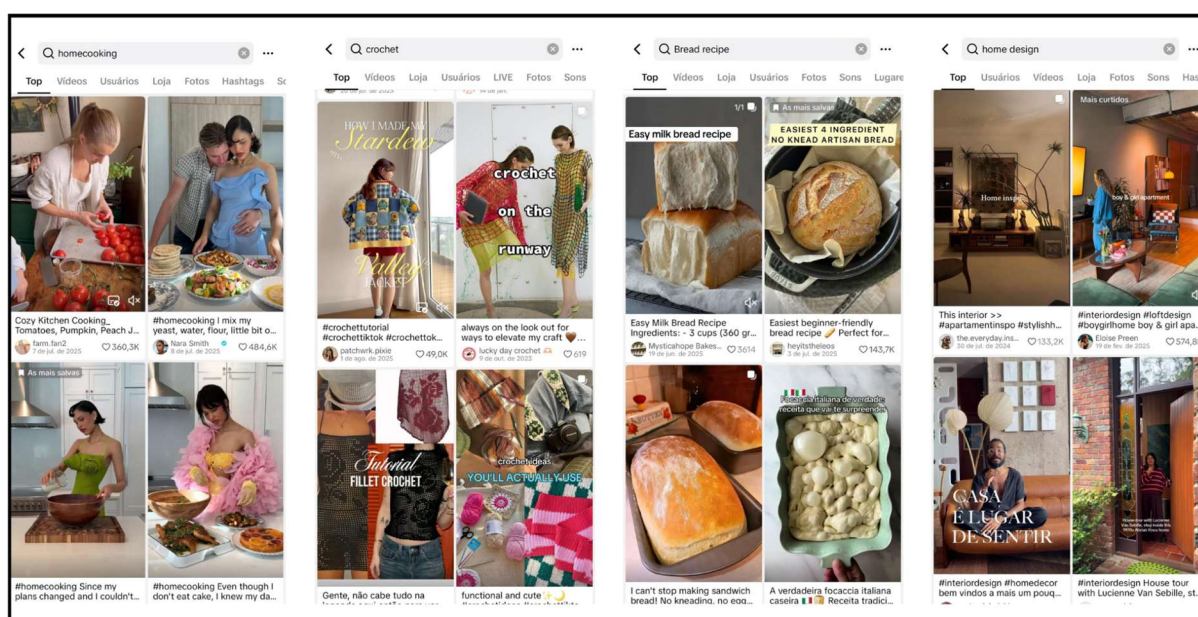


Figura 2 – Novo modo de consumo via TikTok.

Fonte: Colagem acervo da autora Leila Diniz, 2026

A percepção subjetiva desse retorno às manualidades é corroborada por dados econômicos que revelam a magnitude do setor no Brasil. De acordo com dados do Sistema de Informações do Artesanato Brasileiro, o setor movimenta cerca de 100 bilhões de reais anualmente, o que corresponde a aproximadamente 3% do Produto Interno Bruto nacional (SEBRAE, 2023). Esse volume de trocas sinaliza uma mudança estrutural na cultura de consumo: o crescimento de 3,59%



da Indústria Criativa no último ano, alcançando um valor de 393,3 bilhões de reais (FIRJAN, 2024), reflete a busca por objetos que possuam o rastro do fazer humano.

No entanto, esse fenômeno não é um mero saudosismo estético, mas uma resposta profunda à lacuna sensorial do mundo digital. Como afirma Henri Focillon (2012) em *Elogio da mão*, a mão possui uma “consciência própria” e é através dela que o ser humano trava seu diálogo mais íntimo com o mundo. Ao reduzir a experiência humana ao campo visual e abstrato das telas, a modernidade tecnológica gerou o que David Le Breton (2006) identifica como uma “anestesia sensorial”, onde a emoção, privada do tato e da resistência da matéria, torna-se uma performance exaustiva e desincorporada, obrigando os seres humanos buscarem uma saída desse meio.

Nesse cenário, o retorno do fazer manual atua como uma estratégia de reencarnamento emocional. Segundo Tim Ingold (2013, p.52), o “fazer” é um processo de correspondência: ao manipular a madeira, o fio ou a argila, o indivíduo não está apenas executando uma tarefa, mas engajando-se em um fluxo vital que exige presença e paciência. “Os materiais não existem como objetos, como entidades táticas com atributos de diagnósticos. Eles não são “pedacinhos da natureza” à espera de marca de uma força externa, como a cultura ou a história, para serem dados como terminados. Ao se engajar nesse fluxo vital, o artesão reintroduz no objeto o que a produção industrial em série eliminou: o *Hau*. Segundo Mauss (2003), essa “alma” contida na coisa feita manualmente é o que torna o objeto um portador de identidade e história, transformando o consumo em um ato de conexão humana e não apenas em uma transação comercial. Para quem consome ou troca um item feito à mão, o valor reside na percepção de que aquela peça carrega o tempo e a essência de quem a produziu, preenchendo a lacuna de sentido deixada pelo descarte tecnológico e industrial.

Para além do objeto final, o próprio momento do fazer em grupo torna-se um palco para a antropologia das emoções. Ao compartilharem o espaço de criação em grupos e ateliers, os indivíduos ativam performances emocionais (LE BRETON, 2009) que reforçam o pertencimento; a troca de saberes, as frustrações com o material e a celebração dos acertos são ritos que transformam a manualidade em uma experiência de socialização densa. Essa performance corporificada — que envolve o toque, o olhar e o esforço mútuo — cura a “anestesia sensorial” do digital, permitindo que os afetos sejam novamente encenados em um plano físico e compartilhado. Em mais de 4 anos observando turmas de cerâmica artesanal de alta temperatura no Atelier Casa com Arte em Itajaí/SC, como professora e pesquisadora, pude relacionar a dinâmica das aulas como uma série de interações baseadas pelo fazer, pela troca de experiências e pela performance de emoções.

Ao mesmo tempo que existe um ritual de ensino, sério e profissional, à medida que as turmas se tornam mais íntimas, a troca de conhecimento também passa ser entre os integrantes. É muito comum observar alunos tecendo elogios, alertas e recomendações uns aos outros. O momento em que mais há trocas nesse espaço é no momento do café, onde cada semana um aluno fica responsável por organizar a refeição do intervalo da aula. As refeições que são preparadas manualmente pelos alunos são muito mais valorizadas, observadas pelos risos, palmas, expressões de espanto e capricho, com bocas abertas e sons altos dos alunos que recepcionam a mesa posta. Isso se intensifica mais ainda quando os alunos exibem os alimentos em peças produzidas por eles mesmos, ou de algum colega, proveniente de alguma troca, ou mesmo uma compra entre um e outro.



Essa efervescência coletiva observada no Atelier Casa com Arte revela como a satisfação humana depende da integridade dos canais sensoriais. Para compreender a profundidade dessas interações, é preciso recorrer aos conceitos de Donald Norman (2004) sobre o processamento emocional da nossa relação com os objetos. Norman argumenta que a cognição e a emoção são indissociáveis e que nossa experiência no mundo material ocorre em três níveis.

O primeiro é o visceral, uma resposta instintiva às qualidades físicas, como o deslumbramento visual e tátil diante da peça produzida, a exemplo da textura da cerâmica, cores e dos efeitos do esmalte. O segundo é o comportamental, que se refere ao prazer da eficácia e do domínio sobre a matéria, ou seja, como o objeto cumpre sua função técnica. Por fim, o reflexivo é o estágio onde se atribui significado e história à peça, evocando o conceito de Hau. No cenário de estafa tecnológica, o indivíduo sente uma carência nos níveis visceral e comportamental, uma vez que a tela digital oferece uma interação plana. O ambiente do atelier, portanto, restabelece o equilíbrio ao oferecer estímulos que satisfazem o corpo que sente, no nível visceral e comportamental, e a mente que processa o sentido social, no nível reflexivo, transformando o café, a aula e o consumo desses objetos em rituais de cura emocional.

Embora a cerâmica artesanal seja o objeto central deste estudo, é possível observar rituais de engajamento e performances emocionais semelhantes em outras ocupações manuais que ganham força na contemporaneidade. A marcenaria tradicional, a tecelagem em teares manuais e a panificação de fermentação natural são exemplos de práticas que exigem o mesmo diálogo com a matéria e o mesmo tempo de espera que a vida digital ignora. Em todos esses campos, o indivíduo busca resgatar a eficácia do corpo e a satisfação do domínio técnico que a abstração tecnológica suprimiu.

Contudo, a cerâmica artesanal de alta temperatura reserva um apelo ainda mais profundo devido à sua carga histórica e material. Trata-se de uma prática que acompanha a jornada da humanidade há milênios, servindo como um dos principais registros arqueológicos da nossa evolução cultural. Lidar com a argila é tocar em uma memória ancestral que conecta o homem aos elementos primordiais da natureza. É essa densidade histórica e sensorial que justifica o olhar atento sobre como essa técnica se consolidou no Brasil, unindo o rigor do conhecimento geológico à complexidade das performances emocionais que a manipulação da terra em grupo exige do indivíduo.

A ALQUIMIA DO TEMPO: GEOLOGIA, HISTÓRIA E A CONSOLIDAÇÃO DA CERÂMICA DE ALTA TEMPERATURA NO BRASIL

A história da cerâmica no Brasil vem sendo investigada nos últimos 200 anos, principalmente com a descoberta dos sambaquis, deixados pelos povos originários que habitavam a América Latina, principalmente o Brasil. Segundo Prous (1992), os sambaquis são sítios arqueológicos formados por populações pré-históricas a partir do acúmulo intencional de conchas e outros vestígios, nos quais são encontrados restos alimentares, artefatos de pedra, osso e cerâmica, adornos e sepultamentos humanos, evidenciando sua função habitacional e ritual.

Segundo Prous (1992), a produção cerâmica nos sambaquis e nas complexas sociedades do Norte, como a Marajoara, revela que as peças de cerâmica não era apenas um utensílio, mas um suporte para a cosmologia e os ritos de socialização dos povos originários brasileiros. Schaan (2012) reforça que essas peças funcionavam como uma linguagem de signos que foi interrompida pelo

processo colonizador, pois introduziu nesse processo objetos industrializados de metal, plástico, porcelana e vidro.

Nessas sociedades, o objeto cerâmico era a materialização da cultura: cada grafismo e forma carregava o que Mauss (2003) define como o espírito da coletividade. No entanto, conforme analisa Ribeiro (1996), o processo de colonização impôs uma ruptura violenta nessa transmissão de saberes. A cerâmica indígena e as práticas das olarias tradicionais (Figuras 3 e 4) foram sistematicamente silenciadas ou reduzidas pela lógica industrial europeia, que valorizava a estética ocidental (Figura 5), gerando uma lacuna não apenas técnica, mas de identidade e afeto (RIBEIRO, Berta, 1987).



Figura 3 – Cerâmica Marajoara.

Fonte: Acervo UFRJ, disponível em www.museunacional.ufrj.br



Figura 4 – Cerâmica de baixa temperatura pronta para sair do forno.

Fonte: Escola de Oleiros Joaquim Antônio de Medeiros, 2025



Figura 5 – Vaso de porcelana da família imperial brasileira de 1756.

Fonte: Acervo Museu Imperial

O movimento de retorno às origens observado na contemporaneidade atua na reparação dessa interrupção histórica. Iniciativas de resgate, como o projeto da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) e do Instituto Socioambiental (ISA) junto à cerâmica Baniwa no Amazonas (ISA, 2011), bem como a resistência da Escola de Oleiros Joaquim Antônio de Medeiros, em São José/SC — a única do gênero na América Latina que preserva a tradição oleira açoriana (SÃO JOSÉ, 2024) —, exemplificam instituições que buscam reintegrar o indivíduo à sua herança sensorial e cultural. (Figuras 6 e 7)



Figura 6 – Cerâmica Baniwa.

Fonte: Acervo Gov/Museu do Índio, 2022



Figura 7 – Escola de Oleiros, na Ponta de Baixo, em São José.

Fonte: Marcela Ximenes/ND, 2019

Tendo em vista que, historicamente, as práticas de cerâmica artesanal no Brasil estiveram majoritariamente associadas às tradições indígenas e às olarias de influência portuguesa — caracterizadas por processos de queima em baixa temperatura (queima até 1.000°C) —, a autora buscou compreender os fundamentos e marcos históricos relacionados à introdução da cerâmica de alta temperatura (queima superior a 1.000°C) no país. Dada a escassez de registros bibliográficos formais sobre a introdução dessa prática no país, o presente estudo fundamenta-se na história oral, por meio de depoimentos inéditos do geólogo Paschoal Giardullo, fundador da Pascoal Massas e do ceramista Caio Giardullo, fundador da Arte Brasil (GIARDULLO, P.; GIARDULLO, C., comunicação pessoal, 2026).

Segundo Paschoal Giardullo, que estuda a cerâmica brasileira desde a década de 50, a difusão da técnica de utilização da cerâmica de alta temperatura na produção artesanal se intensifica a partir da segunda metade do século XX, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970, impulsionada por artistas ceramistas, escolas de arte e influências japonesa, européia e americana, passando a ganhar maior espaço nas últimas décadas e tornando-se, atualmente, amplamente presente nos ateliês, em muitos casos sobrepondo-se à cerâmica de baixa temperatura.

Nesse contexto, observa-se que a revalorização contemporânea da cerâmica no Brasil se dá por meio de dois movimentos complementares. De um lado, iniciativas de resgate cultural buscam restituir à cerâmica de baixa temperatura seus significados simbólicos, sociais e identitários, interrompidos ao longo do processo de colonização e industrialização. De outro, a difusão da cerâmica de alta temperatura amplia o campo do fazer artesanal ao introduzir novas possibilidades técnicas e expressivas.

A incorporação de massas como o grês (Figura 8) e a porcelana no contexto da produção artesanal contemporânea não substitui essas tradições, mas reconfigura a relação do artesão com o material. Esse deslocamento não decorre de marginalização da cerâmica de baixa temperatura, mas da ampliação de possibilidades que a alta temperatura proporciona, tanto no desenvolvimento

da linguagem contemporânea dos artistas ceramistas quanto na produção de peças utilitárias mais seguras, em função de sua maior densidade e menor porosidade.



Figura 8 – Panelas estilo açoriano em grês no Atelier Casa com Arte.

Fonte: Acervo da autora, 2026

Essa transformação no campo da cerâmica artesanal no Brasil deve-se, em grande parte, à atuação do geólogo Paschoal Giardullo. Formado em 1960 na primeira turma de geologia da Universidade de São Paulo (USP), Giardullo dedica-se há mais de seis décadas ao estudo dos minerais brasileiros. Pioneiro no processamento de massas para ateliês no país, ele observa que essa cultura foi impulsionada inicialmente por descendentes de japoneses (Figura 9) e artistas formados no exterior, que buscavam romper com a frieza dos processos fabris. Giardullo recorda que, no início de sua carreira na indústria, o acesso à matéria-prima era um “segredo de alquimia”, com receitas de massas que não eram compartilhadas, mantendo um ambiente de exclusividade que espelhava a própria fragmentação dos saberes cerâmicos na época.



Figura 9 – Hideko Honma, ceramista paulista, filha de imigrantes japoneses.
Fonte: Rafael Salvador/Nikko Fotografia, 2021

A barreira técnica, no entanto, começou a ser rompida pela necessidade intrínseca de socialização e troca, permitindo que a cerâmica voltasse a exercer seu papel ancestral de agregadora. Para combater o isolamento técnico, além de processar a matéria prima principal: as massas cerâmicas, os Giardullo criaram na década de 80 o folhetim “Mão na Massa”, uma publicação precursora que era distribuída por mala direta via correios para ceramistas de todo o país. O que começou como um boletim informativo focado no ensino do uso de materiais, logo evoluiu para uma revista especializada (Figura 10), consolidando uma rede de comunicação que antes era inexistente.



Figura 10 – Revista Mão na Massa.
Fonte: Acervo Arte Brasil, 2021

A materialização definitiva do conceito de dádiva de Mauss no cenário nacional ocorreu com a criação do Congresso de Artes do Fogo, o CONTAF (Figura 11), em 2003. Organizado anualmente, o evento transformou-se no principal ponto de encontro da comunidade cerâmica, reunindo fornecedores, artistas brasileiros e convidados internacionais para uma prestação total de conhecimentos. No CONTAF, a performance emocional do grupo se manifesta na troca de fórmulas de esmaltes e demonstrações técnicas, onde o que antes era um tabu tecnológico torna-se um bem coletivo, fortalecendo o laço social entre ceramistas de diferentes gerações e nacionalidades.



Figura 11 – Demonstração de técnica no CONTAF edição de 2025 em São Paulo/SP.

Fonte: Acervo CONTAF, 2025

Para Paschoal e seu filho, Caio Giardullo — ceramista e herdeiro desse saber técnico e artístico —, a democratização do material ofereceu ao indivíduo moderno a busca pela pausa. É uma constante histórica onde a fuga do excesso de trabalho mecânico no passado e a exaustão das telas no presente, encontram o mesmo remédio: o tempo do material e a resistência da matéria. Nesse reencontro com a terra, a diferença sensorial imposta pela alta temperatura exige um rigor que Le Breton (2009) classificaria como uma performance ritualística indispensável. Para Paschoal, a massa cerâmica guarda memórias e imprime o gestual do artesão, revelando toda a sua trajetória sob o efeito do fogo. Essa capacidade da matéria de revelar a verdade do processo — o erro ou o acerto — transforma o fazer em um rito de reencantamento com o mundo físico, devolvendo ao barro o status de suporte da vida e do rito. (Figura 12)



Figura 12 – Imprevisibilidade da cerâmica.

Fonte: Acervo da autora, 2026

A prática da cerâmica de alta temperatura estabelece-se, portanto, como um campo de performance emocional coletiva e ritualizada. Conforme propõe David Le Breton (2009), as emoções não são impulsos isolados, e sim sistemas de signos mobilizados para comunicar o pertencimento ao grupo. No ambiente das trocas promovidas pelo CONTAF ou na convivência dos ateliers, essa performance deixa de ser a exibição imaterial das redes sociais para tornar-se uma encenação compartilhada da paciência e do rigor técnico. Para Paschoal e Caio Giardullo, a resistência da matéria e a imprevisibilidade do fogo exigem que o grupo aprenda a performar afetos de forma ritualística: a frustração diante de uma perda no forno ou a euforia de um esmalte revelado são signos que, ao serem socializados, validam a experiência do fazer e fortalecem o laço social. Ao contrário da anestesia sensorial do digital, o rito cerâmico devolve ao indivíduo um sentimento de existência corporificado, onde o toque na argila e a espera coletiva funcionam como uma linguagem fática que reconecta o ser humano à sua capacidade primordial de dar sentido à matéria e à vida em comunidade. (Figura 13)



Figura 13 – Experiência de troca de conhecimento no CONTAF edição de 2024 em São Paulo/SP.

Fonte: Acervo CONTAF, 2024



A democratização do acesso às matérias-primas e ao conhecimento técnico fortaleceu a produção e transformou radicalmente a percepção de consumo da cerâmica artesanal no Brasil. Como observa o geólogo Paschoal Giardullo, houve um deslocamento do interesse: o público passou a buscar o objeto exclusivo, que carrega uma história e o rastro do fazer humano. Esse fenômeno é visível na crescente demanda de restaurantes por louças assinadas, onde a peça cerâmica deixa de ser um mero suporte para o alimento e torna-se parte da experiência sensorial e identitária do local.

Segundo Miller (2002), esse tipo de consumo é um ato de cuidado e de construção de laços; ao escolher uma peça de alta temperatura, o consumidor busca o que a produção industrial não pode oferecer: a digital do artesão e a imprevisibilidade do fogo. O objeto cerâmico, portanto, reintroduz o *Hau* no cotidiano, funcionando como um suporte de memória e exclusividade que atende à necessidade humana de se cercar de bens que possuam alma e narrativa em um mundo de mercadorias inertes.

O CORPO QUE SENTE E A MATÉRIA QUE PULSA

A partir do panorama histórico e material da cerâmica no Brasil, torna-se possível deslocar o olhar para a escala da experiência, observando como essas transformações se manifestam no cotidiano do fazer cerâmico. Se, no plano macro, a cerâmica revela processos de ruptura, resgate e reinvenção, no plano micro essas dinâmicas se mostram em gestos, interações e emoções. É nesse contexto que se insere a observação do Atelier Casa com Arte, em Itajaí/SC, como campo empírico para compreender como o fazer cerâmico opera não apenas como técnica, mas como experiência emocional e coletiva.

A imersão no cotidiano do Atelier Casa com Arte (Figura 14), revela que o aprendizado técnico da cerâmica é, na verdade, o suporte para um complexo sistema de regulação emocional coletiva. Se as redes sociais impõem uma performance de perfeição e imediatismo, o ambiente do ateliê estabelece o rito da vulnerabilidade. O corpo, antes "anestesiado" pelas telas, é convocado a uma resposta imediata: o toque na argila úmida e fria, o esforço muscular para centralizar a massa no torno, o controle da respiração e a conformação da massa, com cuidado, nos moldes (Figura 15).

Como propõe Le Breton (2009), a emoção é uma performance corporificada, e no atelier essa encenação ganha contornos de um "drama da matéria", onde o sucesso ou a falha técnica são vivenciados como eventos sociais.



Figura 14 – Atelier Casa com Arte Itajaí/SC.
Fonte: Acervo da autora, 2026

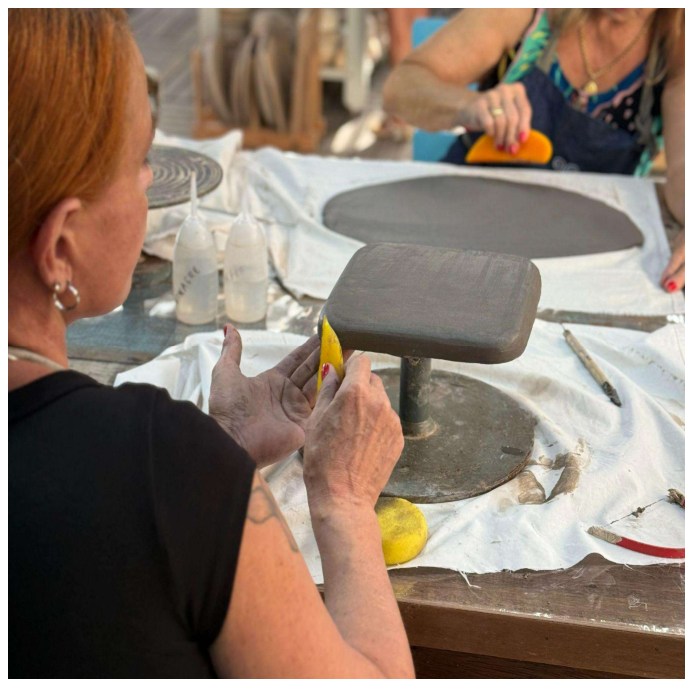


Figura 15 – Aluna conformando massa no molde.
Fonte: Acervo da autora, 2026

Um rito fundamental dessa dinâmica é o "momento da queima". A abertura do forno de alta temperatura é o ápice de uma performance de expectativa compartilhada (Figura 16). Observa-se um conjunto de signos — o silêncio ansioso, os espreitares pelas frestas e, finalmente, os sons guturais de espanto ou frustração — que validam a experiência do grupo. Quando uma peça "sobrevive" às transformações químicas do fogo e revela cores inesperadas, a euforia é coletiva; quando uma peça racha, o grupo mobiliza signos de consolo e suporte, reafirmando o laço social através da perda compartilhada. É uma tradução direta do que Mauss (2003) descreveu sobre a expressão obrigatória dos sentimentos: o grupo ensina e espera do indivíduo uma reação que confirme sua conexão com o fazer comum.

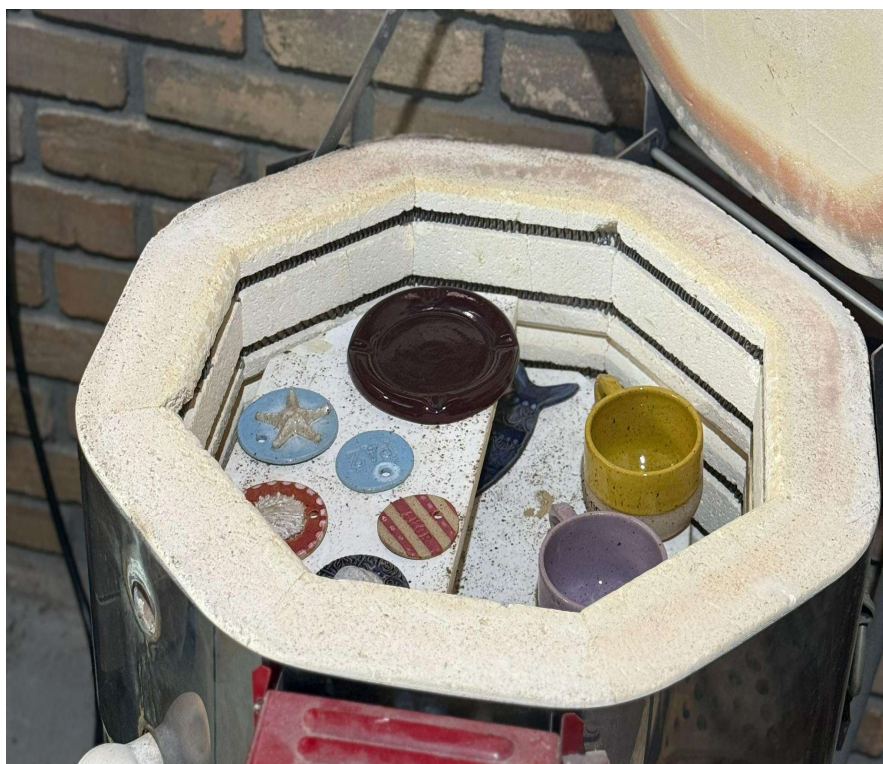


Figura 16 – Abertura de forno.

Fonte: Acervo da autora, 2026

Essa sociabilidade atinge seu ápice no ritual do café. A pausa no intervalo da aula, onde a refeição que é organizada semanalmente por um aluno diferente, materializa a economia da dádiva. O preparo manual do alimento e sua cuidadosa exposição em peças autorais — produzidas pelos próprios alunos ou fruto de trocas — elevam o lanche à categoria de oferenda (Figura 17). A performance emocional aqui é tátil e gustativa: o elogio ao capricho do colega, o riso alto e a observação minuciosa da peça que serve o alimento são signos de reconhecimento da "alma" (o Hau) depositada naquele objeto. Nesse momento, a lacuna sensorial do digital é plenamente preenchida. O indivíduo "comunga" uma história materializada em barro e afeto.



Figura 17 – Mesa posta para o café.

Fonte: Acervo da autora, 2026

Dessa forma, o atelier funciona como um laboratório de reencantamento. Ao lidar com a resistência da matéria e o tempo da queima, os alunos exercitam o que Donald Norman (2004) classifica como o equilíbrio entre os níveis visceral (o impacto da beleza) e reflexivo (a memória do fazer). O fazer cerâmico, portanto, cura a estafa tecnológica ao devolver ao sujeito a possibilidade de uma emoção que pulsa no erro, na surpresa e no contato físico, transformando a lama em um suporte para a dignidade e a permanência do sentir humano.

A performance emocional da cerâmica estende-se para além do atelier, alcançando o campo do consumo e da exibição pública em rituais de socialização. No cenário gastronômico contemporâneo (Figura 18) ou em pequenas reuniões domésticas, o uso de louças de alta temperatura assinadas revela um desejo de história sensorial. Para o anfitrião e para o convidado, a peça artesanal funciona como um sistema de signos que comunica cuidado e exclusividade. O objeto fala sobre o tempo da terra, a transformação do fogo e a identidade do artesão, elevando o ato de receber a um rito afetivo. Segundo Daniel Miller (2002), esse consumo é uma ferramenta de objetificação da identidade: ao adquirir ou exibir uma peça que "não se replica", o indivíduo sinaliza ao grupo seus valores éticos e estéticos, contrapondo-se à padronização da indústria.



Figura 18 – Empratamento chef Michelin Jun Sakamoto.

Fonte: Acervo Jun Sakamoto

Essa dinâmica de demonstração de afeto e identidade ganha escala nas redes sociais, onde tanto o objeto final quanto o próprio processo do fazer cerâmico tornam-se suportes para a encenação de um estilo de vida consciente. Ao compartilhar a imagem de uma peça autoral e narrar sua origem ou os percalços de sua queima, o sujeito realiza uma performance emocional de resistência à pressa moderna.

De acordo com Le Breton (2009), a emoção é uma performance que se constitui na relação com o outro, dependendo de reconhecimento para validar o pertencimento ao grupo. Nesse sentido, o conteúdo digital produzido em torno da cerâmica transforma o fazer em narrativa compartilhada, permitindo que processos e resultados sejam reconhecidos coletivamente. Assim, essas práticas contribuem para a construção de uma identidade de pertencimento baseada na valorização do fazer manual.

Sob a ótica de Donald Norman (2004), esse fenômeno atinge o nível reflexivo do design emocional: a peça não é valorizada apenas por sua função visceral ou comportamental, mas pela história e pelo significado profundo que evoca no observador. Ao preencher a lacuna digital com uma materialidade que convida ao toque e à memória, o objeto cerâmico cumpre sua função de reencantamento. Ele transforma o consumo em um ato de reafirmação do sentimento de existência e de conexão com o rastro humano, provando que a satisfação emocional plena depende dessa tríade entre o sentir instintivo, o domínio prático e a reflexão sobre o sentido das coisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a trajetória do ser humano como um ente intrinsecamente social e cultural, observa-se que a necessidade de troca, pertencimento e expressão emocional permanece inalterada, embora seus formatos tenham sido tensionados pela era tecnológica. A "anestesia sensorial" provocada pela hiperconectividade e pelo consumo industrial "sem alma" encontrou nas



manualidades — e especificamente na cerâmica de alta temperatura — um espaço vital de reocupação do corpo.

Como demonstrado pela experiência etnográfica no Atelier Casa com Arte e pelos relatos de Paschoal e Caio Giardullo, o retorno ao barro atua na reparação de uma lacuna da socialização digital. No calor do forno e no toque da argila, o indivíduo reencontra a integridade dos seus sentidos: do instinto visceral à reflexão sobre o sentido das coisas. O sucesso desse movimento prova que, mesmo diante da hegemonia da Inteligência Artificial e das Big Techs, a busca por terra, cinzas e fogo permanece como uma âncora de realidade.

Como desdobramento para pesquisas futuras, sugere-se a investigação de práticas que articulem o fazer cerâmico como ferramenta de reconexão sensorial em contextos contemporâneos de estafa digital. Nesse sentido, propõe-se a criação de grupos experimentais compostos por indivíduos em situação de esgotamento ou fadiga tecnológica, nos quais o primeiro contato com a argila possa ser observado como experiência de reativação do corpo e da percepção tátil.

Paralelamente, recomenda-se o aprofundamento etnográfico em comunidades originárias, como a Baniwa e Marajoara, a fim de compreender como o fazer cerâmico se insere em sistemas culturais nos quais a relação entre corpo, material e coletividade foi pouco fragmentada. A articulação entre esses dois contextos — o contemporâneo urbano e o tradicional — pode oferecer novas perspectivas sobre o papel da cerâmica como prática de reconstrução sensível e social.

Conclui-se que o interesse pelo fazer manual não é uma moda passageira, mas a reafirmação de uma essência. Como bem sintetizou o geólogo Paschoal Giardullo, esse desejo de criar e sentir o mundo através das mãos é algo que "está em nós, desde nossas origens como ser humano". A cerâmica, em sua dureza e permanência, continua sendo o suporte onde a humanidade encena suas emoções mais profundas, transformando a matéria bruta em um laço social eterno e corporificado.

REFERÊNCIAS

DAMÁSIO, António. O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DANESI, Marcel. The semiotics of emoji: the rise of visual language in the age of the internet. London: Bloomsbury, 2017.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (FIRJAN). Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2024.

FISCHER, Michael M. J. Futuros antropológicos: redefinindo a cultura na era tecnológica. Tradução de R. S. S. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Serrote, 2012.

GIARDULLO, Paschoal; GIARDULLO, Caio. A evolução da cerâmica de alta temperatura no Brasil: depoimento (mar. 2026). Entrevistadora: Leila Diniz. Balneário Camboriú, 2026. Entrevista concedida para fins de pesquisa acadêmica.



HAVILAND, William A.; PRINS, Harald E. L.; MCBRIDE, Bunny; WALRATH, Dana. Princípios de antropologia. Tradução de Solange Aparecida Visconte. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

INGOLD, Tim. Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Tradução de Waldinea Nobre. Petrópolis: Vozes, 2013.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Cerâmica Baniwa: arte e tradição no Rio Negro. São Paulo: ISA, 2011. Disponível em: www.socioambiental.org. Acesso em: 12 mar. 2026.

KEMP, Simon. Digital 2025: global overview report. (S. l.): We Are Social; Meltwater, 2025. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2025-global-overview-report>. Acesso em: 18 mar. 2026.

LE BRETON, David. As paixões ordinárias: antropologia das emoções. Tradução de Luís Alberto Dawson Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2009.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos (rituais orais funerários australianos). In: MAUSS, Marcel. Antropologia e sociologia. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 325-334.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MILLER, Daniel. Teoria das compras: o que o ato de comprar diz sobre nós. Tradução de Ana Goldberger. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MILLER, Daniel et al. Como o mundo mudou as mídias sociais. Tradução de Rodrigo Siqueira-Batista. Londres: UCL Press, 2016.

NORMAN, Donald A. Emotional Design: why we love (or hate) everyday things. New York: Basic Books, 2004.

PROUS, André. Arqueologia brasileira. Brasília: Editora UnB, 1992.

RACIUNAS, Carol. Big techs: como as '7 magníficas' fizeram dos EUA berço da revolução digital. CNN Brasil, São Paulo, 22 set. 2025. Economia. Disponível em: www.cnnbrasil.com.br. Acesso em: 17 mar. 2026.

RIBEIRO, Berta G. A arte da cerâmica entre os índios do Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; FUNAI, 1987.

RIBEIRO, Darcy. Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



SÃO JOSÉ (Município). Escola de Oleiros Joaquim Antônio de Medeiros: patrimônio cultural. São José, SC: Prefeitura Municipal, 2024. Disponível em: saojose.sc.gov.br. Acesso em: 12 mar. 2026.

SCHAAN, Denise Pahl. A linguagem dos objetos: a cerâmica marajoara. In: Sinais de Tempo. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE). O artesanato brasileiro e seu impacto econômico. Brasília: SEBRAE, 2023.

SHIFMAN, Limor. Memes in digital culture. Cambridge: MIT Press, 2013.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto indígena e sua iconografia. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2012.



O CIMENTO EM PÓ COMO MATÉRIA-PRIMA PARA VIDRADOS CERÂMICOS DE ALTA TEMPERATURA

Aline Figueiredo Campos – *neca.fgdo@gmail.com*

Dra. Luciana Beatriz Chagas – *lbchagas@ufsj.edu.br* (orientadora)

Instituição – Universidade Federal de São João del rei - UFSJ

RESUMO

Este artigo registra os resultados de uma pesquisa realizada em nível de iniciação científica (PIBIC) cujo escopo é a investigação sobre o uso do cimento em pó comum como ingrediente na elaboração de vidrados. Partimos da hipótese de que o cimento pode substituir o cálcio nos vidrados, já que é composto em grande parte desse elemento. A pesquisa foi desenvolvida a partir de metodologias empíricas, criando escalas lineares e misturas triaxiais. O cimento foi hidratado, curado, triturado e peneirado. Os resultados demonstraram comportamento satisfatório, com boa fusibilidade, estabilidade e aderência ao corpo cerâmico. Além disso, observou-se diversidade estética significativa, ampliada por desdobramentos com adição de óxidos colorantes. Conclui-se que é possível substituir, pelo cimento, as cinzas de madeira como fonte de cálcio em formulações de vidrados, contribuindo para práticas sustentáveis e acessíveis na cerâmica contemporânea.

Palavras-chave: esmaltes cerâmicos; cimento; sustentabilidade; cerâmica artística.

INTRODUÇÃO

O cimento em pó (cimento Portland), usado como material de construção, amplamente disponível e de baixo custo, apresenta composição rica em cálcio e sílica, o que sugere seu potencial como componente de esmaltes cerâmicos. Segundo TICHANE (1998, pp.99-101), o cimento pode ser utilizado como substituto das cinzas de madeira nos vidrados, na proporção de 1 para 1, devido à similaridade entre ambos, no teor de cálcio e sílica. O autor ainda afirma que o cimento também pode ser usado em substituição ao carbonato de cálcio nas receitas que levam esse material. Dessa forma, este estudo tem como objetivo investigar empiricamente o comportamento do cimento em formulações de vidrados de alta temperatura, considerando seus aspectos técnicos e estéticos. Foram utilizadas massas cerâmicas comerciais de alta temperatura, e todos os testes foram queimados em forno elétrico a 1.240°C.

METODOLOGIA

No estudo dos esmaltes cerâmicos, foram adotados procedimentos metodológicos propostos por SUTHERLAND (2005), que utiliza uma abordagem empírica baseada em fórmulas-limite. Nesse método, elabora-se uma escala linear com variações percentuais dos componentes, respeitando os limites máximos de cada material na composição. Também foram seguidas as orientações de HOPPER (2001, pp 96-100), que propõe a formulação de esmaltes por meio de diagramas triaxiais, nos quais diferentes proporções de materiais são combinadas, possibilitando uma ampla diversidade de composições e resultados a serem avaliados qualitativamente. A



pesquisa foi desenvolvida no Laboratório Escola de Cerâmica (LEC/UFSJ). O cimento Portland foi inicialmente hidratado, curado ao ar e posteriormente fragmentado e peneirado em malha 150#, obtendo-se um pó estável e não reativo. Como primeira etapa de testes, para permitir a comparação entre o cimento, as cinzas de madeira e o carbonato de cálcio, foram elaboradas três escalas lineares distintas, cada uma composta por 11 amostras, nas quais os três materiais acima foram testados em mistura progressiva com feldspato potássico, fundente de alta temperatura. As proporções variaram de 100% do material testado a 100% de feldspato, com incremento de 10% entre cada etapa (tabela 1).

1 100% CM, CZ, CaCO ₃	2 90% CM, CZ, CaCO ₃ 10% Feldspato	3 80% CM, CZ, CaCO ₃ 20% Feldspato	4 70% CM, CZ, CaCO ₃ 30% Feldspato	5 60% CM, CZ, CaCO ₃ 40% Feldspato	6 50% CM, CZ, CaCO ₃ 50% Feldspato	7 40% CM, CZ, CaCO ₃ 60% Feldspato	8 30% CM, CZ, CaCO ₃ 70% Feldspato	9 20% CM, CZ, CaCO ₃ 80% Feldspato	10 10% CM, CZ, CaCO ₃ 90% Feldspato	11 100% Feldspato
---	--	--	--	--	--	--	--	--	---	-------------------------

Tabela 1: Proporções dos materiais usados nas escalas lineares.

Fonte: própria.

A segunda etapa compreende a mistura triaxial complexa, que envolve cinco materiais distintos: cimento, argila São Simão, nefelina sienito, dolomita e quartzo. Esse tipo de ensaio amplia a metodologia tradicional da mistura triaxial, ao incorporar mais de três componentes simultâneos em uma malha combinatória, o que eleva significativamente o número de variações possíveis e a complexidade da análise. A proposta segue as diretrizes da experimentação empírica descrita por HOPPER (2001, p. 98), adaptadas para sistemas multicomponentes. Essa abordagem permitiu observar interações mais sofisticadas entre os ingredientes e identificar combinações inéditas com potencial estético e técnico, representando um avanço na complexidade dos testes realizados neste projeto.

1 Cimento 100	2 Cimento 90 S. Simão 05 Nefelina 05	3 Cimento 90 Dolomita 05 Quartzo 05	4 Cimento 80 S. Simão 10 Nefelina 10	5 Cimento 80 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 05 Quartzo 05	6 Cimento 80 Dolomita 10 Quartzo 10	7 Cimento 70 S. Simão 15 Nefelina 15	8 Cimento 70 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 05 Quartzo 05
9 Cimento 70 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 10 Quartzo 10	10 Cimento 70 Dolomita 15 Quartzo 15	11 Cimento 60 S. Simão 20 Nefelina 20	12 Cimento 60 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 05 Quartzo 05	13 Cimento 60 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 10 Quartzo 10	14 Cimento 60 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 15 Quartzo 15	15 Cimento 60 Dolomita 20 Quartzo 20	16 Cimento 50 S. Simão 25 Nefelina 25
17 Cimento 50 S. Simão 20 Nefelina 20 Dolomita 05 Quartzo 05	18 Cimento 50 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 10 Quartzo 10	19 Cimento 50 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 15 Quartzo 15	20 Cimento 50 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 20 Quartzo 20	21 Cimento 50 Dolomita 25 Quartzo 25	22 Cimento 40 S. Simão 30 Nefelina 30	23 Cimento 40 S. Simão 25 Nefelina 25 Dolomita 05 Quartzo 05	24 Cimento 40 S. Simão 20 Nefelina 20 Dolomita 10 Quartzo 10



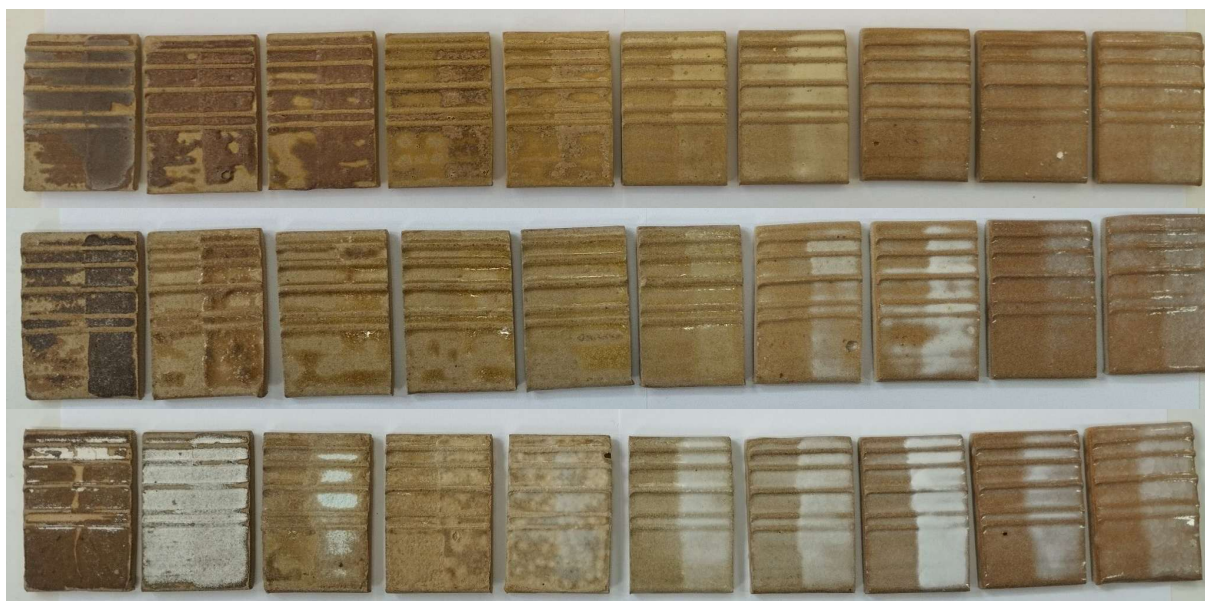
25 Cimento 40 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 15 Quartzo 15	26 Cimento 40 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 20 Quartzo 20	27 Cimento 40 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 25 Quartzo 25	28 Cimento 40 Dolomita 30 Quartzo 30	29 Cimento 30 S. Simão 35 Nefelina 35	30 Cimento 30 S. Simão 30 Nefelina 30 Dolomita 05 Quartzo 05	31 Cimento 30 S. Simão 25 Nefelina 25 Dolomita 10 Quartzo 10	32 Cimento 30 S. Simão 20 Nefelina 20 Dolomita 15 Quartzo 15
33 Cimento 30 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 20 Quartzo 20	34 Cimento 30 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 25 Quartzo 25	35 Cimento 30 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 30 Quartzo 30	36 Cimento 30 Dolomita 35 Quartzo 35	37 Cimento 20 S. Simão 40 Nefelina 40	38 Cimento 20 S. Simão 35 Nefelina 35 Dolomita 05 Quartzo 05	39 Cimento 20 S. Simão 30 Nefelina 30 Dolomita 10 Quartzo 10	40 Cimento 20 S. Simão 25 Nefelina 25 Dolomita 15 Quartzo 15
41 Cimento 20 S. Simão 20 Nefelina 20 Dolomita 20 Quartzo 20	42 Cimento 20 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 25 Quartzo 25	43 Cimento 20 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 30 Quartzo 30	44 Cimento 20 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 35 Quartzo 35	45 Cimento 20 Dolomita 40 Quartzo 40	46 Cimento 10 S. Simão 45 Nefelina 45	47 Cimento 10 S. Simão 40 Nefelina 40 Dolomita 05 Quartzo 05	48 Cimento 10 S. Simão 35 Nefelina 35 Dolomita 10 Quartzo 10
49 Cimento 10 S. Simão 30 Nefelina 30 Dolomita 15 Quartzo 15	50 Cimento 10 S. Simão 25 Nefelina 25 Dolomita 20 Quartzo 20	51 Cimento 10 S. Simão 20 Nefelina 20 Dolomita 25 Quartzo 25	52 Cimento 10 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 30 Quartzo 30	53 Cimento 10 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 35 Quartzo 35	54 Cimento 10 S. Simão 05 Nefelina 05 Dolomita 40 Quartzo 40	55 Cimento 10 Dolomita 45 Quartzo 45	56 S. Simão 50 Nefelina 50
57 S. Simão 45 Nefelina 45 Dolomita 5 Quartzo 5	58 S. Simão 40 Nefelina 40 Dolomita 10 Quartzo 10	59 S. Simão 35 Nefelina 35 Dolomita 15 Quartzo 15	60 S. Simão 30 Nefelina 30 Dolomita 20 Quartzo 20	61 S. Simão 25 Nefelina 25 Dolomita 25 Quartzo 25	62 S. Simão 20 Nefelina 20 Dolomita 30 Quartzo 30	63 S. Simão 15 Nefelina 15 Dolomita 35 Quartzo 35	64 S. Simão 10 Nefelina 10 Dolomita 40 Quartzo 40
65 S. Simão 5 Nefelina 5 Dolomita 45 Quartzo 45	66 Dolomita 50 Quartzo 50						

Tabela 2: Proporções dos materiais usados na mistura triaxial com 5 ingredientes.

Fonte: própria.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os testes demonstraram que o cimento, quando devidamente processado, apresenta comportamento compatível com matérias-primas tradicionais utilizadas em esmaltes cerâmicos. Nas escalas lineares (Figuras 1, 2 e 3), o cimento apresentou desempenho semelhante ao das cinzas de madeira e do carbonato de cálcio, com boa fusibilidade e estabilidade. Os resultados reforçam a viabilidade do uso do cimento como substituto técnico e estético em receitas de esmaltes cerâmicos.



Figuras 1, 2 e 3: Resultados das escalas lineares com cimento, cinzas de madeira e carbonato de cálcio, respectivamente em combinação com feldspato.

Fonte: própria (2024)

A mistura triaxial complexa (Figura 4) ampliou significativamente as possibilidades combinatórias, revelando resultados com maior diversidade técnica e estética. A partir dos resultados obtidos nos testes com cimento, foram realizados desdobramentos que partiram da compreensão de que esse material poderia atuar como substituto direto das cinzas em formulações de vidrados cerâmicos. Com base nessa hipótese, foram selecionadas algumas receitas já consolidadas na bibliografia especializada, originalmente compostas com cinzas vegetais, e procedeu-se à substituição dessas por cimento, mantendo as proporções dos demais componentes inalteradas. Estes testes permitiram avaliar, de forma aplicada, o comportamento do cimento dentro de sistemas já conhecidos.

Em seguida, realizamos o desdobramento cromático, a partir de uma base obtida na triangulação complexa, foram adicionados óxidos colorantes e opacificantes, com a intenção de conferir uma gama de tonalidades e efeitos especiais ao esmalte. Esses óxidos, além de alterarem a cor, também podem influenciar outros aspectos, como a opacidade, brilho e viscosidade do esmalte, proporcionando novas possibilidades para a criação de peças cerâmicas artísticas com características visuais distintas.



Figura 4: Resultado da mistura triaxial complexa com 5 ingredientes.
Fonte: própria (2024)

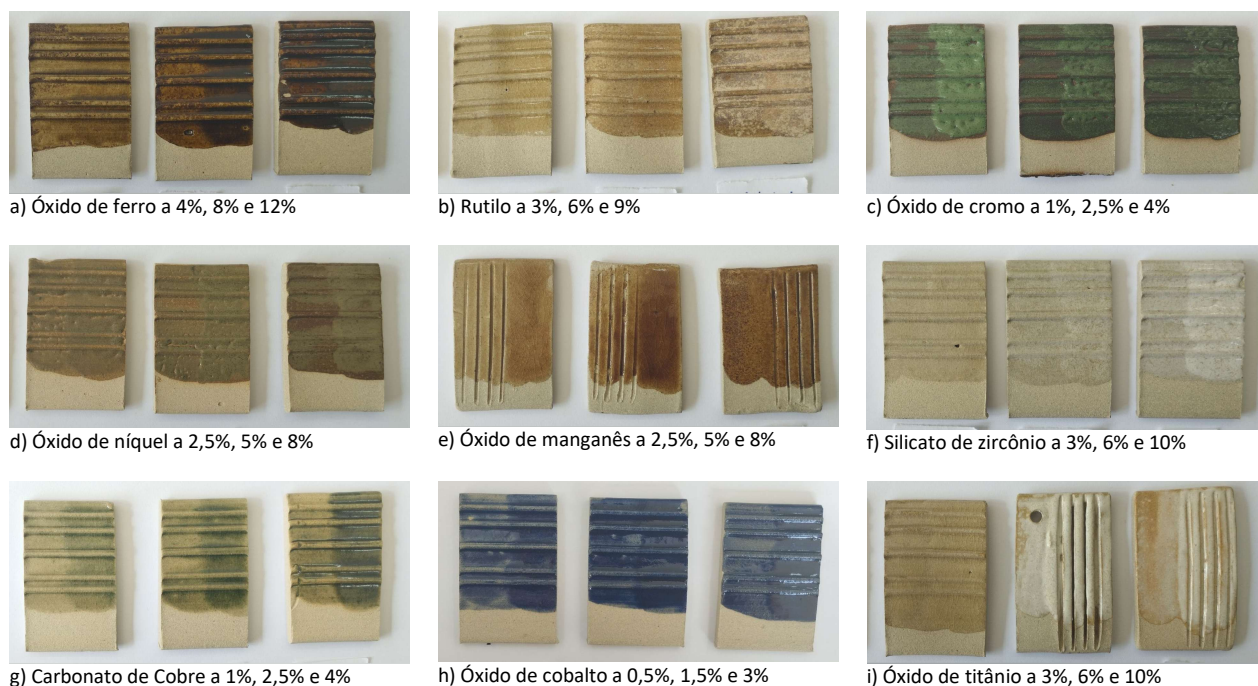


Figura 5: Desdobramentos cromáticos com óxidos colorantes e opacificadores
Fonte: própria (2024)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados desta pesquisa indicam que o cimento em pó é uma matéria prima viável para a formulação de vidrados cerâmicos de alta temperatura. O material apresentou boa fusibilidade, estabilidade e compatibilidade com os demais ingredientes do vidrado, podendo substituir cinzas de madeira e carbonato de cálcio em diversas formulações, evidentemente com algumas pequenas diferenças no resultado. Além disso, demonstrou-se esteticamente bem-sucedido, apresentando texturas interessantes e diversidade de superfícies (brilhantes, mates, acetinadas etc.). Constatou-se boa resposta de cor em combinação com óxidos colorantes e opacificantes. A utilização do cimento contribui para práticas mais sustentáveis e acessíveis na cerâmica, ao incorporar materiais amplamente disponíveis e de baixo custo, ainda que para isso seja necessário o processamento demonstrado neste artigo. A pesquisa também evidencia a importância da experimentação empírica na ampliação do conhecimento das possibilidades técnicas e expressivas dos materiais na cerâmica contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEY, Michael. Glazes Cone 6. A&C Black, 2001.
- COOPER, Emmanoel. Manual de Barnices Cerámicos, Ediciones Omega, S. A., Barcelona, 1985
- TICHANE, Robert. Ash Glazes. Bloomsbury, Herbert Press. Londres/ Dublin 1998.
- HOPPER, Robin. The Ceramic Spectrum. Krause Publications, 2001
- RHODES, Daniel. Clay and Glazes for the Potter. Radnor: Chilton Book Company, 1974.
- SUTHERLAND, Brian. Glazes From Natural Sources. A&C Black; Londres, 2005.



GIRO HISTÓRICO: REVISITANDO O TORNO DE OLEIRO COMO TECNOLOGIA, ARTE E ENSINO

Mariana Cagnin Herrera – marihxherrera@gmail.com

Zandra Coelho de Miranda – zandra@ufs.br

Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ

RESUMO

Este artigo apresenta o projeto de criação artística Giro Histórico, contemplado pela PROEX-UFSJ em 2024, realizado no curso de Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). A proposta investiga a trajetória histórica do torno de oleiro, desde suas origens na Antiga Mesopotâmia até seus desdobramentos em práticas cerâmicas contemporâneas. O projeto articula pesquisa histórica, criação artística e ações de extensão universitária, resultando em uma coleção de releituras cerâmicas, oficinas gratuitas de modelagem em torno para a comunidade e uma exposição de caráter educativo. O trabalho reafirma o compromisso com a preservação e atualização de técnicas ancestrais, aproximando universidade e comunidade e evidenciando o potencial pedagógico do torno de oleiro.

Palavras-chave: torno de oleiro; cerâmica; história da tecnologia; releitura artística; ensino e extensão

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar o projeto Giro Histórico, destacando suas dimensões histórica, criativa e pedagógica no ensino da cerâmica. A cerâmica é uma das mais antigas tecnologias desenvolvidas pela humanidade. Entre suas inovações, destaca-se o torno de oleiro, criado para atender à necessidade de produção em larga escala de recipientes para armazenamento de alimentos e transporte. O torno trouxe para a produção cerâmica muitas mudanças, desde a estruturação e organização do trabalho, como para os avanços técnicos e melhorias estéticas. Desde suas origens, o torno se expandiu por diversas culturas, adaptando-se a contextos locais. O projeto *Giro Histórico* propôs visitar essa trajetória milenar, unindo pesquisa, prática artística e extensão.

O projeto estruturou-se em três eixos principais:

- Pesquisa: levantamento histórico do surgimento e evolução do torno de oleiro em diferentes civilizações.
- Criação Artística: produção de releituras de peças históricas, com rigor técnico e liberdade poética.
- Extensão: oferta de oficinas de modelagem em torno para a comunidade externa, democratizando o acesso à prática cerâmica.



METODOLOGIA

O primeiro passo do projeto *Giro Histórico* foi realizar uma pesquisa sobre a história do torno de oleiro, seu surgimento e sua evolução tecnológica, atrelado aos sentidos sociais de seu surgimento e as técnicas envolvidas. Para isso, foi preciso um levantamento de livros e materiais sobre a história da cerâmica. A pesquisa foi focada nas origens do equipamento, motivos e consequências de seu surgimento, propósitos em seu uso, locais que foi e ainda é utilizado, importância histórica, social e tecnológica do equipamento e sua evolução.

Em paralelo, foi realizada uma seleção de peças de cerâmica encontradas na pesquisa histórica, pensando na importância da origem das peças de acordo com a história encontrada, como por exemplo as peças de Ur e Uruk, que foram as primeiras cidades, localizadas na Mesopotâmia. A produção de peças no torno nesses locais foi pioneira e de extrema importância para a questão comercial.

A produção das releituras foi realizada pelas bolsistas Mariana Herrera e Giovanna Monteiro, alunas do curso de Artes Aplicadas da UFSJ, ao longo de aproximadamente seis meses. Os materiais utilizados foram fornecidos com o apoio da PROEX e do próprio curso de Artes Aplicadas da UFSJ.

Todas as peças foram produzidas no torno, buscando manter a estética das peças originais. No entanto, foram criadas com o uso de dispositivos contemporâneos, refletindo como seriam essas produções nos dias de hoje. As etapas incluíram a análise das formas, a tentativa de reprodução em tamanhos semelhantes e o estudo das possibilidades técnicas para realizar releituras o mais próximas possível das originais em termos estéticos. Diversas peças foram confeccionadas em mais de uma parte e unidas posteriormente, seguindo técnicas específicas da modelagem em torno. Após a modelagem, as obras foram queimadas com o apoio do LEC - Laboratório-Escola de Cerâmica da UFSJ e da técnica Ana Cristina, utilizando forno elétrico. Optou-se por realizar apenas uma queima nas peças, com o objetivo de valorizar a aparência do corpo cerâmico cru, permitindo sua exploração estética nas exposições.

Nos meses finais do projeto, foram ministradas oficinas de modelagem no torno para a comunidade sanjoanense, de forma gratuita e nos equipamentos disponíveis no LEC. As oficinas foram ministradas pelas bolsistas, Mariana Herrera e Giovanna Monteiro, com a coordenação de Zandra Coelho de Miranda. Foram realizados planos de aula iniciais que sofreram alterações de acordo com o andamento das aulas e as necessidades dos alunos. As aulas foram planejadas inspiradas no modelo de aulas ministradas pela Prof. Zandra e incluíram as seguintes etapas:

Introdução ao equipamento: o que é o torno, como ligar e utilizar o equipamento, cuidados necessários ao uso (principalmente por estar em um espaço coletivo);

Preparação da massa: que massas utilizar, como prepará-las, como sovar a massa;

Início da prática: postura adequada, para que sentido utilizar o torno, formas de modelagem;

Centralização: importância da centralização da massa, formas de centralização;

Modelagem de cilindro, cumbuca, copos e pratos: centralização, preparação do fundo da peça, subida de paredes, retirada da peça no torno.

Em cada aula o conteúdo anterior era lembrado para melhor fixação das práticas. Essa última ação foi a mais relevante do projeto, pois foi possível levar esse conhecimento às pessoas de



fora da comunidade acadêmica, e percebemos que realmente há uma grande procura por esse aprendizado.

RESULTADOS

Pesquisa histórica: Esse primeiro passo do projeto resultou-se em uma breve pesquisa histórica, realizada pela bolsista Mariana Herrera, sobre o torno de oleiro que serviu de base para todo o seguimento das atividades. A partir disso, foram escolhidas peças para a produção das releituras que culminaram no resultado criativo-artístico do projeto. Além disso, a pesquisa contribuiu para ampliar o conhecimento sobre a história da cerâmica e do torno de oleiro, colaborando para a formação das bolsistas como ceramistas. Entender o equipamento que é usado e seus desdobramentos foi bastante valioso para esse projeto.

Conjunto de peças criadas: As bolsistas selecionaram exemplares históricos de Uruk, Egito, Grécia, Roma, Japão, China, Núbia, Síria e Irã como base para as releituras. As peças foram produzidas no Laboratório-Escola de Cerâmica (LEC/UFSJ), utilizando torno de oleiro, massas cerâmicas diversas, técnicas de queima em fornos elétricos e acabamentos manuais.

Oficinas de extensão: Duas oficinas gratuitas de modelagem em torno foram realizadas no LEC/UFSJ, totalizando cerca de 30 participantes. As oficinas eram gratuitas e abertas à comunidade de São João del Rei. Os participantes produziram suas próprias peças, aprendendo técnicas básicas de modelagem e queima, além de vivenciarem a experiência do fazer cerâmico coletivo.

O ensino da modelagem no torno geralmente é bastante restrito, sendo ministrado em cursos pagos e custosos, quando ausentes iniciativas como essa. O equipamento, por si só, possui um alto custo, o que restringe a disseminação desse conhecimento. Observou-se que há uma grande procura pela modelagem no torno, principalmente pelo alto número de inscrições, em poucos dias, para as oficinas ministradas. Após encerrado os ciclos de oficinas, os alunos pediam para que houvesse mais aulas e alguns relataram que tinham vontade de aprender, mas que não teriam tido oportunidade antes.

A oportunidade de ministrar as oficinas foi essencial para o desenvolvimento profissional das bolsistas como ceramistas. Ao longo desse processo, elas puderam consolidar seus conhecimentos técnicos e expandir seus repertórios, aprendendo a lidar com diferentes tipos de dificuldades e ajustando suas formas de comunicação de acordo com as necessidades dos alunos.



Fig. 1: Imagens de alunos e suas produções, participantes da Oficina de Modelagem no Torno, ministrada em 2024 e 2025 no Laboratório-Escola de Cerâmica da UFSJ.

Fonte: Acervo da autora (2025)

Exposição: O conjunto de peças foi exibido no Solar da Baronesa, em São João del-Rei, no primeiro semestre de 2025, compondo uma mostra didática que propõe dialogar com diferentes públicos sobre a história do torno e suas permanências. A sobreposição das imagens históricas às releituras que foram montadas suspensas nos remete à sobreposição de experiências e memórias ao longo da história da arte e especialmente da cerâmica. Foram exibidos também alguns dos resultados das oficinas conduzidas.



Fig. 2: Releituras realizadas por Mariana Herrera e Giovanna Monteiro no projeto Giro Histórico.

Fonte: Acervo da autora (2025)

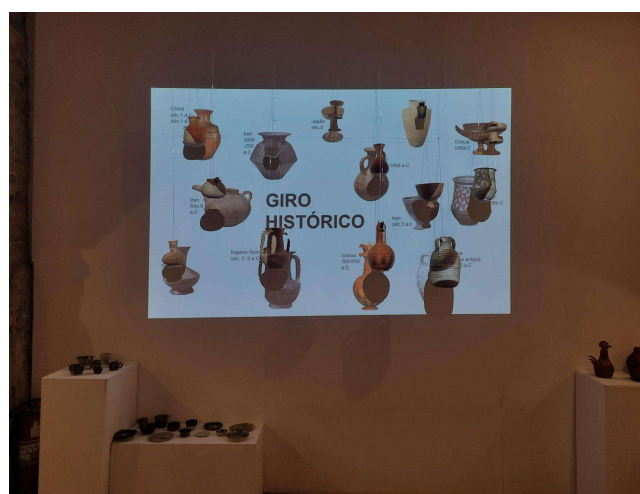


Fig. 3: Exposição no Solar da Baronesa. As peças foram suspensas, sobrepondo um vídeo com as informações de cada peça original de referência.

Fonte: Acervo da autora (2025)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Giro Histórico* reafirma a relevância do torno de oleiro como tecnologia ancestral e como instrumento pedagógico na formação em Artes Aplicadas na UFSJ. A integração entre pesquisa, produção artística e extensão amplia o alcance da universidade, valorizando o patrimônio cultural imaterial ligado ao saber-fazer cerâmico. A experiência confirma a força do torno como ponto de encontro entre tradição, técnica e comunidade. Além disso, o estudo técnico e histórico proporcionou uma compreensão mais profunda da cerâmica em sua totalidade, com ênfase específica no torno de oleiro. Esse embasamento permitiu que refletissem sobre as práticas antigas e suas adaptações nas técnicas contemporâneas, ampliando ainda mais o repertório das alunas. O estudo também contribuiu para o desenvolvimento da formação crítica e conceitual, capacitando-as para o mercado de trabalho e para a realização de pesquisas acadêmicas.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. A autora agradece também à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) pela concessão de bolsa de estudos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Dean E. WILSON, Jill Huttar. NIEVES, Alvaro L. Why Was the Potter's Wheel Rejected? In: POOL, Christopher A. BEY, George J. Pottery economics in Mesoamerica. Arizona: The Arizona Board of Regents, 2007. p. 59-85.
- BALDI, Johnny Samuele. How the Uruk Potters Used the Wheel. New Data on Modalities and Conditions of Emergence of the Potter's Wheel in the Uruk World. *Interdisciplinaria Archaeologica Natural Sciences in Archaeology*. França, Volume XII, p. 181–199, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.24916/iansa.2021.2.6>
- BERG, Ina. The Potter's Wheel. Springer Nature, Encyclopedia of Global Archaeology, Alemanha, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_3443-1
- BRYANT, Victor. Ceramic History for Potters. 1994-2012. Disponível em <https://www.ceramicstudies.me.uk/index.html>. Acesso em: 10 abr. 2024
- CHARLESTON, R.J. World Ceramics, an illustrated history. Londres: Hamlyn Publishing, 1975.
- COOPER, Emmanuel. 10,000 Years of Pottery. Londres: British Museum Press, 2010.
- COOPER, Emmanuel. Historia de la Ceramica. Barcelona: CEAC, 1999 [1981].



ELOGIO AO TATO

Dra. Roseli Kietzer Moreira – arte.roseli@gmail.com

Universidade Regional de Blumenau (SC)

RESUMO

O presente artigo investiga as relações e os conceitos da cerâmica e do tato e que tem por motivação, uma instalação artística produzida pela autora. Aqui se apresenta parte da tese “Elogio ao Tato” que resultou dos estudos do Doutorado em Educação defendida em 2023 e que demonstra que o ato de tatear é ação primordial na busca de uma perspectiva de integração e de relações para o indivíduo, por meio de estímulos e experiências artísticas significativas. Este estudo faz parte da linha de pesquisa Linguagens, Arte e Educação e do grupo de pesquisa Arte e Estética na Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Vive-se uma contemporaneidade que enfatiza a razão e a ciência e que restringe o sensorial e o sensível. Os resultados da pesquisa demonstram que o tato, como sentido do encontro, favorece as relações, e que a ação efetiva de uma educação pelo sensível, é uma forma de atenuar a individualização, a fragmentação e a adiaforização², resultantes das modernidades.

Palavras-chave: Cerâmica contemporânea, Arte relacional, Educação do sensível.

INTRODUÇÃO

Na condição de artista, professora e pesquisadora, sempre houve interesse pelas relações que permeiam a arte, o público e o artista, propiciando de forma direta a prática artística para as pessoas e, de certa forma, ampliando o exercício da apreciação por meio da visão em uma perspectiva que envolva o corpo e sua sensibilidade. A instalação artística intitulada “Como fazer um pote?” foi o que provocou e motivou para a tese. É uma exposição interativa que instiga o contato do público com a materialidade da argila. O tato aproxima o objeto de arte do indivíduo, que deixa de ser mero observador para ser um participante atuante e um explorador de sentidos.

A exposição fez parte da 2ª Temporada de Exposições do Museu de Arte de Blumenau (MAB), cuja abertura aconteceu no dia 16 de maio de 2019. Essa instalação tem como base o conceito tridimensional da modelagem de um pote cerâmico com o uso da argila. Na ocasião da abertura e durante a exposição, que ocorreu até o dia 23 de junho de 2019, o público pôde interferir e se relacionar com a obra. Das várias mostras, de diferentes artistas que estavam acontecendo no dia da abertura, “Como fazer um pote?” (Figura 1) despertou o interesse de adultos e, principalmente, das crianças que estavam presentes no evento, por seu aspecto característico de permitir o envolvimento das pessoas em uma prática artística e sua acessibilidade com a materialidade argila.

² Neste trabalho, refere-se às características do indivíduo na contemporaneidade. Individualização: atitude de pouca ou nenhuma solidariedade e a busca do viver para si. Fragmentação: o indivíduo formado por inúmeras identidades, por vezes contraditórias ou não resolvidas. Adiaforização: significa a perda da sensibilização, da incapacidade de reação diante da imoralidade. (BAUMAN; DONSKIS, 2014).

O toque, o tato, é uma espécie de “ver com as mãos” (ALVES, 2005) para as crianças, que passam a compreender o objeto de forma mais efetiva. A educação estética envolve o sensível, e essa dimensão é relevante para uma escola que se constitui no positivismo e na racionalidade operacional. Não se contesta a racionalidade científica, mas ela não é suficiente para atender alguns parâmetros, principalmente aqueles voltados às Ciências Humanas. Para Moraes (2001, p. 15-16): “Engana-se toda a crítica que imagina poder decompor em elementos ou partes uma obra de arte para, de forma mecanicista, obter dela uma compreensão mais científica. Inútil. Isto se pareceria com estilhaçar a pérola e, estudando sua constituição físico-química, chegar a compreender a beleza.”



Figura 1. Como fazer um pote?
Fonte: Autoria Própria (2019).

A arte pode humanizar por meio de suas linguagens e possibilitar uma educação da sensibilidade para este corpo que sente e percebe o mundo pelos sentidos. Duarte Júnior (2000) cita a necessidade de uma estesia (o termo do qual deriva a palavra estética – aisthesis), ou seja, o sentir, contrário de anestesia. Esta nos confunde e nos afasta dos sentidos. Contudo, a arte é uma forte aliada ao propiciar ao indivíduo vivências que mobilizem os sentidos, a sensibilidade e a reflexão.



METODOLOGIA

A pesquisa é teórico-bibliográfica; sua natureza é básica, de averiguação qualitativa, e a triangulação teórica é a abordagem analítica dos dados. Nesta pesquisa, empregou-se a triangulação teórica, que se refere à oportunidade de explorar várias teorias para direcionar a um tema.

DESENVOLVIMENTO

A palavra “elogio” possui origem no grego, “*elegeíon*”, e no latim, “*elogium*”, e, neste texto, tem a pretensão de enaltecer os atributos do sentido do tato. Para se entender sobre o aspecto do tato, inicia-se a busca pelo seu significado, o que remeteu ao tátil. Deste surgem as palavras “palpável”, “táctil”, “tangível” – o que pode ser tocado. A partir desses conceitos, complementa-se outros: tocável, Tateável, corpóreo, físico, perceptível, sensorial, sensível. Tais palavras dão um parâmetro inicial acerca do tato e evidenciam uma simbiose com o corpo humano, de forma íntima. Falar de tato é falar de corpo, de pele, de sentidos, de sensibilidade. A palavra deriva do latim *tactus* e se constitui no “ato de tocar” ou “encontrar”.

O tato é um complexo sistema sensorial que reveste o corpo físico e é a interação direta com o ambiente externo e com os outros seres. Ele percebe o toque, as diferenças de temperatura, a dor e a pressão, e, assim, informa o cérebro das condições corpóreas (PARKER, 1997). O tato só é possível devido a esse órgão complexo que é a pele. Ela cobre o nosso corpo com uma blindagem que oferece proteção, com as características de ser impermeável e flexível. Os estudos comprovam que o toque é uma necessidade comportamental básica, da mesma forma que respirar é uma necessidade fisiológica. Portanto, o ser humano se desenvolve socialmente mediante o contato com os outros (MONTAGU, 1988). Interessante destacar a ordem do desenvolvimento sensorial na infância: para um conhecer/reconhecer de mundo, transcorre primeiro na dimensão tátil, depois, auditiva, e por fim, visual. Com a adolescência e a vida adulta, esses sentidos mudam de ordem: primeiro a visão, o auditivo e, por último, o tato (MONTAGU, 1988).

O tato é apreensão de informação. O ser humano, de fato, não detém materialmente um objeto ou outro ser, mas retém uma referência. Participar de uma exposição de arte relacional³ concede ao espectador possibilidades de assimilação. Ver, tocar, sentir, perceber as nuances, as formas do objeto, sua textura, temperatura etc. fazem com que sejamos capazes de preservar um conjunto de saberes mais bem articulado e aprofundado. Vivenciar o espaço ou o objeto amplia o nosso interesse e a nossa curiosidade. A arte relacional é um convite para a apropriação.

Essa relação com a argila e a humanidade é ancestral. O ser humano, há milênios, conecta-se com o barro, tanto em objetos utilitários quanto em estéticos. Essa relação está além dos objetos e se correlaciona com aspectos de vida e sobrevivência. A procedência da cerâmica está na pré-história da humanidade nos indícios de uma ação primordial: dos rastros dos pés na terra molhada. A hipótese é de que a noção para fazer potes surge da contemplação das pegadas humanas marcadas na argila saturada de água da chuva. É uma cena significativa ao refletir a respeito do pote como um dos primeiros feitos desse nosso ancestral longínquo a partir de um vestígio de seu corpo

³ O termo arte relacional foi desenvolvido por Nicolas Bourriaud em 1998 em seu livro *Estética Relacional*. É quando a arte em um ambiente provoca as pessoas à participação ativa, numa espécie de co-autoria.



na terra. É um daqueles momentos exímios que se revelam pequenos; todavia, resultam em grandes guinadas: dos passos na argila surgiu toda a sucessão de feitos cerâmicos e a linhagem cerâmica.

Desse pressuposto, recordamos os preceitos de Schiller (BARBOSA, 2004), que menciona o período pré-histórico, quando o humano passa a se importar com a estética dos artefatos, não se limitando à função dos objetos, mas sim, na busca da satisfação do belo e de momentos de sensibilidade – é a manifestação humana na busca de expectativas maiores, como a capacidade inventiva. E essa aptidão criativa e sensível gerou uma gama de cerâmicas de todos os formatos, desenhos, cores e que fazem parte do grande rol do arcabouço histórico humano.

As primeiras cerâmicas datam de 5.000 a.C., na região de Anatólia (Ásia Menor). É uma das linguagens artísticas mais remotas e que mantêm, na confecção manual de peças, uma herança humana além da ação primordial: o tato direto e efetivo com a materialidade da argila. Se faz um pote do mesmo modo que nossos ancestrais. Se repete o gesto. A relação humana com a cerâmica é mais intrínseca do que se pode perceber. Além da gestualidade, tem-se a forma antropomórfica desenvolvida em jarros, vasos, ânforas, urnas e recipientes afins que simulam o formato humano. A maioria conforma o corpo como a parte mais convexa, arredondada, enquanto o gargalo simula o pescoço e a parte final a cabeça. Alças simulam braços. A cerâmica surge com desígnios simples voltados à sobrevivência e à existência humanas e que perpassa por recipientes usados para cozinhar e conservar o alimento e, assim, sustentar o corpo, ou, ainda, por potes executados, como urnas, para prover a alma de forma ritualística (ALMEIDA, 2010).

Outra relação condiz com os ciclos e a geração de vida que constituem o ecossistema e as mulheres. A própria cerâmica tem um aspecto e formato inerentes femininos. Tal como o ventre, que é um receptáculo que gera e mantém vida, os recipientes cerâmicos servem para preservar grãos, bebidas e preparar os alimentos e os rituais. Suas formas são análogas: bojudas e ocas (ALMEIDA, 2010). As ações de acondicionar, resguardar, acolher e conceder são pertinentes à cerâmica e ao gênero feminino e estão amparadas na concepção do cuidado. Uma concepção curiosa é que a potência está na parte interna desses recipientes, que mantêm em seu cerne os atributos aqui citados: é o princípio do pote. Portanto, vasilhas, bacias, vasos, jarras, cântaros, moringas e tantas outras formas cerâmicas estão associadas aos aspectos da benevolência, segurança e bem-estar; estão, desse modo, fundamentalmente associadas à vida. Entretanto, o amparo também está na morte, pois não se pode esquecer de mencionar as urnas funerárias cerâmicas que também foram utilizadas durante muito tempo por várias comunidades para resguardar os corpos de seus familiares.

Nessa trajetória de ceramista/artista, solidificamos aspectos técnicos e artísticos do universo da arte cerâmica. Foi no processo de tatear e manipular a argila, nesses anos de dedicação, estudos, experimentos, que outros aspectos se revelaram e servem de verdadeiras lições ao ser humano. Nessa afinidade entre artista e materialidade da argila, surge a relação entre a razão e a sensibilidade (SCHILLER, 2002).

Compreende-se que a linguagem cerâmica não é imediatista, ela demanda tempo para sua preparação, confecção, secagem, queima etc. Diferentemente da cerâmica industrial, produzida em larga escala e em ambientes onde a tecnologia confere controle e rigor ao processo, a cerâmica artística, que em sua grande maioria é produzida em ateliês, em um processo artesanal, requer cuidado e dedicação extremos. É uma arte que exige paciência de seu artífice. Além disso, nos brinda com os saberes dos ciclos: a natureza, a mulher e a cerâmica são cíclicas. Deve-se respeitar as etapas do processo cerâmico. Se apressar algum evento, como a secagem ou a queima, certamente se



apresentará com imprevistos que podem levar a resultados insatisfatórios ou até mesmo à perda total da peça. A argila detém alguns caprichos. Ela cede ao artista por meio da sua maleabilidade, mas é exigente quanto aos seus estágios. Ela pactua com o ceramista, permitindo que este lhe insira suas ideias e concepções ao tateá-la, mas, em contrapartida, é severa com seus tempos. E mesmo depois de um processo dedicado e minucioso, o resultado da cerâmica pode ser a sua quebra.

O artista/ceramista leva para a vida alguns aprendizados, dentre eles o desapego. Lição difícil, pois sempre há muita dedicação no percurso de confecção de uma peça. Por um lado, na perda, o ceramista tem duas escolhas: rever todo o processo de construção cerâmico ou renunciar. Se retomar, exercitará a persistência; se desistir, praticará o desprendimento e passará para outro desafio. As duas opções lidam com superação e aprendizado. Por outro lado, o resultado positivo, após a retirada das peças de uma fornada, resulta em um contentamento, alicerçado a uma técnica apurada e à prática constante ao longo tempo de devoção e cuidado do ceramista. Modelar a cerâmica é modelar a si próprio, requer o domínio de aspectos selvagens, é superação para patamares mais humanos. A linguagem cerâmica não é uma arte fácil, por isso é desafiadora.

Outra característica peculiar à cerâmica está em seu elemento, que favorece o verdadeiro. A massa cerâmica não esconde suas fissuras e trincas. Os “defeitos”, após a queima, não podem ser disfarçados com a pintura. A cerâmica é o que ela é: autêntica em sua aparência. A cerâmica existe, resiste e segue na contramão das modernidades; ela exige tempo, respeito ao cíclico em um mundo imediatista que exige resultados rápidos. Ela instrui sobre o desapego em um mundo de consumo, sobre o ser verdadeiro em um mundo de aparências. Podemos refletir sobre essas questões e como uma linguagem artística pode nos revelar significativos pensares sobre o ser e a forma de viveres.

A industrialização e a produção em série esmaeceram a aura da poética da cerâmica, visto que a cópia gera a insensibilidade, e o operário que somente trabalha a alça da xícara, na maioria das vezes, não possui o entendimento da complexidade do objeto no seu todo, pois não conhece ou não participa do processo integral. A individualização, a fragmentação e a reprodução são premissas da era em que vivemos e não estão somente no âmbito da cerâmica, elas envolvem muitos outros aspectos da vida humana.

A instalação “Como fazer um pote?” é uma reverência ao tato e ao pote. Ela é uma tentativa de conexão com nossa ancestralidade, com os atributos do princípio do pote que foram perdidos no transcorrer de nossa história humana e é um encontro do indivíduo consigo mesmo e sua sensibilidade. O pote é uma ação primordial. Um dos primeiros gestos humanos que reverberam por toda a história humana. Fazer um pote é se conectar com os fazeres originais. É um ato individual que acessa uma memória coletiva, tal como expresso no poema que segue, já apresentado no início desta tese.

O princípio do pote está presente no oco, no vazio, nesse espaço que convida à inserção e ao preencher, é aí que está a essência do pote.

Infelizmente, com o caminhar da história humana e com nosso sistema de pensamento voltado à funcionalidade, que a cerâmica perdeu em muito o seu sentido ancestral. Ela passa a ser vista com uma conotação utilitária. A arte contemporânea, quando buscou a argila e a cerâmica como uma possibilidade de linguagem artística, procurou dissolver esse estereótipo da função por meio de duas vias: o retorno ao princípio do pote e sua ancestralidade ou quebrando o princípio do pote, criando outras formas e revelando as possibilidades criativas da argila, com base na sua maleabilidade. A instalação “Como fazer um pote?” está alicerçada na primeira via, no regresso, no encontro/reencontro com seus primórdios, na gestualidade original.



“Como fazer um pote?” convida ao tatear, ao relacional, ao toque. O público, ao adentrar a uma exposição relacional, é convidado a tecer relações com os objetos artísticos, o meio e o outro. Sua percepção é acrescida pela experiência, seus sentidos são apurados, não somente se servem da contemplação, mas também de uma gama de sentidos na qual a sensibilidade desponta. Esses são os efeitos da interação com a materialidade argila, em que a ação primordial, o tato, sobressai-se.

Ao modelar o pote, o tato se enfatiza e favorece o ingresso dos outros sentidos. A ação de tatear conecta o indivíduo ao artefato de argila, passando de espectador para se tornar parte da vivência relacional. O público é chamado a se inserir nesse espaço interativo. Para os adultos, foi uma prática que os conduziu de volta à infância; para as crianças, foi experienciar a argila em um espaço diferenciado ao da escola. Elas usufruíram dessa exposição pela ludicidade proposta, pela aproximação com a materialidade argila e pelo aspecto tátil.

O participante, ao conceber o pote, deixa suas impressões no objeto. O momento da modelagem passa a ser uma descoberta; são as possibilidades do porvir, da surpresa, da curiosidade, da expectativa, das possíveis construções a partir de uma massa amorfa. A percepção é expandida, pois, em um processo artístico, experienciamos todo o corpo participando; são os sentidos e, também, os músculos, a coluna, os nervos, as mãos, as articulações, a mente, o emocional etc. Todo o sistema biológico e processo criativo se atrela e trabalha de forma coletiva, integrada. Não se está somente fazendo um pote, está-se articulando todo um conjunto físico, emocional, mental para fazer acontecer... um pote. O pote é o resultado de um processo primoroso e complexo. O foco se conecta à forma, aos desenhos, aos seus dedos tocando a argila. E a argila é terra. É o instante da relação com a ancestralidade, com o retorno à natureza e consigo mesmo. Também é a afinidade com o outro e o meio. Uma exposição relacional é a prática do encontro, um espaço de possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao transitar por este texto, a intenção se revela: é a perspectiva de uma ceramista, professora e pesquisadora. O tato permeou todas as vertentes aqui expressas, e, ao perpassar pelo âmbito do tátil, compreende-se que é um território ainda a ser explorado e experienciado. Todos os sentidos são importantes e precisam ser instigados, mas é o tato que complementa a nossa vivência. O tato é ação primordial, é primeiro contato físico com o mundo. Dedicou-se a elogiar o tato, afinal defende-se o encontro e as relações. Defende-se os princípios de uma educação estética e uma arte relacional, pois são contribuições para a educação do sensível, que é urgente e necessária em um mundo de modernidades que instigam a individualização, a fragmentação e a adiaforização (BAUMAN; DONSKIS, 2014). O tatear é ação primordial para a educação do sensível em uma perspectiva de integração e de relações para o indivíduo, que provoquem estímulos e experiências significativas e que conduzam para a sensibilidade, o entendimento e o compromisso, resultando em mudanças voltadas a um mundo íntegro e benevolente.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flávia Leme de. Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em:



<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110768/ISBN9788579831188.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ALVES, Rubem. Educação dos sentidos e mais... Campinas: Verus Editora, 2005.

BARBOSA, Ricardo José Corrêa. Schiller & a cultura estética. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível. 2000. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MONTAGU, Ashley. Tocar: o significado humano da pele. 4. ed. São Paulo: Summus, 1988.

MORAIS, Regis de. A educação do sentimento. São Paulo: Editora Letras & Letras, 2001.

PARKER, Steve. O tato, o olfato e o paladar. Adaptação Amabis & Martho. Tradução Alicia Brandt. São Paulo: Scipione, 1997.

SCHILLER, Friedrich. Educação estética do homem numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.



FORMULAÇÕES TECNOPOÉTICAS E PROCEDIMENTOS CERÂMICOS HÍBRIDOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Eriel de Araújo Santos – eriel33@hotmail.com
Instituição –Universidade Federal da Bahia

RESUMO

O reconhecimento da cerâmica enquanto linguagem artística contemporânea se deu há poucos anos, comparado à sua existência; contudo, destacamos que há índices de contemporaneidade em achados arqueológicos e obras de artistas que foram reconhecidos por meio de trabalhos realizados em outras linguagens. Neste artigo, discutiremos a hibridização nos processos criativos em cerâmica, envolvendo o conceito de escultura, objeto, performatividade, vídeo e fotografia experimental em cerâmica. Uma coexistência plural entre técnicas da arte do fogo e conceitos transversais da arte e da história. Para isso, usaremos os trabalhos apresentados na exposição “Quanto à terra”, realizada na Galeria Cañizares, em dezembro de 2025, como referencial conceitual e técnico para pensarmos a pluralidade artística em cerâmica. Essa exposição marca uma carreira de mais de 24 anos de minha atuação artística nacional e internacional. Nesta mostra, vários projetos em cerâmica são apresentados como: “Inercia”, realizado na Galeria Mister Pink, em (Valência, Espanha); “Desmanchados em um ato”, apresentado no IX Salão de Arte da Bahia; “Espaço privado”, apresentado na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (RS-Brasil); “Espectro arqueológico”, apresentado na Galeria Cañizares, (BA-Brasil); “Passado a limpo”, exibido na VII Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro, (Aveiro-Portugal); “Em silêncio”, exposto na V Bienal Internacional de Cerâmica, CEBIKO (Icheon, Coreia do Sul).

Palavras-chave: Cerâmica, tecnopoética, Arte Contemporânea, Vidrado, Fotocerâmica.

INTRODUÇÃO

Na arte contemporânea, o conceito de pluralidade se conecta com muitos modos de fazer arte; aqui, destacamos como os processos e materiais cerâmicos são capazes de se manifestar em diversas áreas do conhecimento da arte e do design. Após mais de duas décadas atuando como artista, professor e pesquisador, acúmulo significativos resultados de produção e pesquisas que ampliam o significado da cerâmica enquanto linguagem artística contemporânea. Para este artigo, escolhi falar a partir dos trabalhos que compõe a exposição “Quanto à terra”, realizada em dezembro de 2025, na Galeria Cañizares. Essa exposição é uma mostra que reúne um conjunto de obras com narrativas poéticas relacionadas aos processos cerâmicos hibridizados com outros procedimentos artísticos. Defendido aqui, como uma alquimia visual artística em alinhamento com as materializações e transformações da matéria em função do tempo. Uma geopoética das existências.

Nessas obras proponho ultrapassar o lugar da certeza; para tanto, apresento resultantes artísticas alcançadas por sobreposições, alterações físicas, químicas ou óticas dos materiais usados nos processos cerâmicos, ampliando o estado original da imagem e do objeto para um estado alterado, poeticamente considerado como uma geografia estética. Como afirmo há muito tempo “A matéria não é só matéria, é também outra coisa, algo que escapa à codificação semântica... o tempo



sempre presente, acompanha tudo, como um outro em nós, capaz de vivenciar além do visível. Hoje, investigo o tempo na matéria numa possibilidade de construção plástica sônica, capaz de construir um caminho em direção ao infinito, donde tudo espero”. Nesse caminho, podemos entender o campo ampliado de significação da terra argilosa e suas potencialidades enquanto material sensível e importante para a vida.

Entre a certeza e a dúvida, o público e o privado, o Ser e o estar e sob a condição da sublimidade contemporânea, a mostra “Quanto à terra” propõem reflexões sobre nossa existência, as histórias esquecidas e vivências às quais somos sujeitados a cada dia, seja pelas ideias suscitadas pela experiência visual seja pelo embate com a materialidade das coisas que nos cercam.

As instalações propostas nesta exposição possuem características que se aproximam dos conceitos oriundos do pós minimalismo, erigido no século passado; contudo, os processos envolvidos no pensamento criativo, presentes em cada uma destas obras artísticas, reúnem outros conceitos transversais à arte, agora reconfigurados pela liberdade contemporânea, onde a hibridação nos processos artísticos de caráter multirreferencial entre fotografia, cerâmica, desenho, pintura vídeo e instalação, constitui uma espécie de alquimia de desejos poéticos.

Dessas experiências, as obras alcançaram prêmios e reconhecimentos em eventos artísticos, em especial atenção para as narrativas tecno-poéticas (SANTOS, 2024), e o retorno da imagem ao material ou situação que lhe deu origem. Uma alquimia visual entre os processos criativos e as materializações artísticas em cerâmica.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho se relaciona com os processos cerâmicos de caráter híbrido, nos quais o experimentalismo e conhecimentos técnicos da arte do fogo estão amalgamadas para a criação e reflexões elaboradas a partir de narrativas poéticas pertinentes a cada obra.

Em paralelo à metodologia aplicada ao processo criativo e conceitos operacionais encontrados na prática de ateliê, estende-se com a inserção de algumas reflexões tecno-estéticas em relação à produção artística em cerâmica e possíveis conexões com a pintura, desenho, fotografia e instalação, por exemplo. Para tanto, faz-se necessário realizar recortes pertinentes à história da arte; pois assim, é possível criar um texto reflexivo conciso entre uma produção artística autoral e outras produções que possui índices de contemporaneidade, processos híbridos e narrativas transversais.

RESULTADOS

A exposição “Quanto à terra” reúne um conjunto de dez obras: “Joias da Terra”, “Espectro arqueológico”, “Antropometria”, “Inércia II”, “Desmanchados em um ato II”, “Em silêncio”, “Presunção da inocência II”, “Espaço privado”, “Doação”, “Diálogos contidos”. Esses trabalhos se alinham com uso processual e conceitual do tempo e da matéria, argila e cerâmica. Os resultados alcançados contemplam características oriundas de várias áreas de classificação da arte, como escultura, desenho, gravura, pintura, fotografia e vídeo; apresentados em instalações artísticas em cerâmica. Como diz a historiadora e crítica de arte, Alejandra Muñoz:



Toda obra de cerâmica, de alguma maneira, evoca o tempo geológico, inerente à argila, essa substância mineral natural formada ao longo de milhões de anos pela erosão, intemperismo e decomposição de rochas. Composta principalmente por silicatos de alumínio, água, óxidos de ferro e magnésio, a argila é uma das matérias primevas da produção utilitária e simbólica do ser humano. Maleável e plástica quando úmida, dura quando seca, e capaz de resistência pétrea quando queimada a altas temperaturas, a argila abrange diferentes tipos, desde a terracota mais rústica até a porcelana mais refinada. Portanto, além do tempo geológico quase cósmico, podemos dizer que toda obra de cerâmica também contém um lembrete daquele tempo humano que, embora bem menor que o da formação mineral, é o da alvorada da civilização. (MUÑOZ, 2015, p.5)

Comungando com este pensamento, verificamos que achados arqueológicos (WHITEFIELD, 2024) como o “Exército de terracota”, encontrado na China, é um exemplo de uma obra com características híbridas entre escultura, instalação artística, rito funeral e processos cerâmicos. Com isso, podemos verificar, em outros momentos da história da arte e da cultura, que o uso da terra está presente em muitas civilizações, de muitas maneiras, seja como um design de produto em cerâmica seja como manifestação artística antiga ou atual.

A obra “Paso doble”, produzida por Miguel Barceló e Josef Nadj (2016), por exemplo, pode ser considerada para além da categoria da performance, executada entre um escultor e um dançarino, pois incorpora procedimentos da cerâmica, instalação, gravura, pintura e vídeo arte. Aqui, identificamos o hibridismo entre imagens, ações e materialidades. Uma obra que encontra ecos na história da cerâmica e da nossa origem aqui na Terra.

Um outro exemplo que se associa a uma produção artística de caráter híbrido é do artista Ai Weiwei, que envolve questões sociais, econômicas e políticas na obra “Sementes de girassol” (Weiwei, 2010), realizada por comunidades chinesas em uma produção serializada de representações de sementes de girassol em cerâmica. O resultado configura-se numa grande instalação, inicialmente imersiva, onde o público poderia caminhar sobre a obra, milhões de pequenos objetos cerâmicos, modelados e pintados manualmente um a um.

A partir da mostra “Quanto à terra”, composta por 10 instalações de caráter híbrido, escolhi três obras para discutir a pluralidade técnopoética em cerâmica existentes nelas: “Espectro arqueológico”, “Desmanchados em um ato II” e “Espaço privado”. É importante destacar que as outras seis obras da mostra também apresentam características híbridas e pluralidade técnopoéticas.

Em “Espectro arqueológico” (Figura 1) proponho um amálgama conceitual e técnico entre construção, destruição e recuperação imagética a partir de representações cerâmicas de arquétipos criados pelas sociedades em várias partes da Terra. Mesmo quando destruímos nossos mitos ou arquétipos, eles se mantêm presentes em nós, como fantasmas. Aqui, o objeto cerâmico resultante é oriundo, inicialmente, de esculturas em cerâmica. Essas esculturas, em seguida, foram destruídas e parte dos seus fragmentos encontram-se dentro dos objetos finais e uma outra pequena porção constitui as imagens fotográficas presentes nas superfícies desses objetos, realizadas antes da destruição da escultura; para isso, foi usado o método fotográfico conhecido como *Dusting On*, com formulação química modificada para os processos cerâmicos.



Figura 1. *Espectro arqueológico – Rei*. Objeto de cerâmica 41x41cm, com imagem fotográfica revelada em pó de porcelana e óxidos minerais e fragmentos de escultura em porcelana, encapsulados com resina ótica. 2025.

O projeto “Desmanchados em um ato” (Figura 2) apresenta características de uma performance sobre uma matéria, a argila. Após construção de dez placas de argila branca, colocadas estrategicamente sobre uma superfície de madeira, preparada especificamente para apoiá-las, foi realizado um traço-sulco (único gesto) sobre todas as placas. Acima de cada placa havia um filtro de algodão, e sobre estes filtros foram vertidas quantidades de argila vermelha em estado líquido.

O posicionamento de cada filtro coincidia, aproximadamente, como centro de cada traço encontrado nas placas usadas na instalação. O resultado pôde ser acompanhado pela configuração e reconfiguração de formas abstratas surgidas durante o processo. Assim, podemos criar relações com o desconhecido e nossas ações conduzidas por uma ideia ou necessidade. Aqui, os processos cerâmicos, a performance dos materiais, a pintura, o desenho e a instalação formulam uma narrativa poética do encontro entre forma, cor e espacialidade.



Figura 2. *Desmanchados em um ato II*. Instalação com 10 placas de cerâmica 28x28cm cada. apresentada no IX Salão da Bahia do Museu de Arte Moderna em Salvador, Brasil. 2003.

Subvertendo a ordem dada pela fotografia clássica, na qual o assunto da imagem deveria permanecer imobilizado para uma fruição de algo “morto”, proponho com a obra “Espaço privado” (Figura 3) alterar a representação fotográfica de um espaço reflexivo em constante reflexão. Assim, a superfície cerâmica reflete o presente na própria estrutura física da imagem fotografada, o passado. Para tanto, os espaços de sombra, presentes na composição, serão ocupados por uma camada de ouro branco; provocando assim, uma dinâmica na visibilidade dada pelo reflexo. Para isso, usei os processos fotográficos e serigrafia para produzir a obra. Imagens em ouro branco sobre cerâmica vitrificada.



Figura 3. *Espaço privado*, cerâmica, fotografia e gravura Fotografia em ouro branco sobre cerâmica vitrificada. Fixada em 790° C. Dimensão: 47 x 146 cm. 2009.

A imagem bruta utilizada como referência para elaboração deste trabalho concentra em sua estrutura, uma profusão de ambientes multiplicados, fornecidos pelo espelhamento do ambiente azulejado. O local escolhido foi um banheiro público. Ao entrar nesse espaço, identifiquei uma instabilidade do olhar provocado pelos multidirecionamentos dados pelos rebatimentos das imagens espelhadas. Fato que gerou mais um projeto artístico, no qual sege conduzido por formulações tecno poéticas e procedimentos cerâmicos de caráter híbrido.

Conduzido pelo experimentalismo, hibridização e pluralidades de linguagens, amalgamadas em cada projeto artístico desenvolvido, reencontro na terra argilosa um lugar fértil para criações ancoradas no conceito de arte contemporânea, onde as fronteiras entre as linguagens são rompidas e novos caminhos são encontrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A complexidade dos processos criativos encontrados na história da arte estabelece possibilidades para uma pluralidade de resultados e códigos visuais e plásticos. A cerâmica, por sua vez, constitui uma área do conhecimento capaz de envolver uma grande parte desses processos criativos. Pensando assim, observamos, neste texto, que a diversidade dos resultados encontrados na exposição “Quanto à terra” e outras produções artísticas que dialogam com tais resultados, corroboram para uma confirmação contundente sobre os processos cerâmicos e o pensamento híbrido e plural da arte contemporânea.



REFERÊNCIAS

BARCELÓ, Miguel e NADJ, Josef. Paso Doble Performance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ia8cctVXlRg>

MUÑOZ, Alejandra. Quanto à terra. São Paulo: CBL, 2026.

SANTOS, Eriel de Araújo. La tecnopoética y sublimidad: una investigación de procesos fotográficos de carácter híbrido. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/21882/16902>

WHITEFIELD, Jake. O exército de terracota: uma exploração do orgulho de Xi'an e do tesouro nacional da China. Publicação independente, 2024.

WEIWEI, Ai. Ai Weiwei, Sunflower seeds. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/ai-weiwei-8208/ai-weiwei-sunflower-seeds>.



ENSAIO SOBRE O TORNO COMO TECNOLOGIA INCORPORADA, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA NO AMBIENTE DE APRENDIZAGEM DA CERÂMICA

Carolina Melo Nobre – carolmelonobre@gmail.com
Instituição – Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão ensaística sobre o torno cerâmico como uma tecnologia incorporada, a partir da experiência no ambiente de aprendizagem da cerâmica. Ao observar processos de iniciação à modelagem no torno, discute-se como o aprendizado técnico não se dá por meio da assimilação de instruções formais, mas por um processo gradual de incorporação, no qual o corpo aprende a agir em relação ao material. A repetição, longe de ser um exercício mecânico, constitui-se como um modo de construção do conhecimento, permitindo o desenvolvimento de uma escuta sensível do barro, de seus limites e possibilidades. Em diálogo com a Antropologia da Técnica, especialmente com Marcel Mauss (2003) e Tim Ingold (2013), o artigo problematiza a noção de técnica como execução, evidenciando seu caráter processual, relacional e experiencial. Argumenta-se que a prática do torno, além de operar como técnica produtiva, constitui um espaço de formação sensível, no qual gesto, percepção e autoconhecimento se articulam.

Palavras-chave: Torno cerâmico, Técnica incorporada, Aprendizagem, Antropologia da técnica.

INTRODUÇÃO

A modelagem no torno cerâmico costuma ser apresentada como uma sequência de operações técnicas claramente definidas: centralizar a massa, abrir o fundo, levantar as paredes, dar forma. Essa descrição, embora funcional, revela-se insuficiente quando confrontada com a experiência concreta do fazer. Há, no torno, um tipo de saber que escapa à linguagem instrucional — um conhecimento que não se transmite integralmente por explicações, mas que se constrói no corpo, na repetição e na relação contínua com o material.

No ambiente de aprendizagem da cerâmica, essa dimensão torna-se particularmente evidente. Ao iniciar-se no torno, o aprendiz frequentemente busca compreender racionalmente o que deve ser feito, tentando traduzir instruções em gestos. No entanto, o que se observa é que essa tentativa de controle raramente conduz ao domínio da técnica. É nesse confronto entre intenção e matéria que se inaugura um outro tipo de aprendizado, no qual o corpo passa a desempenhar um papel central.

Aprender a toronar implica, assim, um deslocamento: da execução consciente para a incorporação progressiva do gesto. Ao longo da prática, o que inicialmente se apresenta como dificuldade vai sendo reorganizado pela repetição, permitindo que o corpo desenvolva uma sensibilidade para aspectos que não são imediatamente visíveis como a umidade do barro, a pressão necessária ou o ritmo de cada movimento. Nesse processo, o aprendizado deixa de ser pautado exclusivamente por orientações técnicas e passa a ser um processo de profunda consciência corporal e autoconhecimento.



Essa perspectiva aproxima-se das reflexões da Antropologia da Técnica, especialmente das contribuições de Marcel Mauss (2003), ao compreender as técnicas como modos socialmente aprendidos de uso do corpo, e de Tim Ingold (2013), ao enfatizar o aprendizado como um processo de engajamento com o mundo material. A partir desse diálogo, propõe-se pensar o torno não apenas como uma ferramenta de produção, mas como uma tecnologia incorporada, na qual gesto, percepção e materialidade se articulam na construção do conhecimento.

Diante desse contexto, o presente artigo tem como objetivo refletir sobre a modelagem no torno cerâmico como uma prática de aprendizagem incorporada, tomando como ponto de partida a experiência no ensino da cerâmica. Ao privilegiar uma abordagem ensaística, busca-se evidenciar o caráter processual, relacional e sensível da técnica, compreendendo-a não apenas como um meio de produção de objetos, mas como um campo de experiência no qual técnica e autoconhecimento se entrelaçam.

METODOLOGIA

Este artigo adota uma abordagem qualitativa de caráter ensaístico, articulando reflexão teórica e experiência prática no contexto do ensino da cerâmica. Diferentemente de investigações de natureza experimental ou estatística, a proposta fundamenta-se na análise de processos de aprendizagem observados em ambiente de ateliê, especialmente em situações de iniciação à modelagem no torno cerâmico.

A construção do argumento parte da observação direta das dinâmicas de aprendizagem, compreendida aqui como o acompanhamento de práticas em seu contexto real de ocorrência. Conforme aponta Yin (2015), a observação direta permite acessar fenômenos em situação, possibilitando a compreensão de comportamentos, interações e processos tal como se manifestam na prática. No presente estudo, essa abordagem se dá de maneira situada, a partir da experiência no ensino da cerâmica, permitindo identificar padrões recorrentes nas dificuldades iniciais, nos modos de interação com o material e nas transformações progressivas dos gestos ao longo do processo de aprendizagem.

Essas observações não são tratadas como dados sistematizados em sentido estrito, mas como experiências que evidenciam regularidades no processo de incorporação da técnica, especialmente no que se refere à relação entre corpo, gesto e materialidade. Do ponto de vista teórico, a análise é orientada pelos pressupostos da Antropologia da Técnica, com destaque para as contribuições de Marcel Mauss (2003), ao compreender as técnicas como formas socialmente aprendidas de uso do corpo, e de Tim Ingold (2013), que entende o aprendizado como um processo de engajamento contínuo com o mundo material. A partir desse referencial, a técnica é abordada não como um conjunto de procedimentos a serem transmitidos, mas como um saber incorporado, construído na prática, na repetição e na experiência sensível.

Ao assumir uma perspectiva ensaística, o artigo não busca generalizações, mas produzir uma reflexão situada sobre o aprendizado no torno cerâmico, valorizando a dimensão processual, relacional e incorporada da técnica.



RESULTADOS

Os resultados aqui apresentados não se organizam na forma de dados sistematizados, mas como desdobramentos reflexivos a partir da experiência na aprendizagem e no ensino da cerâmica. Partem da observação de processos de aprendizagem em situação de prática, evidenciando padrões recorrentes na relação entre corpo, gesto e material. Nesse sentido, mais do que demonstrar resultados mensuráveis, esta seção busca tornar visíveis aspectos do aprendizado no torno que, embora centrais à técnica, permanecem frequentemente implícitos, manifestando-se sobretudo no fazer.

O corpo aprende antes de compreender. Nas primeiras experiências com o torno cerâmico, é comum que os iniciantes busquem compreender racionalmente o que deve ser feito. Perguntas como “onde colocar as mãos?”, “quanta força usar?” ou “em que momento subir a peça?” surgem como tentativas de organizar a ação antes mesmo de realizá-la. No entanto, a prática revela rapidamente os limites dessa abordagem.

Mesmo após explicações detalhadas, a argila frequentemente é arremessada do torno, a peça perde o centro, as paredes se deformam ou sequer conseguem subir. Esse descompasso entre a instrução e a execução evidencia que o aprendizado no torno não se dá, prioritariamente, pela via da compreensão racional. O corpo, nesse contexto, precisa experimentar antes de compreender.

Ao longo das tentativas, gestos inicialmente descoordenados começam a se estabilizar. Não porque tenham sido plenamente entendidos, mas porque foram repetidos, ajustados e incorporados. Em muitos casos, a compreensão de uma instrução não ocorre no momento em que ela é explicada, mas apenas após sucessivas tentativas, quando, de forma quase repentina, algo se alinha. O gesto acontece, a peça responde, e aquilo que antes parecia impossível torna-se, enfim, realizável. Trata-se de um instante de clareza — uma espécie de virada, em que a compreensão emerge do próprio fazer.

Essa dinâmica aproxima-se da perspectiva de Tim Ingold (2013), para quem o aprendizado não consiste na aplicação de regras previamente internalizadas, mas em um processo de engajamento contínuo com os materiais, no qual o conhecimento se forma ao longo da prática. O que se observa, assim, é um deslocamento do saber: da explicação para a experiência, da instrução para a prática.

Repetição como forma de conhecimento. A repetição, frequentemente associada a um exercício mecânico, assume no torno um papel distinto. Longe de ser uma simples reprodução de movimentos, ela se constitui como um modo de construção do conhecimento. Cada nova peça realizada reorganiza a relação entre corpo e material. Pequenas variações como a pressão dos dedos, a velocidade do torno e a umidade da argila produzem resultados distintos, exigindo do praticante uma atenção constante. Nesse processo, o erro deixa de ser um desvio a ser evitado e passa a ser parte constitutiva do aprendizado.

Repetir, nesse contexto, não significa fazer o mesmo, mas refazer de outra maneira. A cada tentativa, o corpo aprende a perceber com mais precisão aquilo que antes passava despercebido. A técnica, assim, se constrói não pela memorização de procedimentos, mas pela afinação progressiva da percepção.



Esse processo exige um estado de presença que se aproxima, em certa medida, de uma prática meditativa. Ao tornear, o praticante é continuamente convocado a sustentar a atenção no instante presente, ajustando seus gestos em resposta às mínimas variações do material. A dispersão, a pressa ou a antecipação tendem a se manifestar imediatamente na forma produzida ou, em alguns trágicos casos, apenas na queima final. Em contrapartida, a permanência atenta no fazer permite uma escuta mais fina do próprio corpo e do comportamento da argila, instaurando uma relação na qual agir e perceber tornam-se indissociáveis.

Como sugere Ingold (2013), aprender a fazer implica desenvolver uma capacidade de atenção às propriedades dos materiais no curso da ação. Essa atenção, no entanto, não se dirige apenas ao gesto, mas também às forças que atravessam o processo de tornear. A modelagem no torno envolve a atuação simultânea de quatro forças: centrífuga, centrípeta, gravidade e resistência mecânica do material, que operam de maneira simultânea, contínua e interdependente. O corpo do praticante não controla essas forças de forma isolada, mas aprende, progressivamente, a usá-las a seu favor no processo de modelagem.

Nesse sentido, tornear não é apenas dar forma a uma peça, mas sustentar um equilíbrio instável entre forças que tendem, a todo momento, à deformação ou ao colapso. A dificuldade inicial do aprendiz pode ser compreendida como a incapacidade de perceber e responder a essa rede complexa de interações. Com o tempo, no entanto, o corpo passa a ajustar-se a essas dinâmicas, não por meio de um cálculo consciente, mas por uma forma de conhecimento incorporado que emerge da prática.

Como aponta Sennett (2009), a habilidade artesanal se desenvolve justamente nesse diálogo entre repetição, atenção e engajamento com as resistências da matéria, sendo resultado de um investimento prolongado de tempo e prática. “Uma estimativa comum é de que são necessárias cerca de dez mil horas de prática para alcançar um alto nível de habilidade.” (SENNETT, 2009, p. 292). Nesse contexto, o domínio do torno não se apresenta como um ponto de chegada imediato, mas como um processo contínuo de refinamento, no qual cada tentativa contribui para a construção de uma sensibilidade cada vez mais apurada.

Esse estado de presença, necessário à prática do torno, aproxima-se da compreensão do fazer como experiência transformadora. Ao insistir na repetição e na permanência no gesto, o praticante não apenas desenvolve uma habilidade técnica, mas também atravessa um processo de reorganização da própria percepção. Nesse sentido, o torno pode ser entendido como um espaço de retorno, não apenas ao gesto, mas a uma forma de atenção que reconfigura a relação entre corpo, tempo e ação, tal como sugerido nas reflexões de Tortori (2023).

Entre controle, escuta e autoconhecimento: o barro como interlocutor. Uma das transformações mais significativas no processo de aprendizagem ocorre quando o iniciante abandona a tentativa de impor forma à argila e passa a estabelecer com ela uma relação de escuta. Inicialmente, é comum observar gestos rígidos e excesso de força, marcados pelo esforço de controlar o material. O resultado, em geral, é a instabilidade da peça, que responde à tensão do corpo com deformações e rupturas.

Com o tempo, no entanto, esse padrão tende a se modificar. O praticante começa a reconhecer que o barro não é um elemento passivo, mas um material que responde, resiste e exige negociação. A ação técnica deixa de ser unilateral e passa a ser relacional. Nesse momento, o torno revela-se como um espaço de interação, no qual o gesto não apenas produz forma, mas responde



continuamente ao comportamento do material. A técnica, então, não se reduz à execução de movimentos corretos, mas se configura como um processo de ajuste fino entre corpo e matéria.

Ao longo desse percurso, torna-se evidente que as dificuldades técnicas não se restringem à relação com o material, mas estão profundamente relacionadas ao modo como cada indivíduo se coloca diante da prática. A ansiedade por resultados, a pressa, a rigidez corporal ou a dificuldade de sustentar a atenção se manifestam diretamente na forma produzida. O que inicialmente aparece como um problema técnico revela-se, muitas vezes, como uma questão de postura, de ritmo e sobretudo presença.

Nesse contexto, aprender a tornear implica também um processo de autoconhecimento. O corpo, ao interagir com o barro, evidencia padrões de ação que frequentemente passam despercebidos em outros contextos. A prática exige não apenas habilidade, mas disponibilidade para observar, ajustar e transformar esses modos de agir.

Assim, a técnica deixa de ser apenas um conjunto de competências operacionais e passa a ser compreendida como um campo de experiência no qual o sujeito se constitui. O aprendizado no torno, portanto, não diz respeito apenas à produção de objetos, mas à construção de uma relação mais consciente entre corpo, ação e percepção — uma relação na qual fazer e conhecer tornam-se inseparáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste ensaio, buscou-se refletir sobre a modelagem no torno cerâmico como uma prática de aprendizagem incorporada, na qual técnica, corpo e material se articulam de maneira indissociável. Longe de se reduzir a um conjunto de procedimentos operacionais, o fazer no torno revelou-se como um campo de experiência no qual o conhecimento se constrói na repetição, na atenção e na relação contínua com a matéria.

Nesse percurso, evidenciou-se que aprender a tornear não implica apenas adquirir uma habilidade técnica, mas desenvolver uma forma específica de presença, uma capacidade de perceber, ajustar e responder às dinâmicas do material em tempo real. Trata-se de um aprendizado que não se esgota na compreensão racional, mas que se constitui, sobretudo, na incorporação progressiva do gesto.

A partir da experiência no ensino da cerâmica, torna-se possível apontar algumas implicações para os processos pedagógicos nesse campo. Em primeiro lugar, destaca-se a importância de reconhecer que o aprendizado no torno não ocorre de maneira homogênea entre os estudantes, estando profundamente relacionado à forma como cada corpo se organiza, percebe e atua. Nesse sentido, considerar a relação do aluno com o próprio corpo (seu nível de consciência corporal, sua capacidade de sustentar a atenção e até mesmo aspectos ligados à estrutura e ao uso da musculatura das mãos) torna-se fundamental.

Um exemplo disso é que se observa, de maneira recorrente, que estudantes que já possuem habilidades manuais previamente desenvolvidas tendem a apresentar maior facilidade no processo de aprendizagem. Práticas como tocar instrumentos musicais, bordar, costurar ou mesmo o hábito regular da escrita cursiva parecem contribuir para o desenvolvimento de maior força nos dedos, coordenação fina e domínio do uso das mãos. Essas experiências anteriores não apenas ampliam a destreza manual, mas também favorecem uma relação mais sensível e precisa com o gesto.



Diante disso, sugere-se que o ensino do torno possa se beneficiar de abordagens que valorizem não apenas a transmissão de procedimentos, mas também o desenvolvimento da percepção corporal e da sensibilidade tátil. Exercícios voltados à consciência das mãos, à coordenação e à atenção ao gesto podem contribuir significativamente para o processo de aprendizagem, especialmente nas etapas iniciais.

Para os professores, isso implica deslocar o foco de uma lógica centrada na correção imediata do erro para uma postura que reconheça o tempo do aprendizado incorporado, acolhendo a repetição, a falha e a experimentação como partes constitutivas do processo. Já para os estudantes, implica compreender que a dificuldade inicial não é um indicativo de incapacidade, mas parte inerente de um percurso que exige tempo, prática e engajamento.

Por fim, compreender o torno como uma tecnologia incorporada permite ampliar o entendimento da técnica para além de sua dimensão instrumental, reconhecendo-a como um espaço de formação sensível, no qual fazer e conhecer se entrelaçam. Nesse sentido, o aprendizado da cerâmica não se limita à produção de objetos, mas se configura como uma experiência que transforma a relação do sujeito com o próprio corpo, com o tempo e com o fazer.

REFERÊNCIAS

BORGES, Adélia. Design + artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

INGOLD, Tim. Making: anthropology, archaeology, art and architecture. London: Routledge, 2013.

LEROI-GOURHAN, André. O gesto e a palavra: técnica e linguagem. Lisboa: Edições 70, 1964.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MURA, Fábio. Antropologia das técnicas: questões teórico-metodológicas. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 17, n. 35, p. 47–68, jan./jun. 2011.

SENNETT, Richard. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TORTORI, Tito. O (re)TORNO. [S.l.]: s.n., [s.d.]. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1wirYvnj9tD61QPHsuQsAihZlr9lbwZft>. Acesso em: 15 abr. 2026.

YIN, Robert K. Estudo de caso: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2015.



QUEIMA A LENHA EM SEIS HORAS? SERÁ? Uma experiência com o forno Fênix

Marilzete Basso do Nascimento – marilzete131@gmail.com

Tau – vivências em cerâmica

RESUMO

Este artigo trata da construção e uso do forno modelo Fênix. Esse tipo de forno com chaminé invertida e construído com tijolos isolantes promete queimas a lenha em apenas seis horas, considerando o que chamamos de “esquenta”, ou seja, um período de duas a três horas em que a chama se mantém bem baixa, até que o forno atinja cerca de 600°C. Apresentamos o processo de construção e o resultado das duas queimas já realizadas. A experiência mostrou que é possível atingir cone 9 e queimar peças ainda não biscoitadas, consumindo cerca de meio metro cúbico de lenha de eucalipto por queima.

Palavras-chave: Queima a lenha. Cerâmica.

INTRODUÇÃO

Uma das etapas mais importantes da cerâmica é a queima, sem a qual por mais bem modelada, por mais artística e expressiva que seja a peça, ela ainda é efêmera, impermanente. Pode romper-se ao ser submetida a qualquer esforço ou mesmo desmanchar em contato com a água.

Existem muitas formas de queima, a gás, a lenha, elétrica, híbridas (gás+lenha), de alta, média ou baixa temperatura. Também pode variar o tipo de atmosfera, oxidante, neutra ou redutora. Neste trabalho nos deteremos mais na queima a lenha, foco deste relato.

De acordo com Chiti “*los hornos no se compran, se hacen*” (Chiti, 2005, p.5), infelizmente essa não é a realidade para a maioria dos ceramistas, por falta de espaço ou conhecimento, é comum que se envie peças para queima por terceiros ou que se opte pela compra de um forno elétrico, passível de uso em pequenos espaços, com controladores automáticos, facilitando enormemente todo o processo. Mas, o que é um forno cerâmico? Um forno cerâmico é um equipamento que permite acumular a maior parte do calor que gerado. Partindo desse princípio, é importante que um forno acumule o calor e impeça sua dissipação.

Existem muitos modelos de fornos a lenha, desde os mais simples, feitos com a partir de um tambor metálico, ou em tijolos maciços ou refratários, em arco catenário ou pleno, com chama direta ou invertida, os *anagamas*, os *noborigamas* etc. Quando se pretende construir um forno, ou mesmo comprar um elétrico ou a gás, o que se deve levar em conta na decisão é o tipo de peça que se vai queimar (tamanho, temperatura desejada), o espaço disponível para construção, a frequência de uso, entre outras. No nosso caso, depois de alguma pesquisa, optou-se por um forno que conferisse às peças as características da queima a lenha, como o aspecto estético e funcional da peça, fosse econômico durante o uso, ou seja, consumisse pouca lenha, tivesse um tamanho interessante que possibilitasse o uso conforme a necessidade do ateliê, e principalmente não demandasse muito tempo para atingir a temperatura desejada, uma vez que queimas muito longas (20 a 30 horas) necessitam mão de obra disponível e disposta, o que nem sempre é viável.

METODOLOGIA

Iniciou-se com uma pesquisa sobre os tipos de fornos a lenha, em Cunha – SP e na Escola de Ceramica de La Bisbal em La Bisbal de Empordá, Catalunha, Espanha.

Em Cunha visitaram-se os Ateliers Suenaga e Jardineiro, Mieko e Lei, todos estes possuem fornos Noborigama (Fig. 01), cujas queimas demandam cerca de 25~30 horas, ocupam uma área de cerca de 40 m², mais espaço para estoque de lenha. Diga-se de passagem, que as peças oriundas dessas queimas são maravilhosas.



Figura 1 - Forno Noborigama – Cunha - SP

Fonte: Pinterest, 2026

Na escola de Ceramica de La Bisbal existem vários tipos de fornos a lenha: em arco catenário, de buraco, anagama, de papel (efêmero), cachimbo e mais recentemente foi construído um forno Fênix. Este último chamou a atenção pelo sistema, diferente dos demais, pela simplicidade e mais ainda pela promessa de queima em oito horas, para atingir 1200 graus. (Fig.02)



VISTAS – Frontal, Lateral e Posterior

Figura 2 - Forno Fenix – Esc. de Cerâmica de La Bisbal - Espanha

Fonte: Autora, 2024



Finalizada a etapa da pesquisa de campo, voltou-se a atenção para a possibilidade de construção do forno modelo Fenix no nosso ateliê. A primeira etapa foi o projeto, para que pudéssemos estimar a quantidade de tijolos e demais acessórios necessários. Com o projeto em mãos partiu-se para a pesquisa de fornecedores/preço dos materiais (Tabela 1).

Material	Quantidade	Preço um/r\$	Preço total/r\$
Tijolos isolantes D08	72	13,56	976,32
Tijolos isolantes D10	250	16,51	4127,50
Placa isolante 610 x 230 x 76 – D08	05	141,05	705,25
Placa Mulcorita 700x230x30	05	286,90	1434,50
Ferragem para estrutura (Ferro Velho)	Diversas		920,00
Chaminé Metálico 2,50 m	01	1800,00	1800,00
		TOTAL	9.963,57

Tabela 1 - Materiais e Valores - Julho/2025

RESULTADOS

O forno foi construído por uma equipe de oito pessoas, em fins de semana e alguns feriados. Foram cinco encontros de cerca de seis horas/cada, ou seja, aproximadamente 30 horas de trabalho. A base foi construída previamente com a ajuda de um pedreiro. (Fig. 4).



Figura 3 - Etapas de Construção do Forno
Fonte: Autora, 2025

Seguindo o projeto, os tijolos foram sendo sobrepostos de forma cruzada até atingir o nível da grelha. Nesta etapa foi necessário lixar cada tijolo para fazer o encaixe dos roletes. Encaixados os roletes seguiu-se até o nível da base do forno. Para a base foram usadas as cinco placas de mulcorita que precisaram ser ajustadas pois não vieram com as medidas exatas. Para os ajustes foram reutilizados retalhos de manta refratária oriundos de outro forno.

A estrutura metálica foi montada com cantoneiras, parafusos e porcas. Optou-se por não soldar os elementos, prevendo a possibilidade de desmontagem. Estes materiais foram adquiridos em Ferros Velhos da região metropolitana de Curitiba.

Em seguida foram sobrepostos os tijolos da câmara de peças e da chaminé, até a altura do teto, para o que foram usadas as placas isolantes. Seguiu-se com a chaminé enquanto havia tijolos disponíveis e depois a chaminé foi completada com tijolo maciço de argila e duto metálico até a altura de 3,00 m (Fig. 5).



Figura 4 - Construção da Chaminé e Vistas do Forno Pronto

Fonte: Autora, 2025

Primeira queima. Esta queima teve como propósito conhecer o comportamento do forno, verificando se ele correspondia ao que o projeto prometia. Foram utilizados cerca de 0,5 m³ de lenha de eucalipto rachada e seca. Na Tabela 2, demonstramos o andamento da queima.

ATIVIDADE	TEMPO
Enfornamento das peças	11h as 13h
Esquentar, com fogo na fornalha inferior	13h10
Início da queima com lenha introduzida até o fundo da fornalha inferior	14h30
Fechamento parcial da fornalha inferior	14h40
Fechamento quase total da fornalha inferior	15h12
Colocação de lenha na fornalha superior	15h45
Fagulhas na chaminé	17h30
Queda cone 6 – do fundo do forno	17h56
Queda cone 8 – da porta	18h06
Finalização da queima e fechamento do <i>dumper</i> e das fornalhas	19h

Tabela 2 – Andamento da primeira queima

Fonte – Autora, 2025

Resultados da primeira queima. A Figura 6 mostra algumas peças da primeira queima:



Figura 5 - Peças resultantes da primeira queima
Fonte: Autora, 2025

Segunda queima. Esta queima, realizada em 7 de fevereiro de 2026, contou com a participação de dez pessoas, interessadas em queimas alternativas além do grupo que construiu o forno. O

andamento da queima foi bem parecido com o da primeira, porém o grupo arriscou mais por já conhecer um pouco o comportamento do forno. Foram colocadas algumas peças ainda não biscoitadas e outras que já haviam passado pela primeira queima e receberam vidrados. Na segunda queima também foram utilizados 0,5 m³ de lenha de eucalipto rachada e seca (Figura 7).

Resultados da segunda queima.

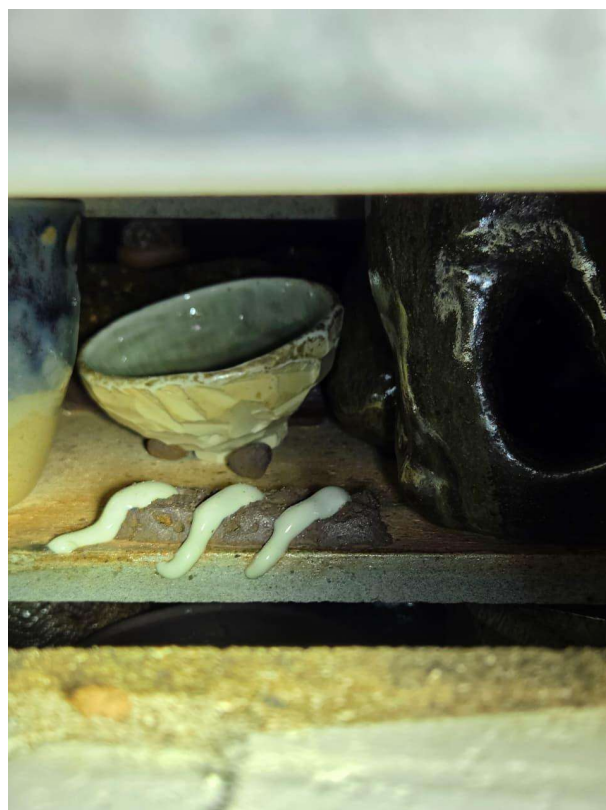




Figura 6 - Enfornamento e resultados da segunda queima

Fonte: Autora, 2026

Na Tabela 3 descrevemos o passo a passo da queima.

ATIVIDADE	TEMPO
Enfornamento das peças	10h as 12h30
Esquentar	15h as 17h
Linguas de Fogo na câmara – em torno de 800oC	19h
Fechamento da Fornalha superior – fumaça preta na chaminé	19h20
Queda cone 6 – do fundo do forno	20h
Queda cone 7 – do fundo do forno	20h05
Queda cone 8 – do fundo do forno	20h10
Queda cone 6 – da porta	20h20
Queda cone 7 –	20h15
Queda cone 8	20h30
Revoada	20h45
Redução e fechamento total do dumper - encerramento	21h30

Tabela 3 - Andamento da segunda queima

Fonte: Thamiris Macedo, 2026

Esfriamento. Nas duas queimas o forno foi aberto cerca de 20 horas depois. Não houve nenhum caso de peças quebradas ou rachadas, nem mesmo aquelas que não estavam biscoitadas.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada queima a lenha é uma experiência única, pois muitos fatores podem influenciar no resultado. Esses fatores devem ser observados com cuidado e anotados para que se possa corrigir e melhorar os resultados a cada nova queima. Desde a posição da peça dentro do forno, se está mais próxima da fornalha ou mais distante, ao seu tamanho ou o esmalte escolhido, o tipo e as condições da lenha, tudo é relevante para compreender-se como o forno se comporta.

Não é possível classificar o forno Fenix como melhor ou pior que os demais fornos que usam a lenha como combustível. Mas, podemos afirmar que dentro dos objetivos estabelecidos pelo grupo, ele correspondeu perfeitamente às expectativas, pois, é relativamente econômico em sua construção, utiliza uma quantidade reduzida de lenha e chega à temperatura desejada em poucas horas. Essas características atendem às demandas de ceramistas que não dispõem de tempo ou condições para queimas prolongadas, de 30 horas ou mais.

Um fator que deve ser levado em conta na construção de um forno a lenha, é a necessidade de um local adequado, bem ventilado, se possível ao ar livre com uma cobertura que proteja de intempéries.

REFERÊNCIAS

CHITI, Jorge Fernández. Hornos Cerámicos. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 2005.

PINTEREST. Forno Noborigama. Disponível em:

<https://br.pinterest.com/pin/103864335133908611/>. Acessado em: 07 abril de 2026.