UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS DE SÃO PAULO

Alice Roger Bombardi

POTÊNCIAS POÉTICAS DAS QUEIMAS:

UM ESTUDO COM CERAMISTAS NA GRANDE SÃO PAULO

São Paulo

2026

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS DE SÃO PAULO

POTÊNCIAS POÉTICAS DAS QUEIMAS:

UM ESTUDO COM CERAMISTAS NA GRANDE SÃO PAULO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes na linha de pesquisa Processos e Procedimentos, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação da Profª. Drª. Priscila Leonel de Medeiros Pereira.

São Paulo

2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

B695p Bombardi, Alice Roger, 1997-

Potências poéticas das queimas: um estudo com ceramistas na grande São Paulo / Alice Roger Bombardi. – São Paulo, 2026.
404 f. : il. color.

Nome artístico da autora: Alice Bombardi
Orientadora: Profª. Drª. Priscila de Medeiros Pereira Leonel
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Ceramistas - São Paulo, Região Metropolitana de (SP). 2. Cerâmica brasileira. 3. Cozimento (Cerâmica). 4. Trabalhos em cerâmica. 5. Artesanato. I. Leonel, Priscila de Medeiros Pereira. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 738.098161

Bibliotecária responsável: Felipe Augusto S. dos S. Rio Branco - CRB/8 9104

ALICE ROGER BOMBARDI

POTÊNCIAS POÉTICAS DAS QUEIMAS:

UM ESTUDO COM CERAMISTAS NA GRANDE SÃO PAULO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, área de concentração de Artes, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos. _____: São Paulo 11 de junho de 2026.

Banca Examinadora

_____

Profª. Drª. Priscila Leonel de Medeiros Pereira

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

_____

Profª. Drª. Sarah Hallelujah Vicentini de Sampaio

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

_____

Prof. Dr. Kleber José da Silva

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)



AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa nasce de ações coletivas, de pessoas que também sentiram no corpo o desejo de compartilhar o conhecimento e a presença em volta do forno a lenha, o fogo que transmuta a cerâmica e as relações. À minha orientadora, Priscila Leonel (Dona Cilá), que confiou e acreditou em mim, e que abriu espaço para eu apresentar a queima para os seus alunos desde 2023, agradeço a orientação e a parceria para difundir os saberes da terra e do fogo. Às queridas ceramistas Beatriz Isidoro e Brenda Laurien, que estão juntas comigo desde que conhecemos a queima cerâmica. Ao Grupo de Pesquisa Egungun pelas conexões. Às pessoas queridas da pós-graduação, com quem não só nutrimos sonhos individuais, como também coletivos, e pudemos realizar muitos deles em parceria: Clara Pitanga, Diogo Nogueira, Brunno Rodrigues, Lívia Nishibe, Janaina Souza e Williana Silva. Ao grupo de estudos de cerâmica que vem se nutrindo e crescendo: Isabela Franzosi, Leticia Sousa, Vyvy Vanazzi, Diego Borges e Nathalia Fante. Ao Instituto de Artes da UNESP, em especial aos técnicos dos ateliês Vera Cozani, Pedro Hamaya e Daniel Tomoyose, que transmitem seus saberes generosamente; eles foram fundamentais para a organização de todas as queimas na universidade. Aos ceramistas que toparam participar da pesquisa: vocês também foram meus mestres e minhas mestras.

À minha família, que permite que eu seja quem sou — Roberto, Ana, Felipe, Henrique e Guilherme —, sem vocês nada disso seria possível. Amo vocês profundamente.

À minha querida amiga Malú, que acompanha minha metamorfose há muito tempo.

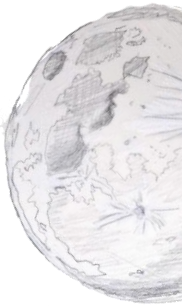
Ao Pedro Meurer, por me ensinar o que é o amor do jeito mais leve e livre; por me mostrar que amar é apoiar o voo mais alto, mesmo de longe. Você segurou minha mão sempre que possível, esteve ao meu lado nos meus melhores e piores momentos e me impulsionou a viver e desfrutar a vida através dos meus sonhos — e está presente em muitos deles. Maior motivador para chegar aonde eu estou, você fez eu acreditar que a vida acadêmica é possível. Você me ensinou o ritmo e a harmonia de como tocar a vida do meu jeito. Com você e com sua família, aprendo todos os dias e entendo mais dos elementos do mundo quando nos aventuramos por aí. Obrigada!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC UNESP sob o número de parecer consubstanciado 7.587.849 e Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE) nº 86292925.8.0000.5663 (Plataforma Brasil).







O mundo

Um homem da aldeia de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir aos céus. Quando voltou, contou. Disse que tinha contemplado, lá do alto, a vida humana. E disse que somos um mar de fogueirinhas.

— O mundo é isso — revelou —. Um montão de gente, um mar de fogueirinhas.

Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo. (Galeano, 2002, p.11)



RESUMO

Essa investigação buscou compreender os processos e procedimentos artísticos de seis ceramistas em um território que abrange a grande São Paulo e o entorno, que utilizam a queima artesanal em suas produções, a fim de entender os motivos que levaram esses artistas a escolherem métodos de queima alternativos nos espaços urbanos, bem como as dimensões poéticas presentes nessas práticas, sejam elas conscientes ou inconscientes. A pesquisadora, uma artista que vive nesse mesmo contexto e que também se envolve em atividades de construção de fornos e queima como expressão artística, buscou investigar seu próprio processo de criação. Dessa forma, procurou por pares que compartilhem esse fazer com queimas, tanto para conhecer outras abordagens quanto para trocar referências e conhecimentos por meio de proposições artísticas. A intenção foi compreender o fenômeno das queimas artesanais no espaço urbano e como ele se manifesta na prática artística de determinados ceramistas. A investigação fez uso do pensamento fenomenológico, através da metodologia de pesquisa bibliográfica combinada a pesquisa de campo. Esta última consistiu em vivenciar as queimas dos ceramistas entrevistados para descrever suas experiências individuais. O objetivo foi identificar uma representação coletiva sobre o fenômeno, que será relacionada a uma fundamentação teórica sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVES: ceramistas da Grande São Paulo; cerâmica paulista; fornos; queima artesanal; ancestralidade; cerâmica tradicional; cerâmica contemporânea.

RESUMEN

Esta investigación ha tenido como objetivo comprender los procesos y procedimientos artísticos de seis ceramistas del área metropolitana de São Paulo y sus alrededores que utilizan la cocción artesanal en sus producciones. El fin era comprender los motivos que llevaron a estos artistas a elegir métodos de cocción alternativos en los espacios urbanos, así como las dimensiones poéticas presentes en estas prácticas, ya sean conscientes os inconscientes. La investigadora, una artista que vive en ese mismo contexto, se propuso investigar su propio proceso de creación, que también implica actividades de construcción y cocción de hornos como expresión artística. De este modo, buscó a compañeros que compartieran esta práctica de la cocción, tanto para conocer otros enfoques como para intercambiar referencias y conocimientos a través de propuestas artísticas. La intención fue comprender el fenómeno de las cocciones artesanales en el espacio urbano y cómo se manifiesta en la práctica artística de determinados ceramistas. La investigación se basó en el pensamiento fenomenológico, mediante una metodología de investigación bibliográfica combinada con la investigación de campo, que consistió en convivir con los ceramistas entrevistados para describir sus experiencias individuales. El objetivo fue identificar una representación colectiva, que se relacionará con una fundamentación teórica sobre el tema.

PALABRAS-CLAVE: ceramistas del área metropolitana de São Paulo; cerámica paulista; hornos para cerámica; cocción artesanal; sabiduría ancestral; cerámica tradicional; cerámica contemporánea.

ABSTRACT

This research sought to understand the artistic processes and procedures of six ceramicists from Greater São Paulo and the surrounding area who use traditional firing techniques in their work. The aim was to understand the reasons that led these artists to choose alternative firing methods in urban settings, as well as the poetic dimensions present in these practices, whether conscious or unconscious. The researcher, an artist living within this same context, sought to investigate her own creative process, which also involves the construction and firing of kilns as an artistic expression. In this way, she sought out peers who share this practice of firing, both to learn about other approaches and to exchange references and knowledge through artistic proposals. The intention was to understand the phenomenon of artisanal firing in the urban space and how it manifests itself in the artistic practice of certain potters. The research drew on phenomenological thinking, employing a methodology combining bibliographic research with fieldwork, which involved spending time with the interviewed potters to document their individual experiences. The aim was to identify a phenomenon, which will be linked to a theoretical framework on the subject.

KEYWORDS: potters of Greater São Paulo; São Paulo ceramics; kilns for ceramics; traditional firing; ancestral wisdom; traditional ceramics; contemporary ceramics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Abóbora Latina o que me nutre. Fonte: elaborado pela autora (2026) 5

Figura 2 — Releitura Escola Sul artista hispano-uruguaio Joaquín Torres García com as Mães da Lua. Fonte: elaborado pela autora (2026) 6

Figura 3 — Centelhas da terra. Fonte: elaborado pela autora (2026) 43

Figura 4 — Definição do local do forno. Fonte: elaborado pela autora (2023). 48

Figura 5 — Construção da boca da fornalha. Fonte: elaborado pela autora (2023). 48

Figura 6 — Forno das Oleiras do Candeal. Fonte: elaborado pela autora (2023). 50

Figura 7 — Colagem diferentes perspectivas da peça cerâmica das oleiras do Candeal. Fonte: elaborado pela autora (2023). 50

Figura 8 — Painel registros da vivência “Barro em Transformação”. Fonte: elaborado pela autora (2023). 51

Figura 9 — Tijolinho de cerâmica de diferentes queimas. Fonte: elaborado pela autora (2025). 52

Figura 10 — Queima no forno de papel no II Simpósio Amò, oficina ministrada por Sarah Hallelujah. Fonte: Ana Cajueiro (2025). 53

Figura 11 — Forno no elétrico da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2026). 54

Figura 12 — Forno elétrico porta aberta da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2026). 54

Figura 13 — Queima no forno tradicional a lenha "Joana de Barro" na Escola de Inverno. Fonte: Brunno Rodrigues (2024). 55

Figura 14 — Painel de construção de fornos em ordem cronológica da esquerda para direita, jul., set. e dez. de 2023 e mar. de 2024. Fonte: elaborado pela autora (2023-2024). 60

Figura 15 — Construção dos fornos em ordem cronológia da esquerda para direita, jul, set e dez de 2023 e mar de 2024. Fonte: acervo pessoal (2023-2024) 61

Figura 16 — Queima no forno Joana de Barro. Fonte: Brunno Rodrigues (2024). 62

Figura 17 — Superfície do forno “Joana de Barro” com peças de cerâmicas azulejadas de 2024, placa de identificação, secção de um tronco de 2025, azulejo da ação do CAPS Itaim Bibi III de 2025. Peças azulejadas a cada reformar e queima no forninho para gravar algumas ações especial. Fonte: elaborado pela autora (2025). 64

Figura 18 — Painel de ações no forno tradicional a lenha Joana de Barro e da EMEIF Quirino. Legenda: da esquerda para direita, de cima para baixo, ação de queima com alunos da Clara Pitanga usuários do CAPS Itaim Bibi III (maio de 2025), reunião pedagógica professores EMEIF Quirino (abril de 2025), sarau com os alunos da EMEIF Quirino (maio de 2025), aula da pós-graduação da professora Carminda com a disciplina Educação e Cultura Indígena em torno da Joana de Barro (maio de 2025), queima de encerramento da aulas práticas da disciplina da pós-graduação da professora Priscila Leonel (março de 2025) e pintura do forno EMEIF Quirino (maio de 2025). Fonte: elaborado pela autora (2025) e Janaina Ferreira (2025). 65

Figura 19 — Painel ornamentos externo do forno Joana de Barro. Fonte: elaborado pela autora (2026). 66

Figura 20 — Painel de atividade com a Joana de Barro. Legenda: de cima para baixo, queima em nov. de 2025 cm discentes do ateliê, I e II encontro de proza em torno da Joana de Barro ago. de 2024. Fonte: elaborado pela autora (2024-2025). 67

Figura 21 — Duas peças de raia de cerâmica com obvara. Fonte: elaborado pela autora (2024). 70

Figura 22 — Vyvy e Clara embalando peças para fazer o Saggar. Fonte: elaborado pela autora (2024). 70

Figura 23 — Peça mini vaso em redução de grama. Fonte: Livia Nishibe (2023). 70

Figura 24 — Peça Seios em diferentes perspectivas com saggar e horse Hair. Fonte: Vyvy Vanazzi (2024). 70

Figura 25 — Peça Jarro com Saggar e Horse Hair. Fonte: Leticia Sousa (2024). 70

Figura 26 — Peças dos alunos da Etec feitos na Escola de Inverno de 2024. Fonte: Brunno Rodrigues (2024). 71

Figura 27 — Molde de gesso. Fonte: Diego Borges (2024). 72

Figura 28 — placa de cerâmica queimada a lenha com obvara. Fonte: Diego Borges (2024). 72

Figura 29 — Placa de cerâmica queimada no elétrico. Fonte: Diego Borges (2024). 72

Figura 30 — Retirada de peças no forno da Joana de Barro para fazer efeito. Fonte: Brunno Rodrigues (2024). 73

Figura 31 — mini tijolo de argila. Fonte: elaborado pela autora (2025). 78

Figura 32 — 4 minis tijolos modelados ao lado do tijolo referência. Fonte: elaborado pela autora (2025). 78

Figura 33 — Molde de gesso dos 4 minis tijolos, tijolo modelo e cópias de tijolinhos. Fonte: elaborado pela autora (2025). 79

Figura 34 — Primeira de tijolinhos assados no forno a lenha de Ubatuba. Fonte: elaborado pela autora (2025). 79

Figura 35 — Primeira leva de tijolinhos assados no forno de Ubatuba. Fonte: elaborado pela autora (2025). 79

Figura 36 — Mini tijolos expostos na parede do ateliê da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2025). 80

Figura 37 — Segunda de leva de queima de mini tijolos no forno de papel. Fonte: Ana Cajueiro (2025). 81

Figura 38 — Organização dos materiais para construção do mini forno em motinhos proporcionais a miniatura de pessoa 1:75 sobre terra argilosa, mini tijolos cozidos, grama picada. Fonte: elaborado pela autora (2025). 82

Figura 39 — Forno tradicional a lenha em miniatura construído no ateliê de cerâmica da UNESP nomeado de Forninho Barriguda Paineira. Fonte: elaborado pela autora (2025). 83

Figura 40 — Arranjo de flores em miniatura proporcional para o forninho. Como uma oferenda ao fogo. Fonte: elaborado pela autora (2025). 87

Figura 41 — Nat Fante posicionando a oferenda na boca da fornalha do forninho. Em primeiro plano a presença de minipeças de argila para assar. Fonte: elaborado pela autora (2025). 87

Figura 42 — Pedro Meurer contemplando o forninho. Fonte: elaborado pela autora (2025). 89

Figura 43 — Forninho Paineira em ação. Fonte: elaborado pela autora (2025). 89

Figura 44 — Encerrada a queima no Forninho Paineira. Fonte: elaborado pela autora (2025). 89

Figura 45 — As minipeças expostas após o esfriamento. Fonte: elaborado pela autora (2025). 90

Figura 46 — As minipeças esfriando dentro de uma xícara de água pós a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 90

Figura 47 — Minipeças que foram queimadas no forninhos. Fonte: elaborado pela autora (2025). 91

Figura 48 — Segunda queima no forninho Paineira após a primeira reforma e com a chaminé. Fonte: elaborado pela autora (2025). 91

Figura 49 — Alice Bombardi e as minipeças dos discentes. Fonte: elaborado pela autora (2025). 91

Figura 50 — A casa do fogo. Fonte: elaborado pela autora (2026)..... 94

Figura 51 — Casa das Caldeira vista aérea. Fonte: Renato Leodário (2016). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IND%C3%9ASTRIAS_REUNIDAS_FRANCISCO_MATARAZZO_Casa_das_Caldeiras.jpg 101

Figura 52 — Casa das Caldeiras vista de frente. Fonte: Teofranca (2016). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_e_chamin%C3%A9s.jpg 102

Figura 53 — Exposição de fotografia dentro da Casa das Caldeiras. Fonte: Andreia Reis (2010). 102

Figura 54 — Escala de temperatura em relação a cor da chama. Fonte: Research Gate (2018). 117

Figura 55 — Cone pirométrico. Fonte: Arte Brasil (sem data). https://artebrasilmateriais.com.br/cone-pirometrico/ 118

Figura 56 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de fogueira. Fonte: elaborado pela autora (2025). 126

Figura 57 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de buraco. Fonte: elaborado pela autora (2025). 127

Figura 58 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de muro circular. Fonte: elaborado pela autora (2025). 128

Figura 59 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno de tiragem ascendente. Fonte: elaborado pela autora (2025). 129

Figura 60 — Placa de cerâmica da época da Grécia Antiga. Fonte: World History Encyclopedia (2022). 130

Figura 61 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno Romano. Fonte: elaborado pela autora (2025). 131

Figura 62 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno Grécia antiga. Fonte: elaborado pela autora (2025). 131

Figura 63 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno subterrâneo japonês. Fonte: elaborado pela autora (2025). .. 133

Figura 64 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno chinês moderno. Fonte: elaborado pela autora (2025). 135

Figura 65 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno chinês de câmaras múltiplas. Fonte: elaborado pela autora (2025). 136

Figura 66 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno de câmaras grandes de Tehwa. Fonte: elaborado pela autora (2025). 137

Figura 67 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno coreano formato bambu. Fonte: elaborado pela autora (2025). 139

Figura 68 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno Tamba (anagama). Fonte: elaborado pela autora (2025). 141

Figura 69 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno medieval espanhol. Fonte: elaborado pela autora (2025). 142

Figura 70 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno espanhol de lustre metálico. Fonte: elaborado pela autora (2025). 143

Figura 71 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno europeu de tiragem ascendente formato garrafa. Fonte: elaborado pela autora (2025). 145

Figura 72 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno de garrafa. Fonte: elaborado pela autora (2025). 146

Figura 73 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno com capuz. Fonte: elaborado pela autora (2025). 147

Figura 74 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de tijolos em caieira, olarias. Fonte: elaborado pela autora (2025). 148

Figura 75 — Painel sobre a visitação da Olaria do Burrico, olaria tradicional de Cunha-SP. Fonte: elaborado pela autora (2025). 150

Figura 76 — João Burrico mostrando como funciona a maromba que acontece com a o caminha do cavalo. Fonte: elaborado pela autora (2025). 151

Figura 77 — Apresentação do forno caieira, forno temporário de tijolos para tijolos. Fonte: elaborado pela autora (2025). 152

Figura 78 — Fornalha do forno caieira. Fonte: elaborado pela autora (2025). 152

Figura 79 — José Roberto e sua fotografia antiga da olaria da família. Fonte: elaborado pela autora (2025). 153

Figura 80 — Ilustração de Alice Bombardi de diferentes tipos de tiragem em fornos cerâmicos. Fonte: elaborado pela autora (2025). 155

Figura 81 — Peça Marajoara arqueológicas. Fonte: Museu Nacional do Rio de Janeiro (2026). 166

Figura 82 — Réplicas e inspirações de peças Marajoaras. Fonte: Stúdio Marajó Ancestral (2022). 167

Figura 83 — Forno de tiragem ascendente do ateliê, similar ao forno grego. Fonte: Stúdio Marajó Ancestral (2021). https://www.instagram.com/p/CTRgAe_rnxu/ 167

Figura 84 — Forno do Marivaldo de tiro direto em formato quadrado. Fonte: Marivaldo Arte (2026). 169

Figura 85 — Painel Réplica Marajoara e cerâmica Icoaraci. Fonte: Marivaldo Arte (2024-2026). https://www.instagram.com/marivaldoarte/ 169

Figura 86 — Peças arqueológicas Tapajônicas. Fonte: Museu Nacional do Rio de Janeiro (2026) e catálogo Mae USP (2002). .. 171

Figura 87 — Réplicas tapajônica do Mestre Elves. Fonte: Canal Mutak (2021). 172

Figura 88 — Forno formigueiro de tijolos do Mestre Elves. Fonte: Canal Mutak (2021). 172

Figura 89 — Forno mais recente de Elves, de tiro direto formato quadrado. Fonte: Mestre Elves (2022). https://www.instagram.com/reel/CiSosdmgS8U/ 172

Figura 90 — Forno de Jéfferson. Fonte: Jéfferson Paiva (2023). https://www.instagram.com/p/CtaNb3zpmSK/?img_index=1 174

Figura 91 — Réplicas tapajônicas de Jéfferson. Fonte: Jéfferson Paiva (2023-2024). 174

Figura 92 — Pintura interna de um vaso kalipo. Fonte: Lucia Hussak (2017). https://institutoiepe.org.br/wp-content/uploads/2020/07/livro_da_argila.pdf 176

Figura 93 — Acomodando lenha ao redor do vasilhame para sua queima. Fonte: Lucia Hussak (2017). https://institutoiepe.org.br/wp-content/uploads/2020/07/livro_da_argila.pdf 176

Figura 94 — Peças tradicionais de Maragogipinho. Fonte: SEBRAE (2025). 178

Figura 95 — Forno tradicional de Maragogipinho, de tiro direto. Fonte: TV Brasil (2014). https://www.youtube.com/watch?v=EwD2CQCkJ7I 178

Figura 96 — Diferentes bonecas Karajá. Fonte: IPHAN (sem ano). 180

Figura 97 — Captura de telas do vídeo sobre a queima do povo Karajá. Fonte: FUNAI (2018). https://www.youtube.com/watch?v=faJvPGmAsh4&list=TLGGYcO779hY-GQxOTAxMjAyNg&t=43s 180

Figura 98 — Panela de barro. Fonte: acervo pessoal (2026). 182

Figura 99 — Capturas de tela do documentário sobre as Paneleiras de Goiabeiras. Fonte: Filmes de Quintal e IPHAN (2015). ... 182

Figura 100 — Boneca de cerâmica. Fonte: Lalada Dalglish (2006). 185

Figura 101 — Forno a lenha de Aparecida Gomes Xavier. Fonte: Lalada Dalglish (1997). 185

Figura 102 — Fotografias dos fornos de barranco do Vale do Jequitinhonha, da esquerda para direita, Isabel Mendes, Rosa Gomes Ferreira e Clemência Pereira dos Santos. Fonte: Lalada Dalglish (2006). 187

Figura 103 — Vasos das Oleiras. Fonte: Oleiras do Candeal (2024). https://www.instagram.com/p/C43pRPurLaW/ 188

Figura 104 — Forno das Oleiras do Candeal da Associação. Fonte: elaborado pela autora (2023). 188

Figura 105 — Esquerda fotografia do forno de terreno plano de Campina de Fora de Dona Bernarda e seu filho e direita Fotografia do forno de barranco de Apiaí de Dona Juvência. Fonte: Herta Loell Scheuer (1976). 189

Figura 106 — Vaso com esmalte de cinzas da Mieko. Fonte: elaborado pela autora (2026). 190

Figura 107 — Forno noborigama do ateliê da Mieko em Cunha-SP. Fonte: elaborado pela autora (2024). 190

Figura 108 — Fotografia da Dona Dita. Fonte: Cerâmica Vargem do Tanque (2020). 191

Figura 109 — Bule, par de xícaras e dois pratinhos de cerâmica. Fonte: Ceramistas Vargem do Tanque Oficial (2025). https://www.instagram.com/p/DQsfGngDd2-/?img_index=7 192

Figura 110 — Um dos fornos de tiro direto das ceramistas. Fonte: Ceramistas Vargem do Tanque Oficial (2021). https://www.instagram.com/p/CMJJ19fhGQ8/?img_index=3 192

Figura 111 — Publicação no perfil da Cerâmica Vargem do Tanque sobre o modelo do forno na comunidade. Fonte: Cerâmica Vargem do Tanque oficial (2021). 193

Figura 112 — Publicação da ação do coletivo Cerâmica Vargem do Tanque no Festival de Cerâmica em Cunha, construção do forno de tiro direto no Parque Lava-Pés. Fonte: ICCCunha e Cerâmica Vargem do Tanque (2025). 200

Figura 113 — Localização relativa e formas dos fornos que se acredita terem sido utilizados na cozedura oxidante e numa área de pré-aquecimento associada. Desenho de César Samillan e Izumi Shimada Fonte: Izumi (2004). 203

Figura 114 — Vistas em planta e em corte de um forno de cerâmica Sicán do período médio, que se acredita ter sido utilizado para a cozedura de cerâmica negra. A reconstrução baseia-se em medições e observações de fornos escavados na sala 39. Desenho de Izumi Shimada. Fonte: Izumi (2004). 203

Figura 115 — Painel da etapa de construção do forno Árvore de Fogo de Wali Hawes. Fonte: Ian Gregory (1995). 210

Figura 116 — Forno Árvore de Fogo de Wali Hawes. Fonte: Ian Gregory (1995). 210

Figura 117 — Forno “Cadáver exquisito” de tributo a Hawes. Fonte: Infoceramica (2015). 213

Figura 118 — Forno “Cadáver exquisito” de tributo a Hawes. Fonte: Infoceramica (2015). 213

Figura 119 — Painel duas fotografias da obra Fornalha de Nuno Ramos na Paulista em 1997. Fonte: Nuno Ramos (1997). 214

Figura 120 — Captura de tela do vídeo momentos da queima no forno escultórico no II encontro Barro Calchaquí. Fonte: Isabella Johnston (2024). https://www.instagram.com/p/C943re6RDKx/?igsh=aXBraHpnZzV4aTYw 215

Figura 121 — Painel de capturas de telas do vídeo sobre a construção do forno escultórico do encontro Barro Calchaquí. Fonte: Lorena Camara (2024). https://www.instagram.com/p/C9z_SEtRlnV/ 215

Figura 122 — Captura de tela do perfil do Instagram Hornos Escultóricos. Fonte: elaborado pela autora (2026). 217

Figura 123 — Painel com momentos da montagem e queima do forno neolítico no ReCuit. La Bisbal. Fonte: Julia Sangés e FemFoc (2024). 218

Figura 124 — Forno homenagem e presente para o Ceramista e Professor Carlets Torrente para comemorar seu aniversário de 70 anos de idade. Fonte: Carlets Torrent (2024). 220

Figura 125 — Painel de registros O Centro Cultural Ambulante, a esquerdar o artista Gabriel Chaile ativando a obra numa Perfomance em praça pública e a direita a obra exposta no pavilhão da Bienal Mercosul. Fonte: Gabriel Chaile (2025). https://www.instagram.com/p/DKNwak2ROmh/?img_index=1 221

Figura 126 — Obra Rosario Liendri (2022). Fonte: La Biennale di Venezia (2022). 223

Figura 127 — Cerimônia de abertura no território Cuyo Grande em Písac. Fonte: Pedro Meurer (2025). 227

Figura 128 — Mil mini tijolos de diversas queimas. Fonte: elaborado pela autora (2025). 227

Figura 129 — Segundo dia de evento, ceramistas trabalhando ao público na praça central. Fonte: Pedro Meurer (2025). 228

Figura 130 — Terceiro dia, apresentando o forninho de Písac e convidando as pessoas. Fonte: Pedro Meurer (2025). 228

Figura 131 — Retrato e a obra finalizada. Fonte: Río Rosa (2025). 229

Figura 132 — Queima no forninho de Písac. Fonte: Río Rosa (2025). 230

Figura 133 — Adela, Alice, Pedro e o forninho. Fonte: Elida, filha de Adela (2025). 231

Figura 134 — Oficina Roda de olaria de afeta. Fonte: Pedro Meurer (2025). 232

Figura 135 — Oficina Roda de olaria de afeta. Fonte: Pedro Meurer (2025). 232

Figura 136 — Exposição das peças, Alice, Carolina Félix e Rogério Carvalho. Fonte: Pedro Meurer (2025). 233

Figura 137 — Preparando para exposição e entrega das pecinhas. Fonte: Pedro Meurer (2025). 233

Figura 138 — Entrega dos certificados a todos os ceramistas participantes do encontro. Fonte: Río Rosa (2025). 234

Figura 139 — Painel duas fotografias dos ceramistas a caminho do sítio arqueológico de Písac. Fonte: Río Rosa (2025). 235

Figura 140 — Penúltimo dia do encontro. Dia das horneadas e festa. Forno a lenha do mercado artesanal, raku, queima a carvão, mini forno e queima de buraco. Fonte: Río Rosa (2025). 236

Figura 141 — Queimas: o elo entre os ceramistas. Fonte: elaborado pela autora (2026) 237

Figura 142 — Mapeamento dos ceramistas entrevistados, ilustrações Alice Bombardi e elaboração Qgis Tiago Martins. Fonte: elaborado pela autora (2026). 244

Figura 143 — Retrato do Oboé com sua máscara e vaso de cerâmica, junto à cadela chamada Mila. Fonte: Raphael Oboé (2024). 249

Figura 144 — quintal e o forno em Jundiaí. Fonte: elaborado pela autora (2024). 252

Figura 145 — Primeiras peças de Oboé cruas. Fonte: Raphael Oboé (2019). 253

Figura 146 — Livros referência de Oboé. Fonte: elaborado pela autora (2024). 253

Figura 147 — Peças expostas no Espaço Lida. Fonte: Raphael Oboé (2022). https://www.instagram.com/p/CjAxOBTLF_e/ 254

Figura 148 — Peça pós queima posicionada na frente do forno. Fonte: Raphael Oboé (2023). https://www.instagram.com/p/Cqx-Nuzr9Xn/?img_index=1 254

Figura 149 — Oboé coletando material para trabalho no local de extração de argila preta em Jundiaí. Fonte: elaborado pela autora (2024). 256

Figura 150 — Ateliê de Oboé. Fonte: elaborado pela autora (2024). 257

Figura 151 — Resina de árvore sobre a peça ainda quente. Fonte: elaborado pela autora (2024). 257

Figura 152 — Peças em ponto de argila antes da queima tomando sol para secagem final. Fonte: elaborado pela autora (2024). 258

Figura 153 — Oboé e o forno a lenha. Fonte: elaborado pela autora (2024). 259

Figura 154 — Grafite do Oboé. Fonte: Raphael Oboé (2016). 260

Figura 155 — Grafite do Oboé. Fonte: Raphael Oboé (2018). 260

Figura 156 — Grafite do Oboé de Látex/giz “Nostalgic memories”. Fonte: Raphael Oboé (2015). https://www.instagram.com/p/BBQobfPH9DS/ 261

Figura 157 — Segundo forno em outro posição do quintal e maior. Fonte: elaborado pela autora (2024). 262

Figura 158 — Primeiro forno. Fonte Raphael Oboé (2022). https://www.instagram.com/p/Ch4wFt0LiyQ/ 262

Figura 159 — Queima na Joana de Barro na UNESP com a presença do Raphael Oboé em dezembro. Fonte: elaborado pela autora (2024). 265

Figura 160 — preparo das peças com saggar para queima a lenha. Fonte: elaborado pela autora (2024). 266

Figura 161 — Oboé e o forno Joana de Barro. Fonte: elaborado pela autora (2024). 267

Figura 162 — Peça do Oboé pós queima na Joana de Barro com efeito de saggar e horse hair. Fonte: elaborado pela autora (2024). 267

Figura 163 — Painel com captura de telas dos stories do Oboé, construção do novo forno. Fonte: elaborado pela autora (2025). 269

Figura 164 — Primeiro forno circular de tiro direto a lenha do Oboé, primeira queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 270

Figura 165 — Oboé analisando a tampa do forno. Fonte: Raphael Oboé (2025). 272

Figura 166 — Registros da primeira oficina de construção de forno do Oboé. Fonte: Raphael Oboé (2025). 272

Figura 167 — Painel com registros da preparação da queima mexicana, de redução do Oboé. Fonte: elaborado pela autora (2025). 273

Figura 168 — Queima no forno de tiro direto após a reforma na parte externa do forno e queima mexicana de redução. Fonte: Raphael Oboé (2025). 274

Figura 169 — Peça de vaso de cerâmica antropomorfizado e com joias em cobre feitas também pelo Oboé, exposto na Galeria Lume. Fonte: Raphael Oboé e Galeria Lume (2025). https://www.instagram.com/p/DLBCYGDR2Uz/?img_index=1 275

Figura 170 — Painel com registros da exposição O contorno do Abismo em que Oboé foi participante na Galeria Maluf, visita guiada por ele. Fonte: elaborado pela autora (2026). 276

Figura 171 — Painel com registro de todos os fornos feitos pelo Oboé em ordem cronológica da esquerda para direita, 2022, 2024 e 2025. Fonte: elaborado pela autora (2025). 277

Figura 172 — Retrato do Makoto. Fonte: elaborado pela autora (2025). 278

Figura 173 — Painel com duas fotografias da exposição Testemunha do Fogo. Fonte: Beatriz Reis (2022). 281

Figura 174 — Makoto alimentando o forno anagama. Fonte: elaborado pela autora (2024). 284

Figura 175 — Cerâmica Jomon em estilo flamejante, 3000 a.C., escavada no sítio arqueológico de Iwanohara, província de Niigata. Fonte: Wikipédia. 288

Figura 176 — Panela Jomon. Fonte: Wikipédia. 288

Figura 177 — Peças do Makoto. Fonte: elaborado pela autora (2025). 289

Figura 178 — Painel de registros da abertura do forno anagama, Makoto dentro do forno desmontando mobílias e apreciando o resultado. Fonte: elaborado pela autora (2025). 295

Figura 179 — Abertura do forno anagama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 296

Figura 180 — Peças do Makoto e de alunos, após serem queimadas no forno anagama. Fonte: elaborado pela autora (2025). .. 297

Figura 181 — Peça resultado da queima a lenha anagama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 298

Figura 182 — Peças que grudaram na prateleira do forno. Fonte: elaborado pela autora (2025). 298

Figura 183 — Painel de registros do 12° Festival de Cerâmica, da esquerda para direita, mesa exposta na feira, Makoto mostrando detalhes para Daniel Marquina e Livia Nishibe; Makoto apresentando sobre o forno Sumigama antes da abertura. Fonte: elaborado pela autora (2025). 299

Figura 184 — Folder de divulgação do evento Cerâmica de (RE)EXITÊNCIA no I Festival S.E.R da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2025). 303

Figura 185 — Makoto apresentando sobre a oficina de construção e queima do forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 303

Figura 186 — Painel de registro com momentos da queima no forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 304

Figura 187 — Makoto demonstrando o processo de queima no forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 305

Figura 188 — Fragmentos ordenados. Fonte: elaborado pela autora (2025). 306

Figura 189 — Cavucando o forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 306

Figura 190 — Fragmentos de peças cerâmicas que fundiram durante a queima Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 306

Figura 191 — tijolinhos cozidos no forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025). 306

Figura 192 — Retrato do Marcos Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2026). 307

Figura 193 — Prateleira de modelagem com peças dos alunos e pessoais. Fonte: elaborado pela autora (2025). 308

Figura 194 — Forno efêmero a lenha de tiro direto. Fonte: Marcos Yamamoto (2024). https://www.instagram.com/p/DAlN0lDgxAc/ 309

Figura 195 — Forno efêmero a carvão de baixa temperatura. Fonte: Marcos Yamamoto (2024). https://www.instagram.com/p/C8-0P0vOL8-/ 309

Figura 196 — Marcos quebrando o carvão para queima em pedaços medianos, preparando a queima no seu quintal. Fonte: elaborado pela autora (2025). 311

Figura 197 — Marcos levando a vela para iniciar a queima, somente até pegar a brasa, depois é preciso retirar a vela, não se deseja uma queima com chamas. Fonte: elaborado pela autora (2025). 312

Figura 198 — Marcos coletando plantinhas no quintal para fazer uma oferenda para o fogo. Fonte: elaborado pela autora (2025). 313

Figura 199 — Forno a carvão montado e com a oferenda posicionada. Fonte: elaborado pela autora (2025). 313

Figura 200 — Fresta do forno a carvão, indicativo da brasa subindo. Fonte: elaborado pela autora (2025). 316

Figura 201 — Peças retiradas do forno a carvão para fazer o efeito de redução com jornal. Fonte: elaborado pela autora (2025). 318

Figura 202 — Painel de registros de produção de Marcos Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2025 e 2026). 319

Figura 203 — Peça de cerâmica, arames e papel de Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2026). 320

Figura 204 — Peça de cerâmica, arames e papel de Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2026). 320

Figura 205 — Divulgação da presença do Marcos Yamamoto na Feira de Outono do Bunkyo. Fonte: Arte Koguei Bunkyo (2026). 321

Figura 206 — Marcos e suas peças na feira de Outono do Bunkyo. Fonte: elaborado pela autora (2026). 321

Figura 207 — Retrato do Vinicius Barajas. Fonte: Vinicius Barajas (2025). 322

Figura 208 — Espaço do ateliê de Barajas na CASA SETE. Fonte: elaborado pela autora (2025). 324

Figura 209 — Quintal do fundo do espaço CASA SETE, presença de um cômodo pequeno para modelagem e o forno para queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 325

Figura 210 — Painel de registros do Barajas montando o forno e iniciando a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 326

Figura 211 — Painel de fotografias do espaço de modelagem, torno, preparo da argila, coleta e outras técnicas como fibras vegetais. Fonte: elaborado pela autora (2025). 327

Figura 212 — Papeis vegetais feitos por Barajas, cada cor é uma fibra vegetal diferente que coletou e preparou. Fonte: Vinícius Barajas (2022). https://www.instagram.com/p/CZHuXtyIVaf/ 330

Figura 213 — Granada, Espanha. Fonte: Vinícius Barajas (2023). 332

Figura 214 — Palmeira, Paraná. Fonte: Vinícius Barajas (2017). 332

Figura 215 — Barajas, Cartriel e Sandra. Argentina, Buenos Aire. Fonte: Vinicius Barajas (2016). 332

Figura 216 — Santa Felicidade, Curitiba, Paraná. Fonte: Vinicius Barajas (2018). 333

Figura 217 — Calders, Barcelona, Espanha. Fonte: Vinicius Barajas (2020). 333

Figura 218 — Camanducaia, Minas Gerais. Fonte: Vinicius Barajas (2024). 334

Figura 219 — São Bernardo do Campo, São Paulo. Fonte: Vinicius Barajas (2024). 334

Figura 220 — Búzios, Rio de Janeiro. Fonte: Vinicius Barajas (2025). 334

Figura 221 — Vasos de cerâmica feitos no torno e com desenhos de engobes naturais, óxidos e efeitos de redução. Fonte: elaborado pela autora (2025). 338

Figura 222 — Vaso de cerâmica feito no torno com engobes naturais e óxidos queimado no forno a lenha a 1040 °C. Fonte: Vinícius Barajas (2022). https://www.instagram.com/p/Cc0Z1gGOKfz/ 339

Figura 223 — Escultura de cerâmica de parede, mesa e pintura de tinta óleo de terra e argila. Fonte: elaborado pela autora (2025). 340

Figura 224 — Peça da série Losango, queimada em forno a gás a 1000 °C. Partes conectadas com arame. Fonte: Vinícius Barajas (2024). .https://www.instagram.com/p/DD4iHatOOw3/ 340

Figura 225 — “Sin título, 2023 Da série: LA forma del Vacio Pintura olio sobre tela, lapiz saguinea sobre Loneta y cerámica en torno” Trabalho de mistura de técnicas bidimensionais e tridimensionais, todas com terra e barro. Fonte: Vinícius Barajas (2023). https://www.instagram.com/p/Cs4GXt3ukLf/ 341

Figura 226 — Tijolo com pintura de afresco de terras. Fonte: Vinícius Barjas (2026). 341

Figura 227 — Série de fotografias de Vinícius Barajas com o forno de tiro invertido. Fonte: Vinícius Barajas (2022). https://www.instagram.com/p/CluSXpwIECB/ 342

Figura 228 — Retrato de Ana Laura Bádue. Fonte: Ana Laura Bádue (2025). 343

Figura 229 — Painel de registros da oficina de queima a lenha no forno efêmero de tiro direto de baixa temperatura no 11° Festival de Cerâmica do Casarão do Chá. Fonte: elaborado pela autora (2024). 346

Figura 230 — Primeiro forno de Bádue após o curso, queima no quintal da Beca Chang em coletivo. Fonte: Bádue (2023). 349

Figura 231 — Ocarina em formato de ave em queima de redução. Ao fundo acervo de instrumentos musicais feitos de cerâmica e queimados a lenha. Fonte: elaborado pela autora (2025). 351

Figura 232 — Três ocarinas ovais de cerâmica queimadas em forno a lenha. Fonte: Bádue (2025). https://www.instagram.com/p/DEninbjvpkL/ 351

Figura 233 — Parede da casa ateliê de Bádue, com pinturas de argila e óxidos. Peças de cerâmica adornam a parede compondo com os desenhos. Fonte: elaborado pela autora (2025). 355

Figura 234 — Boneco de cerâmica articulado representação de Xangô. Fonte: elaborado pela autora (2025). 355

Figura 235 — Coleção de peças de cerâmica sonoras queimadas no forno a lenha efêmero de tiro direto. Fonte: elaborado pela autora (2025). 356

Figura 236 — Queima na Joana de Barro para o encerramento da parte prática da disciplina de pós-graduação da Professora Priscila Leonel. Fonte: elaborado pela autora (2025). 357

Figura 237 — Divulgação de evento aberto com oficina de construção e queima do forno efêmero a lenha de tiro direto ministrada por Beca Chang e Ana Laura Bádue. Fonte: elaborado pela autora (2025). 358

Figura 238 — Publicação no Instagram sobre o resultado do evento na Links207 que contou com a oficina de construção e queima do forno efêmero a lenha. Fonte: Links207, Bádue e Beca Chang (2025). 359

Figura 239 — Retrato da Beca Chang. Fonte: Mariani Camilo (2023). 360

Figura 240 — Modelagem de totens em terracota. Fonte: Beca Chang (2025). 361

Figura 241 — Série Fermentação. Fonte: Beca Chang (2025). 362

Figura 242 — Obra “Lembrança” da série “Fermentação” na Arte Koguei (2024). 363

Figura 243 — Obra Totem na Galeria Diáspora. Na exposição “Nós”. Fonte: Beca Chang (2024). 363

Figura 244 — Beca na exposição no terreiro Axé Ilê Obá ao lado de sua obra. Fonte: Beca Chang (2025). 363

Figura 245 — Pinturas de Beca Chang. Fonte: Beca Chang (2026). 365

Figura 246 — Quintal dos fundos da casa de Beca Chang, local onde está situado o forninho efêmero a lenha de tiro direto. Na foto Beca montando o forno e aluna de Beca, Amanda Iannonne, e amiga Mariana Silva (Nieta). Fonte: elaborado pela autora (2025). 366

Figura 247 — Registro de processo de criação no ateliê de casa. Fonte: Beca Chang (2025). 367

Figura 248 — Peça da série “Fermentação”. Fonte: Beca Chang (2024). https://www.instagram.com/p/C53d0jUrRfM/?img_index=1 367

Figura 249 — Registro antes de iniciar a queima no forno a lenha efêmero de tiro direto, da esquerda para direita, Amanda, cão Tino Barbotino, Beca, Alice, Bádue e Nieta. Fonte: Ana Laura Bádue (2025). 368

Figura 250 — Beca, Bádue e Nieta montando o forno para queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 369

Figura 251 — Peças antes de irem para queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 369

Figura 252 — Painel sequência de processos: montagem da queima, fechamento da chaminé, arranjo de oferenda para o fogo na escultura Criaturinha de Beca. Fonte: elaborado pela autora (2025). 370

Figura 253 — Entrosamento durante a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 371

Figura 254 — Captura de tela da publicação do Instagram de Beca Chang registrando o coletivo que se formara de queima a lenha com o forno efêmero. (2024). 372

Figura 255 — Entrosamento e revezamento durante a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025). 373

Figura 256 — Conversa e revezamento ao redor da queima. Fonte: Ana Laura Bádue (2025). 374

Figura 257 — Alimentando o fogo com oxigênio. Fonte: Ana Laura Bádue (2025). 374

Figura 258 — Captura de tela do evento de queima que aconteceu no espaço Links207, momento de retiradas de peças. Fonte: elaborado pela autora (2025). 376

Figura 259 — Peça de cerâmica “mensageira” de Beca Chang em ângulos diferentes de frente e de lado. Queimada em forno a lenha. Fonte: Beca Chang (2024). https://www.instagram.com/p/DDhWNkhxoCw/?img_index=1 377

Figura 260 — Máscara de cerâmica queimada no forno a lenha. Fonte: Beca Chang (2025). 378

Figura 261 — Máscara incandescente após sair da queima no forno a lenha efêmero. Fonte: Beca Chang (2025). 378

Figura 262 — Sem título. Fonte: elaborado pela autora (2026) 399

LISTA DE PINTURAS COM ARGILA[1]

Figura 1 — Abóbora Latina o que me nutre (2026) 05

Figura 2 — Releitura Escola Sul artista hispano-uruguaio Joaquín Torres García com as Mães da Lua (2026) 06

Figura 3 — Centelhas da terra (2026) 43

Figura 50 — A casa do fogo (2026) 94

Figura 141 — Queimas: o elo entre os ceramistas (2026) 237

Figura 142 — Mapeamento das casas do fogo (2026) 244

Figura 262 — Sem título (2026) 399

[1] A inclusão desta lista como elemento pré-textual complementar — para além das exigências da ABNT — justifica-se pelo caráter artístico desta dissertação, facilitando o acesso e a visualização direta das ilustrações que abrem as seções e que estão em outras partes do trabalho estabelecendo um diálogo sensível com o texto.

ESCLARECIMENTOS SOBRE O FORMATO

Esta abordagem dialoga com o conceito de territórios horizontais do geógrafo Milton Santos (1998), que trata a dimensão geográfica, mas também se aplica à produção de conhecimento e informação em um mundo globalizado, sob o capitalismo e neoliberalismo que tem se apresentado de forma perversa. O formato horizontal representa o coletivo, em oposição à verticalidade que sugere diferenciação e imposição de hierarquia, como mostra de poder. A pesquisa e a escrita são, por essência, um campo de disputa de narrativas e de produção de conhecimento no mundo globalizado. Assim, a proposta de se fazer uma escrita na horizontal atua como metáfora, rompendo com o padrão vertical de leitura estabelecido pelas normas hegemônicas.

Por fim, ao discorrer sobre a cerâmica, um material plástico proveniente do argissolo, abundante na paisagem paulistana[2] com expressão de 42% em todo território, tanto nas paisagens naturais quanto nas modificadas pelo agronegócio e pelas cidades, a própria perspectiva sobre formato paisagem é, naturalmente e visualmente, horizontal. As aberturas dos capítulos contêm ilustrações feitas com argila coletadas durante esses dois anos de pesquisa em lugares como a represa de Ibiúna-SP e em coleta urbana em meio a obras públicas em Pirituba-SP. Busquei representar visualmente o meu corpo nessa jornada por essas criações de paisagens imaginárias, com formas orgânicas e por vezes figurativas com símbolos importantes sobre o assunto.

[2] **Cartilha digital sobre os Solos do Estado de São Paulo** realizada como parte do trabalho de conclusão do curso de especialização em Solos pela Universidade Federal de Viçosa e rede UNISOLOS por Amanda Magrini. Disponível em: <https://www.amandamagrini.com.br/geociencias>. Acesso em: 21 de março de 2026.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **37**

2 AS CENTELHAS DESTA INVESTIGAÇÃO **43**

2.1 PERCURSO DE CRIAÇÃO *45*

2.2 MINIATURA: O FORNO COMO UMA PEQUENA ESCULTURA *75*
2.2.1 Tijolinhos: faço de mim uma olaria de afetos 76
.2.2 Forninho Paineira Barriguda 82

3 O FOGO E A CASA DO FOGO **94**

3.1 DA ORIGEM À CONTEMPORANEIDADE *110*

3.1.1 Histórico ilustrado dos fornos para cerâmica *123*
3.1.1.1 Repensando uma terminologia: queimas artesanais como queimas ancestrais 156
3.1.1.2 Brasil: nossas queimas ancestrais 163
3.1.1.3 Mundo: presenças de queimas na arte contemporânea 209

4 QUEIMAS: O ELO ENTRE CERAMISTAS **237**

4.1 RELATOS SOBRE AS QUEIMAS: VIVÊNCIA COM SEIS CERAMISTAS *239*
4.1.1 Raphael Oboé 249
4.1.2 Makoto Fukuzawa 278
4.1.3 Marcos Yamamoto 307
4.1.4 Vinicius Barajas 322
4.1.5 Ana Laura Bádue 343
4.1.6 Beca Chang 360

4.2 CORRELAÇÕES ENTRE AS PRÁTICAS DOS CERAMISTAS *379*

4.3 O FENÔMENO DAS QUEIMAS ARTESANAIS E SUAS POTÊNCIAS POÉTICAS *386*

CONSIDERAÇÕES FINAIS **395**

REFERÊNCIAS **400**

1 INTRODUÇÃO

Há diversos propósitos para investigação sobre cerâmica, é possível que sejam inesgotáveis dado as variáveis e multiplicidades de caminhos que a compõem. No campo da arte há quem se dedique à coleta, modelagem, ou questões simbólicas e culturais, bem como à formulação de esmalte (camada vítrea que pode conter cor e é usada nas peças cerâmicas para fins práticos e/ou estéticos). Nesta pesquisa, será abordado o eixo da queima da cerâmica. Não é possível isolar o assunto por completo, já que este esbarra indiretamente nas outras variáveis que constituem o todo da peça cerâmica, mas o foco será nos processos e procedimentos artísticos que dependem da relação humana como acontece nas queimas cerâmicas artesanais. Vale ressaltar que este trabalho não se propõe a ser um manual descritivo de como construir fornos e realizar queimas. Inevitavelmente, alguns aspectos técnicos e a descrição de práticas de construção e queima serão abordados, mas, será um trabalho que tem como eixo trazer exemplos culturais e artísticos, por vezes com percepções e observações poéticas em relação à prática, tanto pessoais quanto dos outros ceramistas que foram entrevistados.

Um fator decisivo para transformar o barro (argila) em cerâmica é a presença de calor, que, na origem dessa prática, provinha exclusivamente do fogo, especialmente de fogueiras. Hoje existem diversas fontes de calor para o processo de cozedura da cerâmica, são algumas delas provenientes de resistência elétrica e a também potencializadas até com muflas[3] para micro-ondas, existindo opções variadas no mercado, tanto para escala industrial, quanto para ateliês. Assim como há criações que transitam nessas diferentes formas de materializar objetos cerâmicos, temos por exemplo a estatueta da Vênus de Dolní Věstonice[4] (junto de

[3] Definição: mufla (ou forno mufla) é um tipo de estufa feita de material cerâmico refratário para se alcançar elevadas temperaturas usadas em laboratórios e ateliês, ou seja, a mufla potencializa a fonte de calor gerada pelo micro-ondas comum ou forno cerâmico. A mufla cerâmica de micro-ondas é um mini forno portátil de material refratário com revestimento de carbeto de silício. Colocado dentro de um e micro-ondas comum, ela potencializa as ondas eletromagnéticas em calor intenso em seu interior, permitindo fundir vidro, queimar pequenas peças de cerâmica a temperaturas próximas a 900 °C – 960 °C.

[4] The Venus of Věstonice. Site University of Oxford. Disponível em: < https://www.prm.ox.ac.uk/the-venus-of-vestonice>. Acesso em: 14 de março de 2026.

outros fragmentos de barro queimado), uma das peças mais antigas do mundo, encontrada no atual território da República Tcheca há aproximadamente 30.000 anos A.P[5]. Esta estatueta em terracota — que para alguns arqueólogos acreditam ser um talismã, já que foi encontrada enterrada em área de cultivo — provavelmente foi queimada em uma fogueira acidentalmente. Em contraponto, existem peças de cerâmica, como as palhetas de turbina para aeronaves[6], que são queimadas em fornos elétricos industriais (considerado um material ultra tecnológico e resistente, essencial para o funcionamento de algumas aeronaves).

Esses dois exemplos demonstram a diversidade da cerâmica ao longo da história. Entretanto, é preciso ter cuidado para não reduzir ou estereotipar o tema, uma vez que certos tipos de queima não ficaram no passado. Pelo contrário, as *queimas ancestrais* (forma como pretendo nomeá-las após me debruçar sobre o assunto nesta atual pesquisa com as queimas artesanais) como fogueira, buraco, lenha e carvão, feitas artesanalmente, se fazem presentes na contemporaneidade, principalmente em comunidades tradicionais do Brasil (indígenas, remanescente de quilombos e povoados), em alguns processos artísticos na arte contemporânea e até em ateliês em centro urbanos, locais estes, que serão o foco desta pesquisa.

Esta temática das queimas faz parte de minhas pesquisas como artista. Por isso, nesta dissertação, apresentei proposições poéticas de minhas práticas, que dialogam com meus pares do mesmo território, em um contexto urbanizado. Além disso, ao longo do texto,

[5] Sobre a datação, o sistema mais difundido provém do discurso hegemônico, utilizando os termos antes de Cristo (a.C.) e depois de Cristo (d.C.). Para evitar a referência a uma religião específica, mas mantendo a mesma contagem, criou-se a nomenclatura Era Comum (E.C.) e antes da Era Comum (A.E.C.). No entanto, neste trabalho optou-se por usar o termo Antes do Presente (A.P.) como indicação temporal, no qual toma-se o ano presente como referência e a ele se subtrai o tempo indicado. A nomenclatura antes do presente (A.P.) é uma marcação de tempo utilizada na arqueologia, paleontologia e geologia que se baseia na datação de carbono-14.

[6] Cerâmica é um dos materiais estudados na engenharia de materiais e pode ser encontrado na indústria espacial presente em componentes como palhetas de turbina. Disponível em: <https://www.macea.com.br/noticias/ceramica-avancada-na-industria-aeroespacial> Acesso em: 14 de março de 2026.

compartilharei achados que encontrei durante minha investigação, que me afetaram e que complementam o olhar sobre os fornos para cerâmica também como uma prática artística na contemporaneidade.

Ao pensar na etapa de cozimento para realização da peça, se adiciona mais uma camada de significado à obra final cerâmica, pois quando artesanal apresenta os rastros do processo de queima, e o próprio processo em si se torna uma forma de lidar com outros agentes participantes: o fogo e a *casa do fogo* (forno). O ceramista que realiza a queima, adiciona a sua experiência a sapiência que aprende com o elemento fogo no processo final.

O presente trabalho busca traçar a relação entre as queimas que possuem o fogo, como agente transformador da matéria resultando na peça e prática do artista. Já que considero que o tipo de forno que depende de acompanhamento por parte do ceramista desde a construção a queima. Questiono os motivos que levam a escolher esse tipo de prática e o quanto isso implica na produção como preferência poética e/ou por necessidade, sendo a opção alternativa aos elétricos.

O fato de o recorte temático inicial ser “fornos à lenha”, se deu, a princípio, através da minha experiência pessoal, passando pela prática artística e a vivência no meu corpo de me perceber mais que uma técnica praticada como também uma articulação coletiva, o que me levou a procurá-las em meus pares para investigar se esta vivência e percepção se repetem com outras pessoas que estão no mesmo contexto. Parto de um fazer cerâmico à lenha, no centro urbano. Há nisso meu desejo por coletividade, ou seja, de cultivar uma conexão entre ceramistas e também nesse processo aprender outros modos de queimas, uma troca de saberes.

Considerando que esta dissertação se insere na linha de pesquisa "Processos e Procedimentos Artísticos", optei por incluir também o meu processo e jornada artística. Por essa razão, a primeira pessoa se fará presente, não só na escolha textual, mas também na produção artística e poética. Essa escolha se justifica por pretender que o texto funcione como um caderno ou diário de processos, registrando minhas referências e aprofundando as pesquisas sobre o tema presente em minha poética atual. O trabalho servirá, portanto, como um registro e teorização de procedimentos da minha prática e linguagem artística, além de notar e compartilhar

possíveis tendências na contemporaneidade com práticas de outros artistas e ceramistas que estão em cena. Em consonância com essa abordagem, durante a pesquisa foram promovidas vivências de queimas no campus da Universidade, não só como experimento e proposição poética, mas como espaço de partilha e integração dos participantes, desde ceramistas, estudantes de graduação e pós-graduação a espectadores. Aqui, portanto, a escrita surge como uma forma de perpetuar em outra linguagem o que é produzido na vida, em ação e performance. O presente texto se constrói como um fragmento para retomar e aprofundar temas que emergem mais intensamente na prática e de forma incipiente na escrita.

A investigação é qualitativa fenomenológica, com o foco na experiência de ceramistas situados na região metropolitana de São Paulo que realizam seus próprios enfornamentos em fornos tradicionais e/ou ancestrais que são por natureza artesanais, o que implica em participarem ativamente da cozedura da cerâmica, trabalhando com o elemento fogo. A intenção é compreender o fenômeno da queima: no artista que escolhe a técnica, nas peças e se há relação com o território. A pesquisa de campo consistiu em realizar a observação direta, acompanhar alguns processos e procedimentos, incluindo o enfornamento desses artistas, registrá-los em fotos e realizar entrevistas. Além da partilha da percepção subjetiva de cada entrevistado, houve a reflexão de como a escolha do forno afeta sua criação e o afeta durante a orquestração da queima.

Tem-se a intenção de registrar esses processos, tornando-os referências reconhecidas por outros artistas da área e conhecidas na Região Metropolitana de São Paulo. São pessoas que estão vivas e são acessíveis, dispostas a trocar e compartilhar. Além disso, busco apresentá-los como exemplos de ceramistas que, para a produção de suas peças, usam meios *alternativos* como fornos artesanais, por vezes acessíveis, e que se utilizam de saberes ancestrais. O alternativo está sendo utilizado como denominação para fugir do modelo existente nos centros urbanos nos quais se predomina o tipo de forno elétrico que o mercado vende por aí por uma quantia considerável de dinheiro.

Serão discutidas literaturas, que abordam a construção de fornos e processos de alguns ceramistas, assim como vídeos e artigos. A revisão bibliográfica teve a intenção de encontrar possíveis esclarecimentos que levam à escolha de um método de queima artesanal de caráter ancestral. Esses achados nas leituras foram analisados em conjunto com as descrições dos artistas e ceramistas entrevistados. Durante a pesquisa e o aprofundamento em leituras, trago uma reflexão sobre a terminologia de “queima primitiva”, utilizada por alguns ceramistas da literatura, arqueólogos, estudiosos para denominar alguns tipos de queima, que pode despertar interpretações de tom pejorativo, distanciando o contato com esse tipo de conhecimento que na prática ocorre de maneira vívida e decolonial (discurso contra hegemônico na história do conhecimento que traz outras formas de apresentar os saberes que fogem da corrente hegemônica do conhecimento moderno ocidental, o que inclui conhecimentos que nascem de práticas por vezes em ação e oralidade). Muitos saberes de povos que sofreram a colonização foram subjugados, diminuídos, silenciados e cooptados. Busco, portanto, valorizar e reconhecer esses saberes em seu contexto cotidiano e mostrar que existem e resistem, discutindo-os como arte e contribuições tecnológicas e culturais. Essa abordagem visa romper com a lógica da globalização capitalista, que incentiva falsas necessidades e o consumo de produtos por ela fabricados, como todas as ferramentas “necessárias” para fazer cerâmica, incluindo o forno elétrico.

Os capítulos deste trabalho foram organizados de forma não cronológica, estruturando-se em seções temáticas.

- Primeiro capítulo – 2 As Centelhas desta Investigação: este capítulo versa sobre as motivações da pesquisa vinculadas ao meu processo de criação que me conduziram ao objeto de estudo — os fornos para cerâmica — e a percepção pessoal do fenômeno da queima e reconhecimento consciente sobre minha produção artística.
- Segundo capítulo – 3 O Fogo e a Casa do Fogo: este capítulo consiste em uma pesquisa aprofundada na literatura sobre cerâmica com recorte sobre as queimas, realizando um panorama histórico sobre fornos para cerâmica por meio de ilustrações

e informações que não possuem publicação em português. Nele repenso e propondo um novas terminologias sobre algumas técnicas de queima, apresento referências de fornos de ceramistas do Brasil e na cena de arte contemporânea;

- Terceiro capítulo – 4 Queimas: o elo entre ceramistas: este capítulo dedica-se à vivência e partilha com outros ceramistas da Grande São Paulo e do entorno. O foco recai sobre seus processos e procedimentos artísticos em queimas artesanais, de modo a apresentar a produção e a perspectiva individual de cada artista. O objetivo é identificar convergências e estabelecer uma percepção comum sobre o tema entre os pares investigados. Iniciar a discussão sobre o fenômeno da queima no contexto Metropolitano a partir dos dados vivenciados, explorando suas potências poéticas, como ele se manifesta e abrindo caminhos para futuras investigações mais aprofundadas.

2 AS CENTELHAS DESTA INVESTIGAÇÃO



A cerâmica nasce da articulação de vários agentes, sendo físicos, químicos e humanos, desde a formação da massa de argila (através do intemperismo de pedras, causado pela chuva, sol e vento), passando pela modelagem (ação humana de produzir artefatos) até a queima (argila endurecida e transformada em cerâmica quando exposta a temperaturas de aprox. 600 °C[7]), uma transformação irreversível que resiste à passagem do tempo e se torna um fragmento de toda essa relação e que pode ser utilizado como documento de um tempo, pode conter e contar histórias (como os potes, urnas, estatuetas e até cacos cerâmicos encontrados pela arqueologia). “É porque as peças de cerâmica chegam ao presente bem preservadas que conhecemos muito da história de diversos povos e culturas do passado.” (Reis, 2024, p. 32). Cecília Salles (2011) em seu livro sobre processos de criação artística, discorre sobre os processos lógicos que antecedem as obras de artes e estão presentes em documentos de rascunhos, projetos e cartas de artistas consagrados, esse exercício de análise é bem parecido com as pesquisas na arqueologia, que de certa forma possuem muitas proximidades no trabalho de compreender o gesto criador.

> O trabalho da arqueologia, de acordo com o artista plástico e arqueólogo João Carlos Goldberg (1994), é resgatar fragmentos do raciocínio do homem, no acompanhamento de sequências de gestos ou procedimentos. Fazendo uma analogia com o crítico de processos criativos, o estudo do desencadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, recuperando, assim, fragmentos de seu raciocínio. (Salles, 2011, p. 67).

Buscar compreender como foram feitas as peças encontradas em sítios arqueológicos, é um modo de entender o germe da criação que nos trouxe à sociedade que somos hoje. A queima (o fogo, que começa pelas fogueiras) foi compreendida e posteriormente usada com a intenção de transformar o material de barro em cerâmica, essa intenção foi determinante para o material resistir ao decorrer dos anos. Entendo que quem participa desse processo não só transforma a matéria como também o acúmulo de conhecimento e a vivência transformam os sujeitos participantes desta relação. Essa transformação abrange tanto a evolução prática

[7] Descrição de materiais cerâmicos, processos químicos e físicos pela UFPR. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~gazda/ceramica1.htm> Acesso em: 21 de novembro de 2025.

e técnica quanto a manifestação de suas potências artísticas e culturais. A capacidade de transformar materiais e criar materiais a partir do fogo despertou e desperta até hoje inspiração para produzir tecnologias e bens culturais na sociedade.

A seguir, apresento *as centelhas,* inspirações geradas pelo fogo que me conduziram a esta investigação. As vivências com as queimas, minhas experiências e observações durante a prática com fornos a lenha para cerâmica, estabeleceram-se em uma relação artística, performática e poética que é precursora para o desenvolvimento desta dissertação, na linha de pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos. Tal percurso vai além da compreensão de minha prática, busquei um aprofundamento teórico e referências artísticas (segundo capítulo) e o diálogo com meus pares, ceramistas, durante a pesquisa de campo (terceiro capítulo), aprofundando a temática da queima na cerâmica como processo artístico a ser investigado. Assim como os arqueólogos e os pesquisadores de processos criativos, eu também busco compreender o meu gesto criador na arte a partir do acúmulo de vivências e práticas. Realizei, então, uma autoarqueologia para compreender meus interesses inconscientes e torná-los mais conscientes e intencionais com propósitos poéticos mais assertivos. Este é também um convite para que você, leitor, realize em si sua própria arqueologia dos seus processos criativos (na sua escrita, na contação de história, na produção artesanal, na pintura, no desenho, na música, na literatura, em cartas, em diálogos, em conversas, nas escolhas sobre como organizar seu espaço pessoal ou até mesmo nas formas de consumir etc.) e perceba seus modos de ser, interpretar e estar no mundo.

2.1 PERCURSO DE CRIAÇÃO

Esta pesquisa nasce a partir de uma série de experiências provenientes da graduação em artes visuais e do mestrado, que me estimularam a estudar o fenômeno da queima da cerâmica. Com início em 2019, durante a formação no curso de graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UNESP, mais especificamente durante a disciplina de cerâmica, ocorreu uma viagem cultural à capital da cerâmica de alta temperatura e também com a presença de cerâmica tradicional Paneleiras da Vargem do Tanque, Cunha-SP. Lá, tive a oportunidade de conhecer os fornos de alta temperatura a lenha e vivenciar o evento da abertura de fornos,

que é um dos mais esperados do ano na região, atraindo apreciadores, turistas e ceramistas de várias partes do país. Nesta cidade, visitar os ateliês e conhecer os fornos faz parte de um roteiro turístico consolidado. Eu me questionava qual era o motivo e o interesse das pessoas em assistir à abertura dos fornos, mesmo quando não eram ceramistas. O que as motiva a querer conhecer o processo de queima e a ver o forno em ação? E por que alguns ceramistas escolhem fazer esse tipo de queima e não outro?

Tive uma pausa forçada e também *germinativa*, entre 2020 e 2022, momento em que ocorreu o isolamento devido à COVID-19, o que impossibilitou as atividades presenciais. A formação nas atividades práticas do curso de graduação em Artes foi interrompida e, consequentemente, as queimas para os estudantes que desenvolviam estudos com a cerâmica. Isso fez com que eu me questionasse sobre a ausência desse tipo de conhecimento, que implica na dependência dos fornos da universidade, em especial fornos elétricos e a gás, com programação eletrônica e de alto valor monetário, que são manipulados apenas pelos técnicos de ateliê. Entendo que existe uma questão de segurança, de preservação do patrimônio e de um conhecimento técnico específico, mas eu senti falta desse aprendizado, pois não faz parte da grade curricular da graduação em Artes Visuais. Eram apresentadas aos estudantes a opção de deixar suas peças para queima nos fornos elétricos ou a gás (construídos pela indústria). Havia exceções, pontualmente eram organizadas queimas artesanais do tipo Raku[8] que aconteciam em um forno de tambor com manta de vidro construído artesanalmente e com combustível de botijão de gás comum. Nestas em especial, todos os estudantes estavam presentes para acompanhar o processo de ação dos técnicos na queima e aguardavam ansiosamente pelas peças com efeitos. O descontentamento da pausa forçada pelo isolamento social e consequente impedimento de acesso aos ateliês, foi germinativo no sentido de questionar o que era possível se fazer sem os equipamentos da universidade pública. Tais questionamentos me

[8] No Instituto de Artes da Unesp, essa técnica de acabamento Raku, é feita com o forno a gás de latão com revestimento de manta de vidro, queima que também somente é executada pelos técnicos da Universidade. Sobre a técnica: "Raku é uma técnica japonesa de queima de cerâmica que surgiu no século XVI, originalmente ligada à cerimônia do chá. A técnica envolve retirar peças incandescentes do forno e colocá-las rapidamente em um recipiente com material combustível, como serragem, para criar efeitos únicos no esmalte e na cerâmica, como rachaduras e brilhos metálicos." Disponível em: <Raku – Wikipédia, a enciclopédia livre>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

acometiam: como farei cerâmica após concluir a universidade? Terei que terceirizar minhas queimas nos ateliês particulares, existentes na cidade de São Paulo? Terei que comprar um forno? Quanto custa um forno? Elétrico ou a gás?

Após o fim do distanciamento causado pela pandemia, em 2023, com o retorno das atividades presenciais, houve a necessidade de nos reconectarmos com os ateliês da universidade. O distanciamento, somado à aposentadoria da docente responsável pelo ateliê de cerâmica, causou uma lacuna geracional de artistas e estudantes. Os alunos mais antigos que viveram o espaço antes da pandemia, como eu, perceberam empiricamente uma diminuição da produção, especialmente da cerâmica, o que nos incentivou a buscar atividades que colaborassem com a retomada. Foi então que um grupo de veteranos, estudantes do curso de Artes Visuais, teve a ideia de convidar a artista e pesquisadora Amanda Magrini — que fora aluna do Instituto de Artes da UNESP tanto na graduação quanto na pós-graduação e teve uma experiência extracurricular que complementou sua formação como ceramista — para nos dar uma palestra sobre cerâmica a nível químico e físico de sua estrutura, desmistificando algumas falas erradas e também ensinar a construção e a queima no forno tradicional a lenha (no campus Barra Funda, figuras 4 e 5). A essas atividades demos o nome de *Ciclo de Atividades Práticas de Conhecimentos Ancestrais sobre Cerâmica que Ultrapassam as Barreiras da Universidade*. Foi uma oportunidade também para os alunos veteranos, como no meu caso, conhecerem uma nova forma de queima e despertarem para autonomia que eu tanto almejava. Alguns dos meus questionamentos foram sendo respondidos e outros foram surgindo. Será que é possível construir fornos a lenha como esse em outros espaços da cidade, além da universidade?



Figura 4 — Definição do local do forno. Fonte: elaborado pela autora (2023).



Figura 5 — Construção da boca da fornalha. Fonte: elaborado pela autora (2023).

A vivência de reconexão despertada por Amanda Magrini foi registrada no artigo coletivo escrito junto de meus colegas Beatriz Isidoro e Henry Castelli, que foi apresentado no I Simpósio Amò[9] e gerou muitas reflexões após observarmos o impacto da atividade tanto em nós, organizadores, como em alguns participantes em suas produções artísticas e ocupação de outros espaços para além do prédio da universidade, como em áreas abertas do campus, que foram vivenciadas autonomamente entre os discentes.

Ainda em 2023, tive a oportunidade de conhecer as Oleiras do Candeal, em Cônego Marinho, próximo de Januária, na região Norte de Minas Gerais, e vivenciar uma imersão cerâmica que expandiu meus horizontes. Essa experiência prática, fora do contexto metropolitano paulista, revelou outras realidades do fazer cerâmico que me marcaram profundamente como arte educadora e ceramista, servindo como uma grande referência em minha vida sobre o fazer artístico de comunidades tradicionais do Brasil. Mesmo que a maneira de fazer seja particular ao grupo dessas oleiras, o contato preencheu um vazio de referências de artistas e técnicas e práticas do meu país que não tive durante a graduação em Artes. Conheci com o próprio corpo todo processo artístico dessas mulheres, da coleta do barro e preparo da massa, à modelagem e à queima a lenha em fornos artesanais que ocorre de maneira coletiva na associação. Ali, as Oleiras se acolhem, produzem e partilham seus desejos e sonhos. Após eu ter a vivência de um dia inteiro, intitulada *Barro em Transformação*, registrei minhas impressões em anotações de diário de bordo[10]. O que vivenciei foi além do conhecimento passivo adquirido através da leitura de um livro ou texto sobre o assunto, eu vivi ativamente o saber através da experiência no meu corpo, ao buscar o barro, quebrar, sovar e modelar, faltando somente a vivência com a queima, que foi substituída com a apresentação dos fornos e a partilha de como manipulam a queima, foi uma vivência de um saber que me atravessou e permanece em mim, já que ocorreu em ação e prática, foi de fato uma experiência que os livros não dariam conta de fornecer. Isso

[9] Bombardi, Alice Roger; Castelli, Henry Silva; Isidoro, Beatriz Araújo. **Construção e Queima de Forno Tradicional a Lenha no IA - Unesp**: uma vivência com o barro dos pés às mãos. In: anais do I Simpósio Amò Ancestralidade, Cerâmica, Corporeidades, Arte Educação e Decolonialidade - Bauru: UNESP/FAAC/Departamento de Artes e Representação Gráfica, 2023, p. 36 - 48. IBSN: 978-65-88287-18-7. Disponível em: <http:// <https://ugc.production.linktr.ee/531f6e93-9d29-4b9e-8d03-2dc58cb6d8d1_Anais.Simp-sioAm--ISBN-.pdf>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

[10] Bombardi, Alice Roger. **Oleiras do Candeal: Um retrato da sororidade cultivada pelo barro**. Disponível em: **<**https://artesol.org.br/stories/oleiras-do-candeal-um-retrato-da-sororidade-cultivada-pelo-barro/>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

se alinha ao pensamento de Jorge Bondía Larrosa (2002) ao descrever esse tipo de experiência, pois não é simplesmente perceber, é se perceber e se transformar no processo, estar disponível e aberto para a vivência que acrescenta na visão de mundo do sujeito que a vive e se transforma "É experiência aquilo que 'nos passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação." Percebi que é plenamente possível praticar a cerâmica sem o alto investimento financeiro em fornos elétricos, equipamentos e ferramentas, mantendo um contato direto, consciente e mais respeitoso com a natureza. Percebi que essa arte, que as Oleiras vivenciam e dela fazem a renda, é carregada de tradição (não a fixa imutável, mas as que continuam práticas de forma coletiva e identitária) e está em conexão com a terra. A história dessas sábias mulheres, passada de geração em geração, está expressa nas peças por meio de seus ornamentos como se fossem desenhos assinaturas de cada oleira que pela queima a lenha, prática antiga de seus ancestrais, eterniza a peça e soma característica a ela com marcas da ação do fogo.



Figura 7 — Colagem diferentes perspectivas da peça cerâmica das oleiras do Candeal. Fonte: elaborado pela autora (2023).



Figura 6 — Forno das Oleiras do Candeal. Fonte: elaborado pela autora (2023).



Figura 8 — Painel registros da vivência “Barro em Transformação”. Fonte: elaborado pela autora (2023).

Essa vivência com as Oleiras, se mostrou como um primeiro trabalho de campo despretensioso, mas também muito precioso que respondeu à minha maior inquietação. É viável alcançar a autonomia, dispensando a necessidade de elevados recursos financeiros e, sobretudo, a aquisição de fornos industriais. Após superar essa questão surge a seguinte: quais são as possibilidades de acabamento e efeitos possíveis com essa queima a lenha de baixa temperatura? O encantamento pela autonomia, o conhecimento de manipular o fogo durante uma queima, levaram-me também a observar as possibilidades de acabamento sobre as superfícies das peças dando aspectos únicos e que podem ser uma escolha poética no desenvolvimento do trabalho.



Figura 9 — Tijolinho de cerâmica de diferentes queimas. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Esses encantos pela ação do fogo nas peças me levaram a observar suas particularidades. Convido, você leitor, a se atentar junto comigo: na figura 9, podemos observar tijolinhos de cerâmica, as duas fileiras de cima para baixo, percebemos variações de cores e nuances que foram causadas pela ação de dois tipos de queima, o forno tradicional a lenha (Fig. 13) e forno de papel[11](Fig. 10). Já a última fileira de três tijolinhos rosados de mesma cor e sem variação, ou seja, uniformes em acabamento, foram cozidos no forno elétrico (Fig. 11 e 12). Essa observação é preciosa e reside numa das *centelhas* das vivências das queimas, fui desenvolvendo um apreço estético por esse tipo de acabamento, o que me fez observar todo o processo como algo expressivo. Convidando o fogo para contribuir esteticamente no resultado final.

[11] Um tipo de forno em que a estrutura consiste em peças (de barro a serem cozidas) empilhadas no centro entre galhos com formato cabana, com diversos materiais combustíveis, como carvão vegetal e madeiras. Todo o conjunto era contido por uma tela de galinheiro, que fornecia sustentação, e recoberto por várias camadas de jornal, embebido em barbotina (argila líquida/pastosa). A base era uma fileira de tijolos, essencial para permitir a passagem de ar e a combustão.

Silva (2017, p. 34) observa que a análise da queima no forno de papel revela um "algo a mais" que transcende o simples ato de queimar peças cerâmicas. Segundo ele, trata-se de um equipamento "impregnado de profundo caráter coletivo e celebrativo, onde o encontro de várias pessoas reunidas para confeccionar um forno que não comporta mais que uma dezena de pequenas peças, sugere a existência de um 'algo a mais'". Na minha experiência, reside nos resultados imprevisíveis, mas também se manifesta no trabalho coletivo em prol da partilha de conhecimento em tempo de qualidade que será expressa na peça queimada.

Figura 10 — Queima no forno de papel no II Simpósio Amò, oficina ministrada por Sarah Hallelujah. Fonte: Ana Cajueiro (2025).



O forno elétrico proporciona uma queima controlada e homogênea em atmosfera oxidante. Por não envolver a presença do fogo, ele mantém os níveis de oxigênio (O_2) estáveis durante todo o processo, sem alterar diretamente a coloração da massa e esmaltes. Isso transfere a busca por resultados surpreendentes para outras variáveis, como o desenvolvimento de novas receitas de massas e esmaltes. A partir dessa diferença fundamental, o ceramista Ian Gregory (1995) estabelece uma distinção interessante: enquanto o ceramista que utiliza fornos elétricos atua como um químico — controlando fórmulas e variáveis previsíveis —, aquele que trabalha com a queima de combustíveis (forno a gás, óleo, lenha, carvão, que tenham combustão) age como um alquimista. Neste último caso, a presença direta do elemento fogo pode criar uma atmosfera redutora que consome o oxigênio da massa e esmaltes e altera quimicamente a cor e a textura do resultado final. A relação com a queima é distinta e é a que busco investigar: relação com o fogo, o fenômeno de também ser alquimista.

> Depois de uma noite inteira queimando num forno de sal com outro ceramista, chegamos à conclusão de que um ceramista, ao queimar com madeira ou óleo, está numa situação semelhante à de um antigo alquimista. Ele fez suas peças e depois as colocou no forno, confiando nos elementos terra, fogo e água e em seu julgamento de valor para conjurar o resultado final. Já o ceramista que utiliza a oxidação do forno elétrico está mais próximo do químico, que é feito com cuidado e bem. (Gregory, 1995, p. 7)



Figura 11 — Forno no elétrico da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2026).



Figura 12 — Forno elétrico porta aberta da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2026).



Figura 13 — Queima no forno tradicional a lenha "Joana de Barro" na Escola de Inverno. Fonte: Brunno Rodrigues (2024).

A partir da primeira construção do forno tradicional a lenha, de baixa temperatura [12] de tiro direto [13] (essas nomenclaturas comumente utilizadas entre os ceramistas e mais detalhes técnicos sobre as queimas serão brevemente desenvolvidos no capítulo 2) com Amanda Magrini, em julho de 2023, na UNESP, essa prática se expandiu em minha produção poética. Como tudo começa em algum lugar, comecei pela busca por espaço para abrigar um forno a lenha, e esta não foi e não é uma tarefa fácil. Ainda mais quando se vive em um espaço urbano como a Grande São Paulo, onde os quintais estão cada vez mais reduzidos e os prédios ocupam mais a paisagem do que as casas. Passei a construir o mesmo formato de fornos em diversos lugares, como em universidades, escolas do ensino básico da rede pública e em áreas verdes na casa de amigos, totalizando, até o presente momento, na criação coletiva de seis fornos. Algumas dúvidas passaram a me acometer: que fim terá esse forno a depender do local? Como seria o uso dele por pessoas que não são ceramistas? Por que apresentar esse tipo de queima para as pessoas que não são ceramistas? Isso será

[12] A queima cerâmica de baixa temperatura abrange um intervalo que vai de aproximadamente 575 °C (temperatura mínima necessária para a transformação do barro em cerâmica, passível de ser atingida por fogueira) até 1000/1100 °C.

[13] No tiro direto, o calor entra por baixo e sai por cima, sem que a arquitetura force a retenção e o movimento do calor durante a queima. Este tipo de construção limita as temperaturas a um máximo de 1000° C, já que não consegue reter calor suficiente.

sustentável? Por qual razão passar esse conhecimento adiante e de forma coletiva? A construção dos cinco primeiros, me levou a compreender um pouco mais sobre a queima cerâmica a lenha e também a perceber as diferenças e semelhanças entre os fornos. Além de me atentar aos acabamentos únicos que a queima a lenha dá às peças, a experiência levou-me a considerar a construção e a queima uma prática artística e educativa, sempre coletiva, de delimitação de territórios e conexão com a ancestralidade de cada um.

Ao abordar o tipo de ancestralidade presente em minhas observações e vivências, constatei a constante partilha de histórias e memórias entre as pessoas envolvidas no processo de construção e queima. Essa participação se estende da partilha de expectativas com as peças, durante o preparo coletivo da comida, ao cuidado de manter as chamas acesas, fazer companhia e também aproximar-se com as experiências pessoais durante a construção e a definição estética (adornos) da superfície do forno. Minha percepção, durante as ações desta prática artística e ao mesmo tempo performativa, levou-me a concluir que o forno pode ser um dispositivo que permite abordar a ancestralidade de cada participante. Vou além: a origem da cerâmica está intrinsecamente ligada à origem da humanidade e, inclusive, ao que a antecede, que é o cosmos (no sentido de conexão com a própria natureza) como Leda Maria Martins (2021, p. 14) escreve que “ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas.”

Isso culminou na produção do artigo para o 33° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas[14] (ANPAP)[15], em 2024, um marco na minha prática em que percebi e reconheci o formato do forno como escultura no espaço, uma

[14] “A Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, é uma entidade de natureza científico--artístico--educativa, sem fins lucrativos, com duração por prazo indeterminado, que congrega pesquisadores, centros e instituições para promover, desenvolver e divulgar pesquisas no campo das artes plásticas e visuais.” Disponível em: <https://anpap.org.br/anpap/sobre-a-anpap/>. Acesso em: 18 de março de 2026.

[15] Bombardi, Alice; Pereira, Priscila Leonel de Medeiros. **CONSTRUÇÃO DE FORNOS TRADICIONAIS A LENHA COMO FORMA DE ALIMENTAR A CHAMA DA VIDA**.. In: Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP - Vidas. Anais. João Pessoa (PB) UFPB, 2024. Disponível em: <https//www.even3.com.br/anais/33-

escultura relacional. O artigo detalha a história e as particularidades de cada forno em relação ao seu território, incluindo o local de origem e fixação, como forma de criar raízes e cultivar relações. Tornar o espaço em volta da construção que abriga o fogo em ponto de encontro do grupo para a prática da cerâmica, socialização e discussão, funcionando como um marco para o uso do espaço.

Uso o termo território, que surge do conceito das ciências naturais como território sob o qual uma espécie de animal exerce domínio, e nas ciências sociais que tem a relação do estado no controle do território ao estabelecer relações entre classes sociais e espaço dominado e ocupado (Andrade, 1998). Na geografia se expande e discorre sobre diferentes territorialidades, já que implica em poder, tem-se também a relação em torno do lugar, que para além do Estado e organizações mundiais e globais, este estabelecido verticalmente que disputa e diverge desse espaço com vínculo horizontal, social, da comunidade local que usufrui do espaço coletivamente. Uso o termo no sentido de confraternização no espaço, que estabelece vínculos e faz o uso do espaço como território horizontal ao se tratar de poder local. “A formação de um território dá às pessoas que nele habitam a consciência de sua participação, provocando o sentimento de territorialidade que, de forma subjetiva, cria uma consciência de confraternização das mesmas.” (Andrade, 1998, p. 214). É importante diferenciar território de espaço, apesar de apresentarem por vezes o mesmo significado, Roberto Lobato Corrêa (1998) define:

> Território constitui-se, em realidade, em um conceito subordinado a um outro mais abrangente, o espaço, isto é, à organização espacial. O território é o espaço revestido de dimensão política, afetiva ou ambas. A territorialidade, por sua vez, refere-se ao conjunto de práticas e suas expressões materiais e simbólicas capazes de garantirem a apropriação e permanência de um dado território por um determinado agente social, o Estado, os diferentes grupos sociais e as empresas (Corrêa, 1998, p. 251-252).

encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/838640-CONSTRUCAO-DE-FORNOS-TRADICIONAIS-A-LENHA-COMO-FORMA-DE-ALIMENTAR-A-CHAMA-DA-VIDA>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

E nesse sentido, me refiro ao uso do espaço estabelecido pelos grupos sociais, que em meio ao contexto metropolitano, buscaram se apropriar de espaços abertos para construção do forno como prática artística, relacional e interdisciplinar, fazendo uso do espaço de forma social.

Milton Santos (1998) situou que a noção de território que herdamos da Modernidade incompleta (pois ainda vivemos nesse processo) é objeto de análise social e precisa ser constantemente revisado de forma histórica, pois entendeu que ao fazermos isso nos afastamos do risco de alienação, perda de sentido da existência individual e coletiva e, consequentemente, do risco de renúncia ao futuro. É mais que urgente nos atentarmos a isso, nas relações e nas produções artísticas, porque, de certa forma, tudo está vinculado.

Não me deterei nos pormenores de cada experiência com cada forno em seu território, já que é possível acessar os escritos na íntegra e dedicar a leitura com tempo e aprofundamento em cada construção e relação. Visto que essa percepção sobre os fornos foi o que me conduziu para o fechamento do tema da minha pesquisa de dissertação, a qual desejo aprofundar e compartilhar no presente trabalho.

Previamente à elaboração do artigo para a ANPAP, tive um sonho no qual todos os fornos que construí coletivamente se transformavam em ruínas e eram degradados pela ação do tempo, gerando-me profunda angústia. Essa vivência onírica, sem dúvida, emergiu das questões provocadoras levantadas pela minha orientadora, que me estimulou a refletir sobre o meu fazer, o porquê da construção dos fornos. Essa reflexão foi frutífera, pois permitiu que eu dedicasse a devida atenção a um processo que se desenvolvia naturalmente, possibilitando a compreensão de seus fundamentos. Tal processo culminou na observação aprofundada, na atenção minuciosa, na compreensão e no estabelecimento de conexões entre aspectos internos e externos, essenciais para a subsequente escrita do artigo.

Após realizar a construção algumas vezes, foram surgindo algumas interpretações desse meu processo artístico que pude perceber após um tempo, como traz a pesquisadora Salles (2011) sobre uma possível teorização do processo artístico, que dada a repetição tem-se a percepção de uma unidade, um padrão, após um tempo se encontra um fio condutor que conecta todas as obras de um artista.

> O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pode estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, funcionam como formas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (Salles, 2011, p. 30).

A busca por um espaço para disseminar essa prática e vivenciar o ciclo da construção e queima me levou a observar também o território de maneira a considerar o forno como uma instalação no espaço, que permite averiguar suas características de ritual e comunidade, de conexão com a terra e de delimitação territorial. Nesse contexto, o forno de cerâmica atua como um marcador de memória e ancestralidade: mesmo que seja utilizado apenas uma vez ou se degrade em ruína com o tempo, ele persiste na lembrança daqueles que participaram de sua construção, e as peças resultantes carregam a história da comunidade que as criou. Até mesmo a ruína ou os cacos cerâmicos servem como marco histórico dessa relação, a prova disso é a arqueologia (ciência reconhecida que estuda as culturas e modos de vida das sociedades humanas do passado a partir da análise de vestígios materiais como ferramentas, construções e objetos). Nas peças que nascem dessas queimas se encontram marcas do fogo, que eu compreendo semioticamente como a contribuição do forno/fogo. Já a ação da queima é como se fosse uma festa, um encontro, um evento, e propicia refletir a experiência compartilhada orgânica das relações humanas. “As peças em cerâmica carregam essas intersecções entre memória, coleção, ancestralidade, experiências vividas e experiências inventadas.” (Leonel, p. 45, 2021). Mesmo com o passar do tempo e suas transformações não encontremos os cacos, ou concretem onde sobraram ruínas do forno, a relação

da memória e contação de histórias daqueles que viveram é uma forma de permanecer vivo, mesmo que sem controle, mesmo sem a certeza de permanecer, como ciclo da vida.

Durante as ações o que eu tenho observado até então são:

- ceramistas de lugares diferentes convidados de forma orgânica;
- espectadores participantes, mesmo não ceramistas e sem levarem peças para queima;
- a relação com o forno, personificando-o e por vezes dando-lhe oferendas;
- a ação do fogo;
- peças cerâmicas com diversas finalizações e experimentações de liberdade criativa;
- comunhão/encontro/festa momento de reencontros;
- comida coletiva, dado o longo tempo da atividade;
- memórias e partilha de histórias pessoais;
- definição de um território compartilhado;
- áreas abertas e interação com o seu entorno.

Figura 14 — Painel de construção de fornos em ordem cronológica da esquerda para direita, jul., set. e dez. de 2023 e mar. de 2024. Fonte: elaborado pela autora (2023-2024).



Da esquerda para a direita (Fig. 14) apresento em sequência cronológica os registros dos fornos que compõem minha prática que se origina no fazer coletivo. No primeiro, feito na UNESP campus São Paulo, observam-se detalhes como pintura e relevo sobre a superfície, que representa as formigas e seus caminhos; isso se deve tanto ao uso de terra de um formigueiro abandonado para a confecção do adobe (terra argilosa + grama + água = massa que juntará os tijolos e também será o reboco) quanto ao fato de ter sido uma atividade mobilizada autonomamente pelos discentes, sem a presença de um docente. A figura da formiga remete ainda, às canções de mobilização estudantil: “Pisa ligeiro, pisa ligeiro, quem não gosta de formiga não atiça o formigueiro”. Foi simbólico como um movimento de interesses e inquietações uniram discentes para realização de uma obra e construção de uma ferramenta técnica coletiva: o forno.

O segundo forno foi erguido no território de uma escola pública do ensino básico, EMEF Espaço de Bitita, em um espaço da escola que estava abandonado e que se tornara um depósito de descarte. Trata-se da primeira construção que realizamos com crianças, aplicando conhecimentos de forma independente em um espaço não muito favorável. Sua aparência acabou por mimetizar o estado do entorno, uma vez que a funcionalidade precedeu a preocupação estética.

O terceiro forno tem azulejado uma máscara de cerâmica, símbolo do evento Amò, servindo como marcador do "Território Amò" — um espaço dedicado aos estudos da cerâmica ancestral na FAAC UNESP, campus Bauru, apropriado pela Profa. Dra. Priscila Leonel.

O quarto forno nasceu em território particular de amigos, integrando azulejos confeccionados pela Dona Magu, avó dos residentes e proprietária do local.

Por fim, o quinto forno, também situado em uma escola pública, EMEIEF Osvaldo Quirino Simões, trouxe a representação de um rosto vinculado aos seres dos mitos e também a antropomorfização do forno como ser que contém as sabedorias, dialogando com

as atividades de contação de histórias afro-diaspóricas e indígenas desenvolvidas pela professora participante, Janaína Souza, no seu projeto pessoal nomeado de *6 museus em 6 meses: da periferia ao centro, do centro à periferia.* Inclusive, essa experiência está relatada como um dos projetos escolares no livro *A África que Alguém te Conta* (2025)[16] que foi desenvolvido pelos docentes da EMEIEF Quirino organizadores da obra.

É importante ressaltar que todos os projetos utilizaram a terra proveniente dos seus respectivos territórios, exceto o sexto forno.



Figura 16 — Queima no forno Joana de Barro.
Fonte: Brunno Rodrigues (2024).

[16] Novembro de 2025, lançamento do livro ***A África que Alguém te Conta.*** Organizadores: Cintia da Silva Ribeiro Santiago, Edilene Maria da Silva, Irandi Gomes da Silva, Janaína Farias de Souza Ferreira e Odair Marques da Silva. Disponível em: <https://africaatual.com.br/index.php/2025/11/18/livro-a-africa-que-alguem-te-conta/. Acesso em: 23 de março de 2026.

O sexto forno, também no território da UNESP, campus São Paulo, foi construído em 2024 (Fig.16). Esse forno surgiu da necessidade de reconstruir o forno tradicional, uma vez que o anterior de 2023 havia sido desmontado no início de 2024 devido a mudanças nos projetos de uso do espaço da universidade. Para garantir a continuidade das práticas e pesquisas com queimas no campus, nos mobilizamos para reconstrução em uma área que não teria o risco de seu desmanche. Dessa vez o projeto foi promovido por estudantes de pós-graduação do Instituto de Artes. Com financiamento da PROEC Reitoria UNESP, a iniciativa se materializou com o edital Escola de Inverno — que em nosso projeto de extensão envolveu ativamente alunos do curso de design da ETEC Carlos de Campo da região do Brás[17]. Durante uma semana, os estudantes do ensino médio da ETEC tiveram, uma vivência em cerâmica na universidade, culminando na construção do forno e na queima, a lenha, de suas peças. Essa ação resultou na publicação de um artigo na Revista do Colóquio[18], possibilitando a replicação da sequência didática da Escola de Inverno. Essa nova construção, no Instituto de Artes da UNESP, recebeu o nome de *Joana de Barro* durante a atividade pelos alunos da ETEC. Uma curiosidade que acrescenta poeticamente ao processo é que tivemos falta de terra no espaço da Barra Funda e do próprio Campus, pois com a pouca que encontramos construímos o primeiro forno em 2023. Para a *Joana de Barro* tivemos a doação de terra do espaço do quinto forno, o da EMEIF Quirino, terra do território da escola pública de Osasco. O penúltimo fortalecendo a construção do seguinte. Desde sua inauguração, as queimas realizadas se estabeleceram como momentos de encontro, ensino, prática, festa e pausa, proporcionando um contraste com o ritmo acelerado de São Paulo e convidando a comunidade externa a visitar o espaço.

[17] O Brás, localizado na zona centro-leste de São Paulo, é um dos maiores polos de confecção e comércio de roupas do Brasil, atraindo diariamente milhares de compradores. Com vasta rede de lojas, shoppings e a famosa Feirinha da Madrugada, a região é referência em moda a preços baixos, além de ter fácil acesso via metrô/CPTM (Estação Brás - linha 3 vermelha do metrô).

[18] Rocha, C. P., Bombardi, A. R., Rodrigues, B. F., Isidoro, B. A., Castelli, H. S., & Leonel, P. (2024). **Escola de inverno:** encontro com a cerâmica. Revista Do Colóquio, 14(24), 270–280. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/col.v14i24.45981>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.



Figura 17 — Superfície do forno "Joana de Barro" com peças de cerâmicas azulejadas de 2024, placa de identificação, secção de um tronco de 2025, azulejo da ação do CAPS Itaim Bibi III de 2025. Peças azulejadas a cada reformar e queima no forninho para gravar algumas ações especial. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 18 — Painel de ações no forno tradicional a lenha Joana de Barro e da EMEIF Quirino. Legenda: da esquerda para direita, de cima para baixo, ação de queima com alunos da Clara Pitanga usuários do CAPS Itaim Bibi III (maio de 2025), reunião pedagógica professores EMEIF Quirino (abril de 2025), sarau com os alunos da EMEIF Quirino (maio de 2025), aula da pós-graduação da professora Carminda com a disciplina Educação e Cultura Indígena em torno da Joana de Barro (maio de 2025), queima de encerramento da aulas práticas da disciplina da pós-graduação da professora Priscila Leonel (março de 2025) e pintura do forno EMEIF Quirino (maio de 2025). Fonte: elaborado pela autora (2025) e Janaina Ferreira (2025).



Figura 19 — Painel ornamentos externo do forno Joana de Barro. Fonte: elaborado pela autora (2026).



Figura 20 — Painel de atividade com a Joana de Barro. Legenda: de cima para baixo, queima em nov. de 2025 cm discentes do ateliê, I e II encontro de proza em torno da Joana de Barro ago. de 2024. Fonte: elaborado pela autora (2024-2025).

Independentemente do contexto, a construção e a queima de cerâmica em fornos tradicionais a lenha em minha prática vão além da técnica. Proponho um significado simbólico e poético, já que também os lugares em que as construções foram feitas têm valor afetivo para mim, onde cultivo conexões coletivas no espaço. Retomando algumas conclusões que apresento no artigo da ANPAP, (Bombardi e Leonel, 2024), o forno em si traz inúmeras possibilidades além de fazer cerâmica, como usá-lo para assar alimentos, para a integração, para o convívio. Ele também se torna um objeto de ativação da memória e contação de histórias, uma verdadeira escultura que demarca (ocupando e protegendo) territórios. Ele é um objeto artístico em si, na essência, uma instalação artística. Instalação que quando ativada, brinca com a noção de tempo e espaço, convida a viver um outro tempo e questionar o tempo imposto pelo ritmo capitalista do mundo globalizado, que como Milton Santos (1998) diz, é devasso.

A construção do forno e queima da cerâmica, nessa minha prática, ao perceber os locais onde nasceram e os desdobramentos, entendo que estão longe de serem processos para ensinar as pessoas a serem ceramistas (mas também podem ser), estas ações representam uma potencialidade de obra de arte relacional, um "*Site-Specific*"[19] de Kaye (2000)[20], já que a construção, mesmo que baseada na mesma estrutura, é singular em cada caso.

O forno se diferencia a cada edificação em função de diversos fatores, como a ação de empilhar os tijolos por diferentes participantes, o tipo de tijolo utilizado, a terra coletada no local e as intervenções no projeto visual. Tais elementos conferem características específicas relacionadas ao espaço, aos territórios e ao grupo participante. O forno, assim, se torna uma obra coletiva, representando e testemunhando a ação conjunta. Cada exemplar apresenta traços estéticos que refletem o lugar, o território e a identidade dos construtores. Durante esse processo, não apenas habilidades cerâmicas são apresentadas, mas também memórias ancestrais são

[19] O conceito de *site-specific*, desenvolvido por Nick Kaye, designa práticas artísticas que guardam uma relação indissociável com o local de sua proposição. Em tradução livre como "sítio específico" ou "lugar específico", o termo abrange obras pensadas para um espaço singular, em que o ambiente ocupado não é um mero suporte, mas parte integrante da constituição do objeto artístico.

[20] Kaye, Nick. **Site-specific Art – Performance, Place and Documentation**. Londres: Routledge, 2000.

ativadas. Essa experiência crítica desafia o ritmo frenético dos centros urbanos, convidando o encontro para experienciar o tempo em coletividade, enquanto nos faz refletir sobre a noção de territorialidade e ancestralidade.

Tendo em vista essas interpretações em volta da minha prática, retomo às observações das peças cerâmicas que emergem dessas vivências. A atenção às marcas deixadas pelo processo me conduziu a outras camadas poéticas, pois assim como a organicidade das relações na construção e queima, elas emergem também nas peças que carregam essas impressões de queima artesanal, as quais proponho às pessoas que vêm vivenciar a queima comigo. Como artista que também realiza queimas em forno a lenha em baixa temperatura (600 °C a 1000 °C), eu sempre busco instigar a reflexão sobre diferentes formas de acabamento nas peças, que além das marcas de lenha e cinzas, são tão encantadoras quanto as obtidas com esmaltes industrializados em fornos elétricos de baixa e alta temperatura (1200 °C a 1300 °C). Dentre essas técnicas têm modos de finalizações durante e ao final da queima, que consiste em retirar as peças ainda quentes do forno a lenha, em temperaturas superiores a 600 °C ou mais, de preferência quando estão incandescentes, e aplicar algum tipo de efeito, como obvara[21] (papa de farinha fermentada), Fig. 21, redução com grama (que resulta em manchas cinzas e pretas), Fig. 23, horsehair (quando se utiliza alguns fios de cabelos humanos para fazer linhas nas peças ao aderirem na superfície quente) como na Fig. 25. Esses efeitos ocorrem no momento de contato ou imersão criando padrões únicos, na cerâmica, que depois é resfriada rapidamente em água para interromper o processo. Também há o saggar natural, essa dispensa a necessidade da retirada da peça do forno ainda quente seguida da imersão em água, é uma forma de acabamento que se inicia antes de a peça ser enfornada. O saggar consiste em pegar as peças já biscoitadas e envolvê-las em papel alumínio, utilizando-o como um pacote (ou *saggar*) Fig. 22. Este invólucro é recheado com elementos orgânicos e inorgânicos que gerarão as marcas irregulares e sem controle e com diferentes manchas coloridas, efeitos inesperados, provenientes das matérias empacotadas, tais como cascas (banana, cebola, abacate etc.), spirulina, palha de aço e fios de cobre dispostos ao redor da peça

[21] É uma queima de efeito para cerâmica que data do século XII, mas que se mantém atual pela proposta de ser uma queima de baixo custo e de efeitos peculiares causados ao mergulhar a peça ainda quente em uma mistura líquida de farinha fermentada. Disponível em: <https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/Marcia-Selsors-Tips-on-Obvara-Firing>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

O saggar me faz pensar que estou temperando a peça para ser assada, o sabor resultante é visual. Uma das obras que me inspirou experimentar finalizações nas peças é o livro *Alternative Kilns & Firing Techniques: Raku, Saggar, Pit, Barrel* (2004), é um manual frequentemente citado em outros trabalhos sobre cerâmica por conter instruções sobre como construir fornos de latão e atingir efeitos expressivos e alternativos. Durante as queimas, houve uma aprendizagem mútua entre os estudantes e eu. Além disso, ocorreu a partilha da experiência pessoal de Vyvy Vanazzi, um dos discentes assíduos nas queimas na Joana de Barro. Ele havia participado de uma oficina de Saggar com Amanda Magrini, fora da UNESP, e compartilhou os conhecimentos adquiridos em um dos encontros. Exemplo de uma troca que advém de todos os integrantes e participantes durante as queimas.

Figura 21 — Duas peças de raia de cerâmica com obvara. Fonte: elaborado pela autora (2024).

Figura 22 — Vyvy e Clara embalando peças para fazer o Saggar. Fonte: elaborado pela autora (2024).

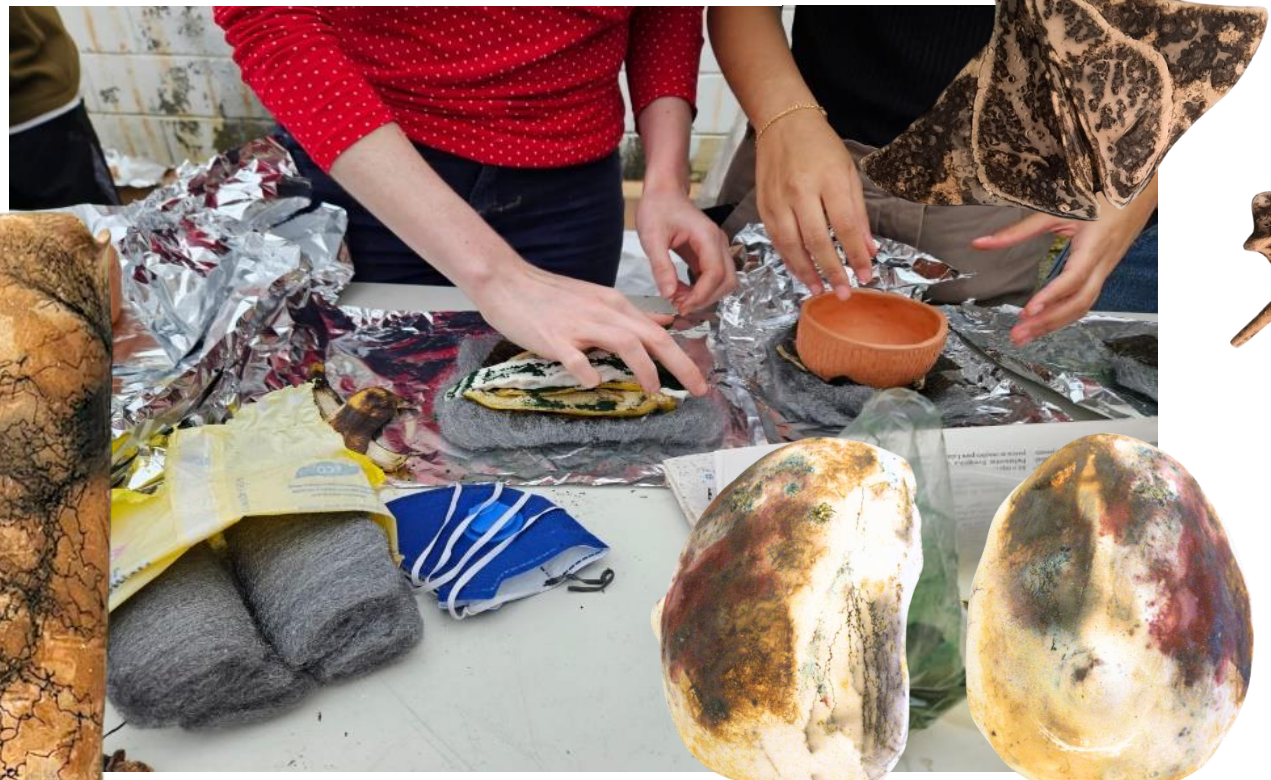


Figura 23 — Peça mini vaso em redução de grama. Fonte: Livia Nishibe (2023).





Figura 25 — Peça Jarro com Saggar e Horse Hair. Fonte: Leticia Sousa (2024).

Figura 24 — Peça Seios em diferentes perspectivas com saggar e horse Hair. Fonte: Vyvy Vanazzi (2024).

Ao testar as diversas formas de acabamentos nas peças nas queimas a lenha, que em minha prática se refere especificamente a baixa temperatura (entre 600 °C a 1000 °C), surgem especulações criativas, nas quais estabeleço associações com a percepção de tempo e espaço. Não consigo dissociar tais características do tempo de cozimento, do espaço escolhido para a criação e da permanência das pessoas ao ar livre ao redor do fogo, com expectativa sobre as criações e sem pressa do dia a dia — uma raridade em grandes metrópoles, mas comum em cidades interioranas e prevalente na antiguidade.



Figura 26 — Peças dos alunos da Etec feitos na Escola de Inverno de 2024. Fonte: Brunno Rodrigues (2024).

Figura 27 — Molde de gesso. Fonte: Diego Borges (2024).



Figura 29 — Placa de cerâmica queimada no elétrico. Fonte: Diego Borges (2024).

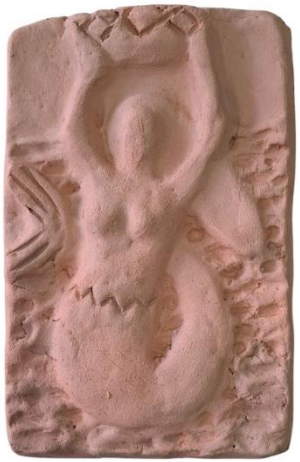
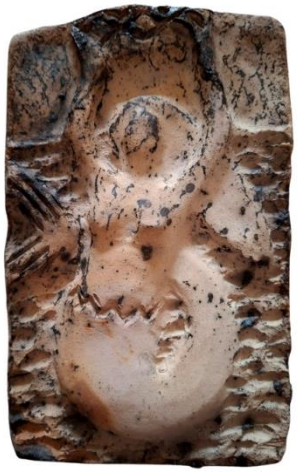


Figura 28 — placa de cerâmica queimada a lenha com obvara. Fonte: Diego Borges (2024).



Convido, mais uma vez, à observação e à confabulação a partir das interpretações que emergiram dessas vivências em torno da queima e que se expressam no resultado final das peças. O acabamento em obvara, por exemplo, nas peças do estudante Diego Borges de Artes Visuais da UNESP, também participante assíduo das queimas a lenha no campus, pode ser observado na Fig. 28, em contraponto à sua ausência de manchas na Fig. 29 (queimada em forno elétrico). São peças feitas da mesma argila e modeladas através do molde de gesso, Fig. 27, são perceptíveis as diferenças. O efeito obvara confere à peça um aspecto envelhecido causado pelas manchas da papa de trigo que foi ao mesmo tempo sendo absorvida e queimada (carbonizada) nos poros da peça, cujas associações geradas remetem ao passado. Às vezes em algumas peças esses padrões de manchas orgânicas lembram plantas que se fossilizaram dado a papa ser viscosa no processo de carbonização. Nessa interpretação é como se a peça estivesse manifestando a presença de um tempo distinto: o passado, o presente e o futuro que coexistem. Gosto de associar essas marcas de efeito a uma arqueologia do Fogo. Nós, ceramistas, convidamos o fogo para ser um participante ativo que define o acabamento estético da peça.

Esse forno na cerâmica, a meu ver, parece operar como uma máquina do tempo, possibilitando efeitos únicos e orgânicos nas peças. Empregar técnicas artesanais que são ancestrais[22] na contemporaneidade é refletir sobre o nosso presente, que emerge desse

[22] Refiro-me aqui à queima a lenha que precede a elétrica, evocando o sentido ancestral do conhecimento que se manifesta primeiro com os antepassados responsáveis por descobrir a queima cerâmica.

passado e projeta um futuro durante a prática. Quando a peça é enfornada, ela antecipa seu futuro estado (expectativa do acabamento da superfície da peça), mas inevitavelmente carrega os traços do passado (por ser uma técnica milenar e também pelos rastros que remetem à signos que expressam a passagem do tempo). O fogo, por sua vez, manifesta-se a partir de um movimento de convecção de calor, naturalmente tendendo a ascender, verticalmente. Contudo, a diferença de pressão causada pela arquitetura do forno e a ação humana de avivar (abanar para inserir mais ar) o transforma em um movimento espiral vertical. Essa espiral parte da combustão da matéria no centro e sobe, *dançando* dentro do forno e passando por entre as peças, até se dispersar no ar pela chaminé. O fogo não é matéria, mas sim um processo químico de combustão que liberta energia sob a forma de luz e calor. Ele se torna o mediador visual dessa reação instantânea e, com essa performance visual da interação (entre combustão, forno, ceramista e as peças no meio do trajeto), deixa rastros de movimento gravados nas superfícies cerâmicas. Assim, passado, presente e futuro se fundem em uma espiral, conceito abordado por Leda Maria Martins (2021) no livro *Performance do Tempo Espiralar, poética do corpo-tela*.

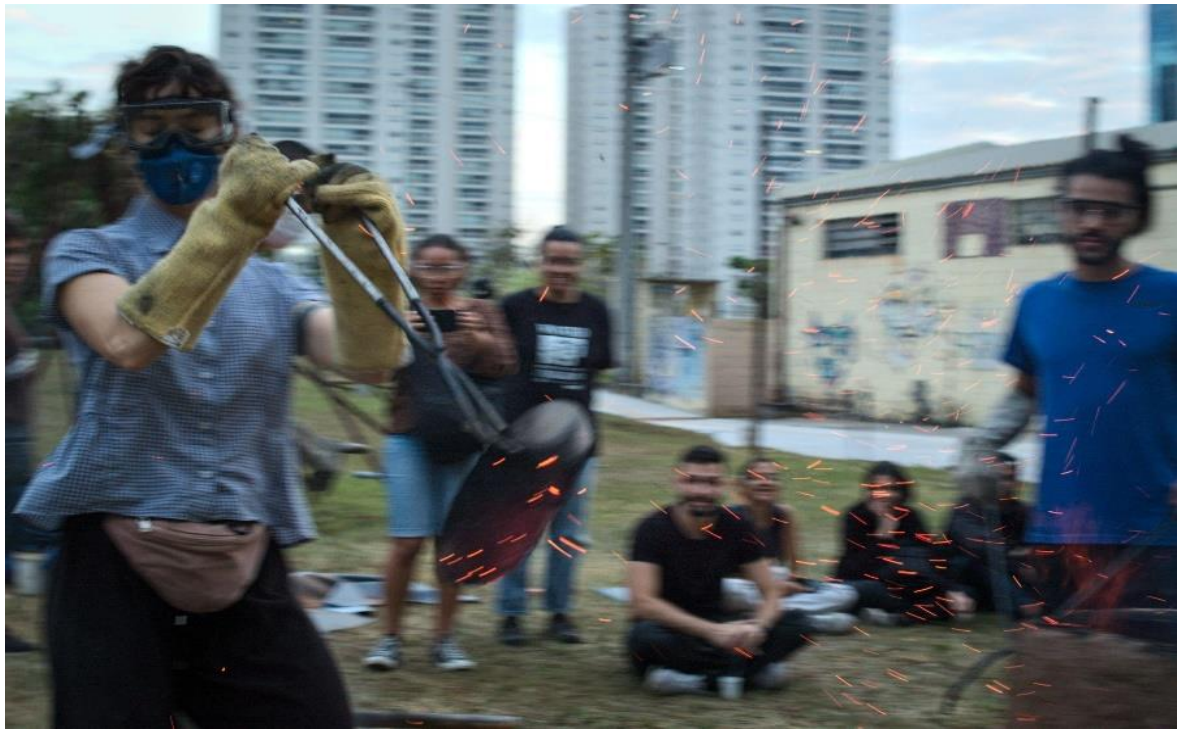


Figura 30 — Retirada de peças no forno da Joana de Barro para fazer efeito. Fonte: Brunno Rodrigues (2024).

Esses efeitos nas peças em queimas a lenha, com acabamentos alternativos, suscitam um jogo de contrastes e reflexões, materializando-se em um jogo de palavras: marcas do tempo (histórico/ancestral) X marcas do fogo (ação imediata da queima), antigo X novo, histórias partilhadas entre as pessoas X história da técnica cerâmica, vivência coletiva X ação individual do fogo (processo físico) e gesto humano X gesto do fogo.

Ter tempo para olhar e escrever sobre meu percurso e processo de criação me proporcionara fazer conexões com outros textos que nasceram destas práticas, como artigos, relatos de outros olhares[23] que complementam e que contam a mesma história, porém em perspectivas distintas. Isso me despertou a seguinte associação com a prática: o saber oral é como a chama do forno e a escrita/registro é como o adobe que "costura" os tijolos, o forno que permanece mesmo após a queima nesta metáfora seria o testemunho dessa relação, assim como a peça cerâmica, um fixo como raízes (forno) e outro móvel como sementes (peças que nascem e se materializam para eternidade com a queima). Para manter a sabedoria da construção e queima, exige-se manutenção

[23] **a)** Trabalho de conclusão de curso no qual consta a construção e queima do **segundo forno** a lenha na EMEF Espaço de Bitita. Isidoro, Beatriz Araújo. **Construção de Casas de Passarinho:** vivência de cerâmica na EMEF Espaço de Bitita. Orientadora: Rejane Galvão Coutinho. 2023. 102 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2023. Disponível em:< https://hdl.handle.net/11449/252477 > Acesso em: 21 de novembro de 2025.

b) Artigo da Professora Janaína Farias de Souza Ferreira da EMEIEF Osvaldo Quirino Simões, onde realizei o **quinto forno** em meu território de nascimento na Cidade de Osasco-SP. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1sNdvM1jkQPmz03Hv-q2TLObFam8KbczsJTe3Xxbn4zg/edit?usp=sharing > no prelo para publicação do III Congresso da OPAE da Organização Paulista de Arte Educação - OPAE. Ferreira, Janaína Farias de Souza. Bombardi, Alice Roger (2024). **DA UNIVERSIDADE AO CHÃO DA ESCOLA:** RELATO DA CONSTRUÇÃO DE UM FORNO TRADICIONAL A LENHA EM UMA ESCOLA DE EDUCAÇÃO BÁSICA DO MUNICÍPIO DE OSASCO, em 2024. Disponível em:<nos anais do evento https://www.even3.com.br/anais/3conopae-445801/848434-da-universidade-ao-chao-da-escola--relato-da-construcao-de-um-forno-tradicional-a-lenha-em-uma--escola-de-educaca/>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

c) Vídeo que retrata a Escola de Inverno - Vivências em Cerâmica, momento e contexto em que ocorreu a construção do **sexto forno** em minha prática, localizado na UNESP, é um compilado dos **registros gravados pela perspectiva da participante Cecília Arantes, estudante da ETEC,** escola convidada a viver o projeto. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=a8rHnL2SzuQ>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

d) Ensaio visual **Memórias do barro** de Walter Rodrigues Marques e Priscila Leonel. Walter foi aluno especial na disciplina de pós-graduação da Profa. Dra. Priscila Leonel, minha orientadora do mestrado. **O sexto forno**, nomeado *Joana de Barro,* do Instituto de Artes da UNESP, foi utilizado para a vivência e foi ativador de histórias como um meio de abordar alguns conteúdos da disciplina *Contar histórias e Caminhar com Ancestrais* DOI: https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.59006 Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos>. Acesso em: 23 de março de 2026.

da estrutura de tempos e tempos e incentiva-se a queima para mantê-la forte e resistente como cultivo e cuidado, assim como se dá nas escolhas do que pesquisar e produzir artisticamente e nos conteúdos das aulas que mantêm o conhecimento vivo no mundo e em nós. Eu, como pesquisadora, arte-educadora, artista e ceramista, questiono o que vou deixar para meu futuro, os que vierem depois de mim? Pensando inclusive nas contribuições que uma pesquisa em artes vai ter. Quais conhecimentos e práticas colaboram para este envolvimento futuro? E com envolvimento eu me aproprio da fala de Nego Bispo (2023), que prefere utilizar essas palavras ao invés de desenvolvimento que é uma palavra muito utilizada pelo colonizador para justificar a invasão em povos e na vida da natureza, já o envolvimento é estar ao mesmo nível, de igual para igual. Que tipo de envolvimento? As obras de arte falam sobre o que e para quem? Que tipo de obra e trabalho pretendo elaborar ao me envolver e por quê? Quais referências me alimentam e nutrem?

Este percurso foi notório ao longo do primeiro ano de pesquisa, iniciou-se com uma inquietação que me acompanha desde a graduação por não ter tido o conhecimento sobre as queimas e pelo desejo por autonomia. Essa jornada me levou à percepção, por meio da repetição, de algo que residia no meu desejo consciente e inconsciente. Até então, as ações eram inconscientes, revelando-se dentro do meu desejo e da minha relação com o outro mediadas pela prática da queima. Com esse amadurecimento, leitura, vivência e pesquisa, compreendi a origem e os motivos da minha inspiração, desejo e prazer artístico. Iniciei, desde esse momento, a criar com essa intenção consciente para observar a potência que isso é capaz de gerar e envolver quando a obra e a relação se disponibilizam para e com o outro.

2.2 MINIATURA: O FORNO COMO UMA PEQUENA ESCULTURA

Meu processo, que originalmente nasceu em meio à coletividade e à ação, buscou um momento de contraponto. Após compreender e desejar agir na produção artística com intenção, dediquei-me a um período de introspecção, pelo menos nos momentos de experimentação e no desenvolvimento dos projetos artísticos seguintes. Isso foi fundamental para o planejamento de trabalhos com

intenção direcionada e para o aprofundamento do meu processo, que se enriqueceu com experimentações em pequena escala e leituras na literatura sobre o tema. Tais estudos foram, sobretudo, referenciados por diversos artistas e ceramistas, que serão compartilhados no segundo capítulo desta dissertação, inspirando-me a testar e dar vida a essas ideias para, posteriormente, retornar ao coletivo no ato de compartilhar e viver com o outro.

O forno de pequena estatura, como maquete, foi despertado através do manual de Adriana Martinez[24], que se utiliza da miniatura para ilustrar as etapas de construção do forno tradicional a lenha que vivenciei e aprendi com Amanda Magrini em 2023. Se deparar com o manual ilustrado com uma miniatura despertou encantamento em mim ao mesmo tempo que surgiram dúvidas: será que o forno pequenino funciona? E se eu construir um? E se eu tentar construir em miniatura outros formatos de fornos para aprender outros tipos de queima?

A miniatura surge nesse contexto, impulsionada pelo desejo de esmiuçar vários formatos de fornos em outras escalas, tanto no âmbito íntimo quanto em busca de algo escalável, versátil e com outras propostas relacionais, de forma a ser um recurso de processo, procedimento e aprendizado.

2.2.1 Tijolinhos: faço de mim uma olaria de afetos

Impulsionada pelo exercício de investigação do forno em diferentes escalas e níveis de compreensão, adotei como procedimento o miniaturiza, voltado como estudo de novos formatos e ao teste de alterações estruturais, utilizando a redução de escala, como, uma

[24] Adriana Martinez. **SIEMBRA DE HORNOS**. Manual de construcción de horno cerámico para cocción a leña | Horno de tiro directo y carga superior. 2023. Disponível em: <https://manualceramica.wordpress.com/siembra-de-hornos/?utm_source=ig&utm_medium=social&utm_content=link_in_bio&fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMMjU2MjgxMDQwNTU4AAGn-qtQCLj07QLmES6YjxarAOtaUjO6OvWRU21v2eT6ci8J8051eV-3EbCsaDI_aem_tWX0sN3prOxhbnlQ_wmxyA>. Acesso em: 12 de dezembro de 2025.

maquete, para viabilizar o processo. Nesse sentido, busquei reproduzir todos os elementos constituintes do forno, iniciando pelos tijolos, base e estrutura para a construção de fornos com o qual já possuía prática.

A escolha de um tijolo referência para modelagem em específico, foi um proveniente do ateliê de cerâmica da universidade, espaço onde tive meu primeiro contato com o fazer cerâmico, de forma a revestir-se de um caráter simbólico. A título de curiosidade, os tijolos convencionais, maciços e vermelhos, presentes no ateliê possuem múltiplas funções: servem à produção de chamote (partícula queimada adicionada à argila para conferir estrutura e variação de cores), atuam como apoio para os pés no torno elétrico e, fundamentalmente, compõe a estrutura dos fornos.

Ao observar esses tijolos, presentes no ateliê, chamou-me a atenção a variação tonal e o fato de que, embora sejam reproduções industriais de um mesmo fabricante, preservam singularidades. A presença de pedriscos e imperfeições opõe-se à ideia de uma reprodução idêntica, já que são feitos com o objetivo de comporem estruturas que muitas vezes não ficam aparentes. Isso ocorre porque a maioria dos tijolos são concebidos para fins estruturais, sem exigência de acabamento refinado, o que dispensa a limpeza rigorosa da massa que o constitui. Além disso, as variações na composição da argila e o posicionamento dentro do forno (tradicionalmente a lenha) resultam em manchas e cores distintas em cada tijolo.

Neste exemplar em específico, figura 32, há uma concavidade central, espaço destinado ao preenchimento com argamassa, ou cimento, ou adobe, e que serve para garantir a aderência e estabilidade na "costura" da alvenaria. Esse espaço normalmente também é destinado à identificação do fabricante que, para mim, nesse tijolo em específico, assemelha-se a uma impressão digital humana.



Figura 32 — 4 minis tijolos modelados ao lado do tijolo referência. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 31 — mini tijolo de argila. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Tomando este tijolo como "modelo vivo", referência para criar os meus próprios tijolos, (Fig. 32), modelei quatro unidades em miniatura, replicando inclusive a marca que me remete à impressão digital. A partir desses quatro pequenos tijolos, confeccionei um molde de gesso que me permitiu escalar a produção (Fig. 33). Para alcançar uma quantidade mais que suficiente para construção de um forno, queimei-os em um dos fornos de minha autoria: o forno de Ubatuba, que foi a quarta construção em minha prática (Fig. 35). O resultado foi esta primeira leva de tijolos modelados por mim e cozidas pelo forno (Fig. 34).



Figura 33 — Molde de gesso dos 4 minis tijolos, tijolo modelo e cópias de tijolinhos.
Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 35 — Primeira leva de tijolinhos assados no forno de Ubatuba.
Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 34 — Primeira de tijolinhos assados no forno a lenha de Ubatuba.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ao produzir toda essa leva de tijolos em miniatura, experienciei a sensação de ser uma olaria. O fascínio residiu nas variações cromáticas que se manifestavam em cada tijolinho, mesmo em sua dimensão reduzida permaneciam as variações. A miniatura dava vontade de guardar, brincar ou presentear. Para todos a quem eu mostrava despertava essa mesma energia de posse lúdica, quase um despertar no nosso brincante interior que permanece adormecido com o ritmo do dia a dia de trabalho.

No processo de escalar, os quatro tijolos originais que serviram de matriz para o molde acabaram se misturando às cópias. Contudo, essa perda não representou um obstáculo, visto que cada unidade preservava sua singularidade, sendo simultaneamente diferente e igual às demais.

O tijolo referencial é imbuído de simbolismo, pois remete à base do meu aprendizado em cerâmica e às relações consolidadas com meus pares no ambiente acadêmico, entre técnicos, alunos, professores e conhecidos. Esse caráter simbólico despertou em mim o desejo de presentear o outro. Assim, antes mesmo de realizar o primeiro teste de construção do forno em miniatura, presenteei aqueles que me auxiliam no



Figura 36 — Mini tijolos expostos na parede do ateliê da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2025).



cotidiano do ateliê, os que se faziam presentes para que o espaço funcionasse e os que contribuem para a organização das queimas a lenha e das atividades de extensão universitária voltadas à cerâmica.

Figura 37 — Segunda de leva de queima de mini tijolos no forno de papel. Fonte: Ana Cajueiro (2025).

> O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico. (Salles, 2004, p. 39)

Este gesto, que surge naturalmente, sem intenção primeira de ser um trabalho ou ação performativa, constituiu-se como um agradecimento a essas pessoas com quem fui construindo pontes e que colaboraram para a viabilização e disseminação da prática cerâmica. Compreendi então que a ação de distribuir os minis tijolos assemelhava-se à operação de uma olaria, só que nesse caso, uma que constrói afetos, logo, uma Olaria de Afetos. É nesse contexto, em meio ao processo do projeto de construção do mini forno, que nasceu um novo desdobramento do trabalho.

Mesmo após construir o primeiro forno em miniatura, continuei com a Olaria de Afeto, continuando a confeccionar os mini tijolos e cozê-los em fornos a lenha, carvão e artesanais que eu tenho a possibilidade de vivenciar. Os tijolinhos representam a vivência e são presentes aos que participaram da ação.

.2.2 Forninho Paineira Barriguda

Já com os tijolos prontos, procedi com o projeto inicial, a construção do meu primeiro forno em miniatura baseado no modelo no qual já tenho prática. Com os materiais organizados — a pilha de pequenos tijolos e as porções de terra e grama picada para a liga do adobe —, iniciei a montagem no ateliê de cerâmica da UNESP, onde, além de discente do mestrado, atuo também como artista residente selecionada através do edital L.O.T.E[25].



Figura 38 — Organização dos materiais para construção do mini forno em motinhos proporcionais a miniatura de pessoa 1:75 sobre terra argilosa, mini tijolos cozidos, grama picada. Fonte: elaborado pela autora (2025).

[25] A Residência L.O.T.E. em Arte é uma atividade vinculada ao Grupo de Pesquisa L.O.T.E.: Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço e é coordenada pelos artistas docentes Prof. José Spaniol, Profa. Renata Pedrosa e Prof. Sérgio Romagnolo. Disponível em: < https://www.ia.unesp.br/#!/ensino/departamentos/artes-plasticas/galeria/residencia-lote/>. Acesso em: 23 de março de 2026.

A construção ocorreu no domingo, 13 de abril de 2025, dia em que a universidade normalmente está vazia. Busquei um momento em que estivesse sozinha para me concentrar no trabalho minucioso que viria a seguir. Sobre uma mesa no ateliê de cerâmica, utilizando papel-cartão como base, com a intenção posterior de transferir a peça para uma placa refratária que viabilizasse o seu funcionamento ao testar a queima. Embora houvesse incertezas sobre se o modelo em pequena escala funcionaria com a mesma eficiência do forno original, decidi transformar essa dúvida em objeto de investigação após a montagem.

Figura 39 — Forno tradicional a lenha em miniatura construído no ateliê de cerâmica da UNESP nomeado de Forninho Barriguda Paineira. Fonte: elaborado pela autora (2025).



O processo de construção da miniatura levou aproximadamente duas horas, e foi inteiramente gravado[26]. Para a ornamentação do forno, optei por modelar espinhos de paineira. Essa escolha foi inspirada pelas árvores floridas que observei durante o meu deslocamento de Osasco-SP até o ateliê na Barra Funda, de forma a integrar a paisagem do trajeto à estética da obra. Após finalizar cansada pela tensão e igualmente muito feliz com o que acabara de nascer, fiquei um tempo contemplando o forninho (Fig. 39) e logo em seguida escrevi um texto no bloco de notas do celular. Transcrevo:

Nasceu a Barriguda! O Forninho Barriguda Paineira!

Ei, você reparou que as Paineiras na marginal Tietê estão florindo??? Em breve em toda cidade

Chorísia speciosa é uma das várias espécies de árvores conhecidas popularmente como paineira, natural do Brasil e da Argentina. Às vezes confundida com a Paineira Branca, que é comum no nordeste do Brasil. Todas são majoritariamente barrigudinhas, tronco gordinho e estrias esverdeadas (parecem um corpo de mulher grávida), possuem uma casca espinhuda, flores exuberantes e têm um fruto incomum: a paina.

Em 2023, eu aprendi a construir o forno tradicional a lenha para cerâmica no Instituto de Artes da Unesp (IA) com Amanda Magrini. Amanda aprendeu com a ceramista Adriana Martinez, também no IA, em 2017.

Adriana viajou da Argentina ao Brasil para passar essa sabedoria adiante.

Em 2023, Adriana Martinez lançou um manual de construção de forno, gratuito e que pode ser encontrado em um link no seu perfil no Instagram. O manual feito por ela traz muitas lindezas, a começar pelas imagens de um forno em miniatura como demonstração/maquete/ilustração de cada etapa de construção. Encontram-se também metáforas e analogias bonitas no texto sobre seu funcionamento, que nos sensibilizam ao comparar o elemento fogo a um ser. Assim não nos deixa esquecer. E no final há relatos de outras pessoas que viveram o forno junto dela.

Sabe, a miniatura intriga a gente, né!? Você também percebe isso? Parece que o tamanho diminuto faz a gente querer ver de perto, desperta um desejo doido de querer pegar com as duas mãos... quase um mergulho na psique e na infância. Instiga um encontro de si. Como um conto maravilhoso! Sinto-me o próprio Gulliver em Lilliput.

[26] Vídeo disponível da construção do primeiro forno tradicional a lenha em miniatura. Na rede social Instagram em meu perfil pessoal, **Vídeo parcial**. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DIZiDvyRv7s/>. Acesso em: 23 de março de 2026. No Youtube com **vídeo completo**. Disponível em: < >. Acesso em: 23 de março de 2026.

Desde 2024, não consigo deixar de ver os fornos como esculturas no espaço. Quero construir muitas esculturinhas. Ainda não sei o porquê, tenho a sensação de que essa sem dúvida é a primeira pequenina de muitas que estão por vir.

O Forninho Barriguda ainda precisa se encontrar com o fogo. Assim ela chegará à maturidade, através da prova de fogo. Estará firme e forte. Vai parir as pequenas peças de cerâmica enfornadas nela.

Hoje, eu a construí, assim como alguns meses atrás fiz pequenas partes dela, centenas de partes de sua estrutura, os tijolinhos são como se fossem seus ossos. Tudo começou quando fiz quatro pequenos tijolos modelados à mão usando de referência um tijolo que tem no ateliê de cerâmica do IA (espaço importante em minha formação, onde tive meu primeiro contato com a técnica). Depois fiz moldes desses quatro e os reproduzi. Eu fui oleira, me senti uma olaria! O curioso é que eu não separei os tijolos "originais"; eles se misturaram no meio dos outros que foram feitos a partir do molde de gesso. Não me importava separar eles, pois todos ainda saíam únicos e eu dava acabamento um por um. Fiz mais de 200 pequenos tijolos. Pude cozer eles só após um longo tempo, no forno tradicional a lenha em Ubatuba que construí com o Pedro, meu companheiro de vida.

Hoje, felizmente, pude construir essa pequenina escultura. Amanhã, quem sabe, será o encontro com o fogo. Preciso compartilhar que estou cansada e plena, no mesmo nível de cansaço de quando construo um forno grande. Agora, apenas contemplo satisfeita.

Eiii, não deixe de reparar que as paineiras estão florindo!!! Deve continuar a fase de floração em meados de maio, junho e julho. Acho que entre agosto e setembro as painas irão surgir, os tão esperados frutos fofos e macios.

Minha avó Irene uma vez me contou que quando criança, ela e sua família, do interior do Paraná, Mato Grosso do Sul e São Paulo, do pegavam o "algodão" da paina para fazer travesseiros e colchões. Ela dizia que fazia travesseirinhos, no diminutivo mesmo, era sua diversão, seu ócio, seu brincar com as outras crianças.

Os próximos meses serão intensos para mim, no bom sentido. Espero encontrar painas macias pelo chão após esses meses
Quem sabe eu não colha um pouco de painas pelo caminho e faça um pequeno travesseirinho, assim como faço meus tijolinhos.

Quem sabe essas painas viajem através do vento, assim como viajou o conhecimento sobre os fornos.

Quem sabe eu também não viaje pelo mundo falando dessa pequena escultura que abriga o fogo.

Bem-vinda Barriguda!

13 de abril de 2025

O forninho e o texto me levaram ao jogo de palavras: forno fixo - raízes com o território, forno em miniatura - forno móvel - possibilidade de transitar entre territórios. A paineira me fez pensar nas painas que se deslocam pelo espaço, transportadas pelos ventos, em busca de germinar em outros lugares como desejo por novos territórios. Onde painas possam germinar novas raízes em novos lugares. O forno é móvel como as painas que voam. U forno como uma escultura que manipulamos com as mãos, que podemos levar para vivenciá-las em outros territórios. Será que a pequena escala se dá por isso? O pequeno convida a olhar de pertinho e parece existir um silêncio e uma concentração no momento da ação, já que as mãos precisam ser delicadas para não gerar tensão durante a construção.

Reconheci então esse forno como uma escultura pequena, que nomeei *Forninho Barriguda Paineira*. Esta é uma homenagem à espécie de árvore que aprecio e contemplo e está presente no cotidiano paulistano. No meu trajeto de Osasco à Barra Funda, um deslocamento pela grande São Paulo, cruzo com essa vegetação às margens do Rio Tietê e pelas ruas da cidade. É uma árvore que resiste ao deserto de prédios espelhados, ao rio sufocado, ao chão praticamente todo impermeabilizado e aos engarrafamentos e ruídos de carros, e, apesar de tudo, continua a dar flores e painas.

O desafio subsequente consistiu em realizar a queima no forno em miniatura, que ocorreu no dia 30 de abril de 2025. A questão central era: o processo de queima seria igual ao utilizado na escala humana? Para testar a capacidade do *Forninho Paineira*, convidei pessoas do ateliê da UNESP — incluindo discentes de graduação e pós-graduação —, artistas que confeccionaram pequenas peças para serem queimadas e as deixaram sobre minha mesa no ateliê de escultura, onde faço a residência artística.

Inicialmente, transferi o forno para uma placa refratária. Utilizei o mesmo material utilizado na mobília dos fornos elétricos e a gás, com o intuito de garantir que a base suportaria a temperatura de queima, já que a temperatura mínima necessária para a transformação do barro em cerâmica é de aproximadamente 600 °C.

Apesar do manual da Adriana Martinez trazer imagens das etapas com o forno em miniatura, a queima se referia ao processo do forno convencional em escala humana, logo, foi utilizado somente como recurso didático do passo a passo da construção. Logo percebi que a queima descrita não se aplica à miniatura, pois tentei reproduzir as orientações de queima no forno pequeno e não obtive sucesso, o que me levou a pensar que talvez não era possível executar a queima em pequena escala. Não me contentei com o não sucesso e continuei insistindo.

A mestranda e também residente no Ateliê de Cerâmica, Nathália Fante, acompanhou e auxiliou na organização do espaço nas primeiras tentativas, durante a manhã. Fizemos inclusive um minibuquê de flores como oferenda ao pequeno forno (Figura 40). Infelizmente, a sessão inicial não foi bem-sucedida: não conseguimos gerar brasa, e o uso de madeiras pequenas, como palitos, mostrou-se insuficiente para sustentar a chama. Acendíamos o fogo, mas logo ele se extinguia rapidamente.





Figura 40 — Arranjo de flores em miniatura proporcional para o forninho. Como uma oferenda ao fogo. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Figura 41 — Nat Fante posicionando a oferenda na boca da fornalha do forninho. Em primeiro plano a presença de minipeças de argila para assar. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Nossas hipóteses iniciais indicavam que o problema residia no posicionamento das pequenas “lenhas” (palito de churrasco e sorvete). Ao iniciar o fogo pelo lado de fora do forno, a chama não se mantinha; ao tentarmos atear o fogo internamente, o processo se repetia, embora o comportamento da combustão fosse sutilmente distinto (quase funcionaria se tivesse mais ar entrando) daquele observado ao iniciar pelo exterior. Ao abanar com um leque para aumentar a quantidade de ar entrando, o combustível também não se mantinha. A Técnica do ateliê Vera Cozani também tentou auxiliar com sugestões, mas não obtivemos nenhuma mudança.

A manhã transcorreu sem êxito, o que me levou a dedicar o período do almoço à reflexão. No retorno, já com o auxílio do meu companheiro e estudante de música do curso de Composição na UNESP, Pedro Meurer (Nathalia Fante e Vera Cozani haviam se ausentado), compartilhei as tentativas frustradas. Ao analisar o cenário, identificamos que o material utilizado carecia da potência necessária para gerar o calor e dar continuidade, simultaneamente, havia uma restrição na entrada de ar contínua devido às dimensões reduzidas da boca do forno.

Surgiu, então, a ideia de usar um soprador térmico, que opera já com ar quente entre 50 °C e 650 °C, para ajudar com a combustão da lenha de eucalipto, o mesmo material que empregamos no forno em escala humana. Iniciei com lascas muito pequenas, obtendo um êxito limitado. Somente ao adotar o formato de tiras compridas de lenha, e com insistência, alcançamos a formação de brasa no interior do forninho e a sustentação da combustão.

Após aproximadamente duas horas de queima, as chamas começaram a emergir pela parte superior do forno, e as peças atingiram o estado de incandescência, um indicativo visual da transformação do barro em cerâmica. Concluímos, após diversas tentativas, que o sucesso da queima dependia da combinação de um combustível de alto poder calórico (a lenha, preferencialmente em tiras ou ripas estreitas de eucalipto que coubessem no forno e que permitissem a entrada de ar sem obstrução) com a injeção constante de ar e o calor proporcionada pelo soprador térmico. A queima foi, enfim, executada com sucesso, confirmando que é sim possível realizar o processo em um forno de pequenas dimensões.

O *Forninho Barriguda Paineira* teve, assim, seu encontro com o fogo e *pariu* as minipeças de cerâmica (Fig. 42). O encantamento retornou com intensidade ainda maior ao constatar o sucesso da queima e a beleza das miniaturas finalizadas (Fig. 45 e 46).

Figura 43 — Forninho Paineira em ação. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 44 — Encerrada a queima no Forninho Paineira. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 42 — Pedro Meurer contemplando o forninho. Fonte: elaborado pela autora (2025).





Figura 46 — As minipeças esfriando dentro de uma xícara de água pós a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 45 — As minipeças expostas após o esfriamento. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A segunda queima do *Forninho Paineira* ocorreu em 31 de agosto de 2025 (Fig. 48). Este processo foi realizado após a compreensão do seu funcionamento, adquirida com a primeira tentativa/descoberta em abril de 2025, e a vivência de uma nova construção e queima de um forno miniatura foi no Peru, em julho de 2025, no III Encontro de Ceramistas Latino-Americanos Barros del Qhapaq Nãn / Barro Calchaquí (cujo relato detalhado estará presente no segundo capítulo). Se tratando da segunda queima do *Forninho Paineira*, mais uma vez, realizei um convite aberto para a confecção de peças destinadas a essa queima, fiz uma reforma e expansão de altura no forninho. Com a experiência acumulada das duas queimas anteriores na versão miniatura, utilizei uma chaminé improvisada com um cano de metal, que favoreceu o processo e eu já possuía maior entendimento sobre o aquecimento por meio do soprador térmico e do combustível adequado. Com esses ajustes, a queima foi concluída em aproximadamente uma hora, gastando pouco combustível e realizando uma queima eficiente. As peças cozidas pertencem (Fig. 47 e Fig. 49), portanto, aos diversos artistas, tanto da universidade quanto convidados externos, que depositaram confiança em meu trabalho para a realização desse processo. Um forninho possível para se ter dentro das casas no contexto metropolitano, até em apartamentos reduzidos que tenham uma pequena varanda.



Figura 48 — Segunda queima no forninho Paineira após a primeira reforma e com a chaminé. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 47 — Minipeças que foram queimadas no forninhos. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 49 — Alice Bombardi e as minipeças dos discentes. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A miniatura abre um leque de possibilidades. Como arte-educadora, vejo nela um caminho para auxiliar professores de Artes com poucos recursos ou sem espaços abertos para construir em escala humana nas escolas. Como artista, representa um processo de experimentação e uma pequena obra que pode transitar pelo espaço. Como ceramista, além dessas perspectivas, a miniatura é um campo a ser aprofundado, despertando uma curiosidade especial em aprender sobre escalas distintas, pois o pequeno me remete também ao jogo de contrastes, como seria fazer em formato gigante e como vivenciar e arquitetar o que o barro possibilita, quais são os limites?

Segundo Bachelard (1978), a miniatura nos faz sonhar e ativar valores profundos da psique ao descrever uma realidade psicológica associada ao campo da imaginação. Ele compreende que a imaginação miniaturizada é uma imaginação natural e que aparece em todas as idades do devaneio do qual, segundo ele, nasceram sonhadores.

> A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas imagens. Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade de base, pode se dizer, à maneira de Schopenhauer: “O mundo é a minha imaginação”. Possuo melhor o mundo na medida que eu seja hábil em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. (Bachelard, 1978, p. 295).

A miniatura na construção artesanal do forno tem despertado um interesse em mim que transcende a cerâmica. Talvez o desejo seja o de habitar a cerâmica, concebendo-a como casa. A forma e o princípio de construir com pequenos tijolos remetem à ideia de uma casa que propicie viver em harmonia com a natureza, sentindo-me parte dela. É como se houvesse o anseio de morar *entre, com* e *dentro* da terra, uma casa feita de terra, como a da ave joão-de-barro em espanhol se chama horneiro em inglês ovenbird. Esses meus devaneios se conectam à leitura do livro de Antônio Bispo (2023), *A terra quer, a terra dá*, que apresenta a cosmovisão e o saber-fazer dos povos remanescentes de quilombos do interior do Piauí. O autor contrasta essa forma de vida, mais integrada à natureza, com o contexto urbano, e ensina práticas contracoloniais (distintas de, mas em diálogo com, o decolonialismo, no sentido de combater as práticas coloniais persistentes). Uma passagem do livro em particular ressoou em mim: “Nas cidades, as pessoas não sabiam fazer suas próprias casas, como sabíamos fazer no lugar de onde viemos. Não sabiam e ficavam dependendo de outros que as fizessem por elas. (Bispo, 2023, p.20)”. Essa constatação levanta a questão: será que, ao buscar a construção artesanal, estou na verdade procurando uma autonomia que vai além do fazer cerâmico?

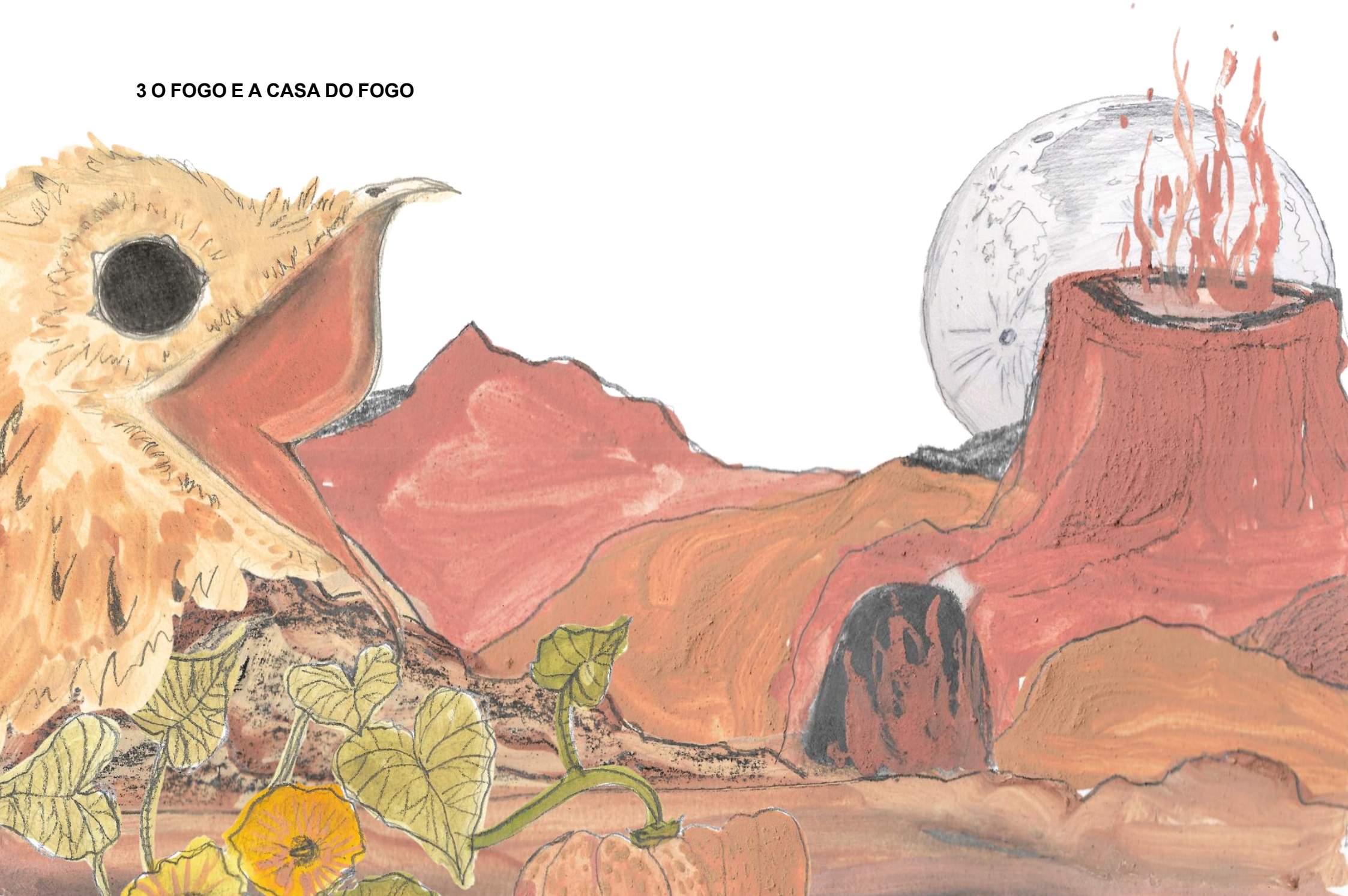
A compreensão da pequena escala ainda se encontra em desenvolvimento, iniciando-se como uma experimentação, mas creio que exigirá uma abordagem recorrente para desvendar o que realmente me intriga. É como uma pequena semente em processo de

germinação. A minha leitura de *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (1978), particularmente a seção sobre o espaço em miniatura, foi muito envolvente. A reflexão psicanalítica sobre o desejo de miniaturizar, que ele associa a um modo de possuir, ressoou profundamente em mim. Acredito que o ato de contemplar algo na palma da mão é um gesto de apropriação do significado que aquilo pode representar para nós.

A relação com as pessoas em torno da queima em miniatura, em especial no Brasil, não foi algo que envolveu a todos, curiosamente, diferentemente da proposta que fiz durante o evento no Peru, em julho de 2025, no III Encontro de Ceramistas Latino-Americanos Barros del Qhapaq Nãn / Barro Calchaquí, que relatarei no capítulo seguinte. O baixo comparecimento talvez ocorreu por eu não me organizar e divulgar como um evento, somado ao fato de eu ter feito, convite em cima da hora e para poucas pessoas. Ou existiu, de minha parte, um desejo inconsciente de ainda realizar as minis queimas de forma isolada, como um processo de introspecção e compreensão? Ao mesmo tempo que as pessoas que deixaram as peças para eu cozê-las não estavam presentes, em certa medida, a elaboração de práticas e representações delas as fizeram presentes aos serem transformadas no pequeno forno tradicional a lenha. A elaboração dessas questões só ocorreu no momento em que escrevo sobre tais experiências, ao notar as diferenças na recepção e mediação proporcionadas pelo forno pequeno em diferentes contextos (o ateliê no espaço de residência artística versus o evento de partilha de conhecimentos cerâmicos com colegas ceramista de variadas regiões da américa-latina).

O próximo capítulo apresentará um repertório que me inspirou e me moveu na temática da queima. Ele abordará tanto reflexões sobre a prática em contexto urbano, quanto referências e a compreensão de alguns fornos no Brasil e no mundo. Dediquei-me a reunir essas informações porque não as tive durante a graduação e acredito que possam ser de grande relevância para aqueles que desejam ingressar neste universo “pequeno”, mas vasto, da técnica e prática cultural em cerâmica.

3 O FOGO E A CASA DO FOGO



Este segundo capítulo, sob a perspectiva da organização de uma pesquisa fenomenológica, dedica-se à revisão da literatura pertinente ao tema central: a queima cerâmica. Para tanto, selecionei fragmentos de estudos que se articulam com produções artísticas tradicionais e contemporâneas, com o intuito de registrar e apresentar e estabelecer correlações com o referencial teórico. Estas fontes incorporam-se como referências em minha própria prática artística, ao mesmo tempo para constituir o arcabouço necessário para o trabalho de campo desenvolvido no terceiro capítulo e a discussão sobre o fenômeno. A compilação de referências bibliográficas e o registro de práticas reunidas neste trabalho foram cruciais para o desenvolvimento desta pesquisa, agregando conhecimento técnico, artístico e interpretação crítica sobre o tema.

Ao considerar a etapa de queima, foco desta pesquisa, convido à reflexão sobre as imagens que construímos acerca dessa fase da produção cerâmica. Enquanto aqueles que exercem o ofício podem ter referências e, por vezes, experiências com diferentes fornos e métodos quem não vivencia a prática e a experimentação, raramente compreende ou supõe como ocorre a transformação do barro em cerâmica. É possível interagirmos com o objeto cerâmico em feiras, museus, galerias de arte, restaurantes, casas e até em fotografias nos livros; em documentários e catálogos, nos quais contempla-se apenas a peça; por conseguinte, minha busca bibliográfica indicou que pouca descrição sobre os agentes responsáveis por essa transformação: o ceramista e a queima (geralmente/originalmente através do fogo).

Fica a questão provocadora inicial: Que imagens de fornos povoam o imaginário? Quais são as nossas referências de queima cerâmica? O fazer artesanal, compreendido aqui que realizam e ou conhecem integralmente as etapas produtivas, do preparo da matéria-prima ao acabamento, sem a fragmentação fabril do trabalho, tornou-se raro no cotidiano urbano. Esse fenômeno é impulsionado pela industrialização e pela ascensão de profissões digitais voltadas ao processamento de dados, demandas de novas profissões contemporâneas que privilegiam o universo virtual em detrimento do manuseio direto da matéria. Nesses contextos, em especial, de centros urbanizados, há dificuldades de acesso aos materiais para exercer as práticas artesanais por completo, como por exemplo, encontrar o barro e ter espaço para conduzir o fogo. Tal distanciamento reflete-se, inclusive, nos iniciantes na cerâmica

em contextos urbanos, que muitas vezes restringem seu repertório aos fornos elétricos ou a gás industriais e às massas de argila prontas, alheios à pluralidade de métodos e às vastas possibilidades que a queima pode oferecer. Corrobora para a ausência de referências artísticas tradicionais e contemporâneas o fato de elas serem ocultadas pelo ruído do ritmo frenético das cidades metropolitanas, que estão poluídas visualmente devido ao excesso de informações de publicidade aparentes nas ruas, no transporte público, ou mesmo os algoritmos das redes sociais nos smartphones.

A relação com práticas artesanais tem se distanciado do cotidiano urbano que imputa um ritmo acelerado do mundo capitalista, cujo lema “Lembre-se de que tempo é dinheiro”[27] e reduzido: “tempo é dinheiro” se tornou um dito popular expresso não só no trabalho, mas que também contaminou falas de dentro dos lares, no ensino e ainda mais nas redes sociais digitais, que se vendem como ideal de relação. É possível acompanhar que às informações se tornam sintéticas e simplificadas ao máximo, que se estimula inclusive ouvir áudios e assistir vídeos duas vezes mais rápido, acelerando o conteúdo que normalmente já é enxuto. Em contraponto a esse movimento, modos de fazer como a cerâmica artesanal, exigem espera, pausa, paciência e surgiram antes da consolidação dos tempos modernos e contemporâneos, ditados pelo sistema econômico vigente, que imputa celeridade de informação e de execução de trabalho no mundo globalizado e organizado de forma “eficiente” e competitiva.

A geografia é fundamental para a discussão sobre espaço e tempo, abrangendo desde a formação física da paisagem, até as complexas relações políticas e territoriais estabelecidas por estados, nações, empresas e indivíduos. O próprio trabalho com a matéria-prima da terra, como o barro, insere-se indiretamente nesse contexto. Daniel Hiernaux Nicolas (1998) argumenta que as

[27] A frase apareceu pela primeira vez em um ensaio de Benjamin Franklin, que foi um polímata e um dos líderes da revolução Americana, intitulado "Conselhos a um Jovem Comerciante", escrito em 1748. Contexto da frase: no ensaio, Franklin escreveu: "Lembre-se de que tempo é dinheiro". A máxima foi criada para enfatizar a importância da produtividade e da eficiência no trabalho, sugerindo que cada minuto desperdiçado poderia ser usado para gerar renda. Essa frase persegue até hoje as pessoas. Uma frase que nasce de um contexto pré-revolução industrial, já que a primeira revolução industrial ocorreu em 1760.

transformações contemporâneas na economia e tecnologia, culminando na Mundialização[28], reestruturam as noções de tempo e espaço. Em sua análise, anterior à era das redes sociais, ele já abordava a simultaneidade espaço-tempo, um fenômeno hoje mais evidente com a internet e o uso diário de plataformas digitais. O autor traça um histórico e panorama dos diversos tempos: o espaço-tempo circular, linear, do fordismo, do pós-fordismo e antecipa a percepção e a ação do espaço-tempo da Mundialização nos anos 2000. Apresentarei de forma concisa o tratamento dado a cada tipo, pois a percepção do tempo é crucial para esta pesquisa. Pretendo, inclusive, aproximar e relacionar essa percepção com o tempo espiralar proposto por Leda Maria Martins no livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021).

O espaço-tempo (Nicolas, 1998) circular obedece às formas de apropriação de sociedades tradicionais, que resultam em permanências e na repetição de práticas e usos do território que parecem imutáveis, mas que, é inegável, transforma-se, mesmo que muito lentamente. Esse tipo de temporalidade, foge da percepção e da relação de tempo ocidental. Pode existir a modernização e receber novas tecnologias, mas regem o tempo e o espaço da forma tradicional da comunidade, com o foco na vida cotidiana e sua expressão cultural. Já o espaço-tempo linear, surge com a existência do relógio que "fabricou" um tempo linear que transita da noção natural dia e noite e transforma-o em abstração, e desse modo fundaram-se muitas sociedades ocidentais, a começar pelos mosteiros. "A relação com espaço acaba então por não respeitar os tempos próprios da natureza, da organização própria da mesma estrutura espacial, mas impõe tempos societários e espaços permanentemente reconstruídos" (Nicolas, 1998, p. 88), momento em que se inicia a dominação, a imposição de formas de poder social sobre espaços e tempos. O do fordismo vem de um contexto específico da cultura ocidental em relação a gestão de tempo e espaço com a lógica de produção fabril e de divisão do trabalho. Motivado pela conquista dos mercados, implica na expansão temporal sobre os espaços e se baseia na lógica linear. Aqui vemos a lógica colonial, uma visão de que tempo e espaço se conquistam, se dominam e impõem o método de sociedade de exploração. A

[28] O termo mundialização surge em 1980 e se refere ao processo de integração cultural e econômica em escala global, caracterizado pela difusão de hábitos, produtos e informações interligando diferentes países. Sinônimo de globalização.

tecnologia nesse momento tem o intuito de orientar a aceleração de todos os processos, como uma disputa, uma corrida em que chega primeiro e ganha o prêmio. “A grande cidade é o produto mais acabado do fordismo, traduzido em sua dimensão espacial. Como isso afeta a vida social para além do trabalho. A grande cidade permite a integração da população como agente produtivo, mas também permite a extensão da produção à esfera da reprodução, imprimindo uma lógica única à vida social, dominada assim pela lógica fordista em todas as suas esferas” (Nicolas, 1998, p. 91). Já o pós-fordista é com o momento da tecnologia informacional digital on-line, fruto do movimento de mundialização e globalização, que sentimos no corpo e na prática os efeitos dessa lógica de “relação”, a falsa rede que faz parecer que vem de um canal único, já que surge a percepção de simultaneidade de espaço e tempo em todo globo terrestre. A percepção do tempo e espaço da realidade virtual está modificando radicalmente a percepção do “espaço vivido”. Na nossa contemporaneidade está nessa lógica pós-fordista com o avanço da era digital, que tem se mostrado cada vez mais como fragmentação e é algo que vem sendo discutido e estudado pelos pesquisadores. “(...) a simultaneidade constitui a base de uma nova concepção do espaço, e obviamente do tempo, que superou os estreitos limites da produção para se reproduzir no cultural.” (Nicolas, 1998, p. 93).

Os modos de fazer artísticos e técnicos manuais, no qual o sujeito participa de todo o processo, não conseguem acompanhar esse ritmo imposto pela contemporaneidade, a meu ver isso é de uma qualidade única, já que ir contra esse ritmo confere uma conexão em tempo real ao presente, no aqui e agora. Mesmo em alguns vídeos de práticas artesanais, quando disponibilizados nas redes sociais, para se fazer caber no tempo limite de vídeo (ditado pela plataforma digital) precisam sofrer cortes e serem acelerados. Para quem se depara pela primeira vez e não vivência, não imagina o tempo de dedicação para a sua realização, mas para aquele que pratica e edita o vídeo, sabe que foram horas dedicadas para a realização do trabalho manual. A experiência precisa de tempo e não é o mesmo tempo ditado pelo sistema hegemônico vigente. O tempo é uma disputa, e algumas práticas são resistentes e determinam o seu próprio tempo. As narrativas estão atreladas a esse tempo e isso tem relação cultural. Marilena Chauí (2018, transcrição de áudio de vídeo) fala: “A cultura é a capacidade dos seres humanos de se relacionarem com o tempo, pensar a

diferença entre passado, presente e futuro; de lembrar o passado e de construir o futuro.” O ritmo capitalista torna tudo um produto no menor tempo possível para produção de cultura de massa que simplifica as formas culturais, esvaziando seus sentidos de origem, desconectando as pessoas dos processos de produção, o que faz com que elas não se reconheçam como parte do produto final e os símbolos que carregam. O produto capitalista dita um “tempo" de vivência fugaz, tudo isso para motivar que o consumidor compre sem pensamento crítico e percepção verdadeira do tempo, e com isso ocorre um adestramento dos corpos que foge dos ritmos naturais.

A prática cerâmica, desde a modelagem, impõe a atenção de um tempo próprio, a esse tempo que está mais próximo do natural minha orientadora chama de Amò, palavra que em Yorùbá refere-se a um conceito de "argila, barro" e a um modo de vida. Esse termo tem sido desenvolvido no grupo de pesquisa Egungun e aplicado nos Simpósio Amò da Unesp Bauru e PPGArtes Unesp. Esse tempo do barro como modo de vida para a produção capitalista é um tempo lento demais, mas tudo depende do referencial, o tempo dela (argila) é o tempo natural e tão somente dela, tempo que dialoga com a lógica circular. A queima, por exemplo, exige um intervalo rigoroso para que a matéria atinja as temperaturas mínimas de transformação em um período; esse processo ocorre gradualmente, grau a grau, de hora em hora, assegurando a integridade física da peça. Já, o momento de encerramento e a retirada do forno configuram uma escolha deliberada, orientada pelo acabamento e pelo aspecto estético desejados. É curioso que a matéria barro tem seus limites que nem mesmo a escala industrial consegue acelerar. O que separa a escala industrial e a artesanal na etapa da queima cerâmica é principalmente a relação do sujeito com a queima e seu esforço que convida o fogo a fazer surpresas. No forno elétrico, por exemplo, o indivíduo se afasta da percepção do tempo das coisas como são, por ser programado digitalmente através de um botão que dita a curva de aquecimento por hora de modo bem controlado, ainda assim a queima é lenta, mas o sujeito que programou não a vivência lado a lado, além disso, não é comum ocorrerem surpresas na finalização da peça na lógica industrial de produção controlada e homogênea praticamente hermética.

Acredito que as práticas manuais conduzem a uma percepção distinta de tempo e espaço, que se traduz em conhecimento por meio da atenção plena exigida pela experiência de aprender-praticar, entre o testar, o errar e o acertar e entender os porquês, se relacionar verdadeiramente com aquilo de corpo inteiro. A ação é como estar conectado a um ritmo natural, tempo circular, em oposição à celeridade característica do mundo digital contemporâneo que surge na revolução industrial, de ritmo de máquina moderna e velocidade de informação como controle de poder e do tempo. O ritmo manual permite-nos redescobrir a relação com a terra: o tempo de crescimento das plantas, os processos geológicos e as travessias. É como vivenciar o ritmo da natureza e se reconhecer nela; contudo, tais experiências tornam-se cada vez mais escassas, a depender do contexto geográfico em que se está inserido. E se relacionar culturalmente com esse tempo natural seria mais próximo do tempo espiralar descrito por Leda Maria Martins (2021), que se dá nas práticas de “oralitura”, termo cunhado por ela para tratar dos conhecimentos orais e performáticos como saberes que se inscrevem na ação, no gesto e na relação com o entorno. Muitas vezes essas práticas têm um tempo de duração aberto e só ocorrem desse modo porque se aproximam do tempo circular. Leda cria o termo que joga com a disputa de conhecimento oral e escrito e aponta para o gesto e a ação no tempo e espaço. “As inscrições do conhecimento por via das corporeidades são perquiridas em várias áreas do conhecimento por meio de epistemologias e reflexões alternas e alternativas.” (Leda, 2021, p. 24).

Veremos que muitas práticas artesanais foram e são passadas entre gerações, um saber que é passado pelo gesto e o ritmo está em diálogo com o circular e com a natureza que é o oposto ao ritmo presente nos centros urbanos no mundo globalizado. Assim como o barro (argila) e a terra, elementos com os quais dificilmente mantemos contato no cotidiano dos centros urbanos, devido à impermeabilização do solo por concreto, asfalto e porcelanatos. O outro elemento que também se tornou restrito em se tratando desse mesmo contexto é a manipulação do fogo. A exemplo da metrópole paulistana isso ocorre, pois os espaços abertos são cada vez mais escassos devido aos empreendimentos imobiliários, e também pela gradual extinção de ofícios que lidavam diretamente com essa matéria, como por exemplo as olarias, carvoarias e as metalúrgicas, restando por vezes no meio desse mar de prédios vidrados com luzes de led para serem iluminados. Tem-se, às vezes, a presença de arquiteturas de antigos fornos pela cidade, como

a Casa das Caldeiras[29] (Fig. 51) que foi tombada como patrimônio, transformando-se em um local de eventos. Esse espaço desempenhou um papel significativo no desenvolvimento industrial e econômico histórico, o que, posteriormente, contribuiu para o crescimento urbano. Os fornos e a estrutura da Casa das Caldeiras tornaram-se espaços de encontros e festas, justamente onde era a casa do fogo que trabalhava em prol do desenvolvimento da cidade. Hoje em dia, a Casa das Caldeiras é habitada durante eventos em prol do envolvimento das pessoas nas cidades, como lugar de encontros e cerimônias.



Figura 51 — Casa das Caldeira vista aérea.
Fonte: Renato Leodário (2016).

[29] A Casa das Caldeiras é uma construção localizada no bairro da Água Branca, na zona oeste da cidade de São Paulo, é um dos muitos patrimônios históricos tombados da cidade. Construída juntamente com o restante dos prédios das Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo na década de 1920, era destinada a fornecer a energia de todo o complexo industrial Matarazzo, considerado o maior da América Latina entre os anos de 1930 e 1940.[1] Tombado em 1986 pela CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico), após o fechamento das fábricas o prédio se transformou em um centro cultural e, hoje, hospeda diversos eventos culturais e sociais, com seu espaço inteiramente dedicado à cultura e à arte, tornou-se um Centro Cultural de Produções Independentes. Além de sua relação com a história industrial da cidade, a Casa das Caldeiras é marcada por sua arquitetura e fachada de alvenaria e tijolos, aparência característica das fábricas da época, além das três grandes chaminés com mais de 30 metros de altura que se tornaram símbolo do local. Foi restaurada e revitalizada em 1999. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_das_Caldeiras>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2026.

Figura 53 — Exposição de fotografia dentro da Casa das Caldeiras. Fonte: Andreia Reis (2010).



Figura 52 — Casa das Caldeiras vista de frente. Fonte: Teofranca (2016).



Nas metrópoles, o fogo se reserva aos isqueiros para acender cigarros, à chama contida no fogão doméstico para o preparo de alimentos, à combustão nos motores dos automóveis e à brasa das churrasqueiras nos raros momentos de lazer (quando se consegue reservar tempo para encontros de familiares e amigos). Ou, lamentavelmente, manifesta-se em pessoas que vivem na rua em situação de vulnerabilidade se utilizam para aquecer os corpos, e no contexto nacional em queimadas naturais e/ou propositais criminosas para tomada de territórios. O fogo detém o poder de criar, renovar, despertar e reunir, mas também o de destruir. Ele situa-se no “entre”: responsável pela ação que gera resultados positivos ou negativos, a depender da perspectiva e da intenção empregada. Nesse sentido, o elemento torna-se um mediador; no campo da cerâmica, por exemplo, ele é indispensável para a transformação da matéria. Ao inserirmos esse elemento para a criação, veremos que atribuem a ele quase um caráter de entidade, tratando-o como um sujeito presente em uma relação social, essa percepção não é novidade, está presente desde a psicanálise, filosofia, fenomenologia, antropologia e nas cosmogonias.

No livro *A Psicanálise do Fogo*, o filósofo Bachelard (1996) aponta que o fogo é um dos elementos da natureza com os quais nos relacionamos socialmente. Diferente dos outros elementos, como água, ar e terra, com os quais temos contato imediato assim que viemos ao mundo — na bolsa amniótica, no primeiro respirar, ou ao pisar no chão com nossos pés — o fogo é apresentado a nós antes mesmo de termos contato direto com ele. No seguinte trecho, Bachelard exemplifica seu ponto:

> Assim, talvez não se tenha reparado o bastante que o fogo é muito mais um ser social do que um ser natural. Para perceber como é bem fundada essa observação, não é preciso tecer considerações sobre o papel do fogo nas sociedades primitivas, nem insistir sobre as dificuldades técnicas da sua conservação; basta fazer psicologia positiva, examinando a estrutura e a educação de um espírito civilizado. De fato, o respeito ao fogo é um respeito ensinado, não é um respeito natural. O reflexo que nos faz retirar o dedo da chama de uma vela não desempenha, por assim dizer, nenhum papel consciente em nosso conhecimento. (...) Na realidade, as interdições sociais são as primeiras. A experiência natural só vem em segundo lugar para acrescentar uma prova material inopinada, portanto demasiado obscura para fundar um conhecimento objetivo. A queimadura, isto é, a inibição natural, ao confirmar as interdições sociais, não faz senão valorizar mais, aos olhos da criança, a inteligência paterna. Há, portanto, na base do conhecimento infantil do fogo, uma interferência do natural e do social, em que este último é quase sempre dominante. Talvez se perceba isso melhor se compararmos a picada e a queimadura. Ambas ocasionam reflexos. Por que as coisas pontiagudas não são, como o fogo, objeto de respeito e temor? (Bachelard, 1994, p. 15-16).

Logo, o fogo pode ser interpretado como um elemento mais social do que propriamente natural. No âmbito desse papel social, destaco a dimensão do sobrenatural, manifesta nos mitos, tradições orais ou nas histórias ancestrais[30] que atuaram — e ainda atuam

[30] A escolha por utilizar o termo "histórias ancestrais" em vez de "mitos" decorre de discussões com a orientadora, nas quais ponderamos o caráter pejorativo que este último pode carregar, remetendo às práticas colonizadoras. Para o colonizador, tudo o que não se enquadra como "verdade" histórica e factual era desqualificado sob sua visão que abraça só a sua história como a verdade. Desse modo, os conhecimentos e narrativas dos povos originários, dos povos africanos e dos povos contra-hegemônicos eram, e por vezes ainda são entendidos como "mitos". Apesar de a religião cristã ser uma narrativa hegemônica, amplamente utilizada ao longo da história para a dominação de outros povos sob a perspectiva de uma verdade única, ela também pode ser vista como um mito. Embora hoje seja frequentemente referida como um "mito cristão" ou “mito judaico cristão”, houve um período histórico em que foi considerada a verdade absoluta, servindo de justificativa para guerras, dominação e exploração, e até atualmente há exemplos como o caso da Palestina e Israel. Nessa perspectiva, considero os mitos dos povos originários latinos, africanos, europeus, cristão e outros como "histórias ancestrais". As narrativas nascem da relação social e têm suas potencialidades, assim como o elemento fogo, que possui o poder tanto de criar e beneficiar, quanto o de destruir – algumas histórias foram utilizadas para subjugar, outras para respeitar as matérias do mundo. As narrativas ou mitos, histórias ancestrais, possuem o mesmo poder.

— com a finalidade de explicar o mundo e consolidar a identidade sociocultural de uma comunidade através dos símbolos. Segundo Marilena Chauí (2018), a cultura é uma condição simbólica da existência humana, pois nós temos capacidade de relacionar-se com o ausente através de símbolos e isso ocorre por meio da linguagem que torna presente o que se faz ausente em questão material.

Nas obras *O Cru e o Cozido* (2004) e *A Oleira Ciumenta* (1985), de Claude Lévi-Strauss, obras referências para análise dos mitos das populações indígenas da América, principalmente do Brasil central, os mitos operam como pensamentos lógicos propulsores do desenvolvimento tecnológico e social. O próprio título *O Cru e o Cozido* é analisado por Don Ihde, filósofo da tecnologia e da pós-fenomenologia, que argumenta que o processo tecnológico da humanidade provém do campo cultural. Ao discutir sobre Lévi-Strauss em seu livro *Tecnologia e o mundo da vida: do jardim à terra* (2017), que estabelece a distinção entre natureza e cultura como marca de sua teoria, Don Ihde (2017, p. 47) afirma: “A distinção geral preferida desta linha era a diferença entre o cru e o cozido (o primeiro ainda permanece sob a aura da ‘natureza’; o segundo é, claramente, ‘cultural’).” Tal perspectiva explicita essa transição fundamental: antes do domínio do fogo, a carne era consumida crua, após o entendimento de seu uso, difundido pela prática e pela oralidade dos mitos, dos gestos, das histórias, da vida cotidiana que impulsionaram a ação e desenvolveram a técnica de assar, ela passa a ser servida cozida, isso se dá pelo desdobramento cultural. Compartilho um dos mitos sobre a origem do fogo presente no livro de Lévi-Strauss (2004), exemplo o mito Kayapó-Gorotire:

> O jaguar vê a sombra do herói no chão; tenta pegá-la, sem sucesso, levanta os olhos, conserta a escada, procura convencer Botoque a descer. Com medo, ele hesita durante um longo tempo; finalmente, resolve descer, e o jaguar, amigavelmente, o convida a montar em suas costas para ir até sua casa comer carne assada. Mas o rapaz não sabe o significado da palavra “assada”, pois naquele tempo os índios não conheciam o fogo e comiam carne crua. Na casa do jaguar, o jovem vê um enorme tronco de jatobá em brasa; ao lado, montes de pedras, como aquelas que os índios usam hoje em dia para construir fornos (ki). Ele come carne moqueada pela primeira vez. (Lévi-Strauss, 2004, p. 91-92).

Lévi-Strauss (2004) vai desenvolver no início do livro a sua compreensão de que os mitos não são apenas histórias fantasiosas, mas uma forma de lógica tão complexa quanto a ciência moderna (narrativa hegemônica), usada para organizar o mundo e resolver contradições existenciais.

> A mitologia não tem função prática evidente; ao contrário dos fenômenos anteriormente examinados, ela não está diretamente vinculada a uma realidade diferente, dotada de uma objetividade maior do que a sua, cujas ordens transmitirá a um espírito que parece ter total liberdade para se entregar à própria criatividade espontânea. (...) o espírito evidência assim sua natureza de coisa entre as coisas. Sem levar tão longe o raciocínio, basta-nos assimilar a convicção de que, se o espírito humano se mostra determinado até mesmo em seus mitos, então a fortiori deve sê-lo em toda parte. (Lévi-Strauss, 2004, p. 29).
>
> Nada melhor do que a mitologia para ilustrar e demonstrar empiricamente a realidade desse pensamento objetivado. Sem excluir que os sujeitos falantes, que produzem e transmitem os mitos, possam tomar consciência de sua estrutura e de seu modo de operar, isso não poderia acontecer normalmente, mas apenas de modo parcial e intermitente. (Lévi-Strauss, 2004, p. 30).

Em um diálogo de assentamento teóricos, com pessoas próximas a mim, sobre os “mitos” e em especial a análise dos escritos de Lévi-Strauss, discutimos que os mitos configuram sistemas de conhecimento complexos e refinados, que se transformam ao longo do tempo e em cada lugar, não são estáticos e intocáveis. Compreendemos que Lévi-Strauss (2004) propõe a ideia do "mito viajante", indicando que tais narrativas ancestrais transitavam entre diferentes territórios da América, existindo um intercâmbio de saberes, assim como também há evidências de que ocorreu intercâmbio de sementes, plantas, artefatos cerâmicos, conhecimentos e práticas através de estradas e cidades entre os povos originários da américa, esses achados foram discutidos nos recentes estudos do arqueólogo Eduardo Neves[31]. O ponto é que não existe uma história ancestral original, a primeira e única, ela são múltiplas e de origens desconhecidas, despertadas em vários lugares ao mesmo tempo, e no caso da América houve diálogos/relações sociais

[31] 2ª Conferência FAPESP 2024: **Há algo de novo no passado**: o estado da arte da pesquisa arqueológica na Amazônia. Eduardo Neves, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AVch7yyWI8M>. Acesso em: 16 de abril de 2026.

entre os diversos territórios dos povos originários. Isso é um exemplo de que o envolvimento das sociedades nasce do tempo-espaço circular e espiralado. As narrativas ancestrais constituem uma tradição transmitida entre gerações, na qual o ouvinte de hoje assume o papel de narrador do amanhã. O desconhecimento acerca da autoria dessas histórias confere-lhes um caráter sobrenatural, mediado pelo convívio social no ato de narrar. Nesse processo, a imutabilidade torna-se improvável devido à natureza da oralidade e à multiplicidade de receptores, as histórias sofrem transformações inevitáveis, o que implica em variações nas próprias tradições, mesmo que sutis. A ausência de origem única, mostra que o sistema vigente de relação com o tempo e espaço é uma forma de fragmentar, mas também pasteurizar, homogeneizar e descaracterizar. A ausência de autoria das histórias geracionais abre espaço para os que não estão mais entre os vivos e, a depender da crença, estão para além do plano humano assim o sobrenatural ganha espaço com a imaginação e a criatividade:

> No caso do mito deve-se à relação irracional que prevalece entre as circunstâncias da criação, que são coletivas, e o regime individual do consumo. Os mitos não têm autor; a partir do momento que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem a mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural. (Lévi-Strauss, 2004, p. 37).

Essas narrativas, dotadas de potência criativa, impulsionaram o desenvolvimento de técnicas e aparatos tecnológicos, bem como a percepção das sociedades. Por exemplo, o domínio do fogo para o preparo de alimentos e a produção de peças cerâmicas são técnicas estudadas para a compreensão de sociedades antigas e atuais, conhecimentos que na origem foram exclusivamente transmitidos de forma oral. As cosmogonias dos diferentes povos revelam profundas similaridades, tanto nos relatos sobre a origem do barro quanto nas práticas artesanais da cerâmica. Tais semelhanças, conforme observei nas descrições de Lévi-Strauss em *A Oleira Ciumenta* (1985), também destacam as variações particulares entre as diversas etnias. Entendo que são nessas nuances que se manifesta a diversidade cultural por meio dos signos, evidenciando como o conhecimento se adapta e se ressignifica ao transitar por diferentes territórios e isso ocorre socialmente: o ato de criar e de se apropriar da criação é cultural e relacional. Compreender o

uso do fogo na criação de objetos nasce dessa relação, as histórias ancestrais e as tradições colaboram para a continuidade dessas práticas.

> Ninguém hesitará em admitir que a argila para cerâmica se apresenta inicialmente em estado amorfo, e que o trabalho do oleiro ou da oleira consiste, justamente, em impor uma forma a uma matéria que anteriormente não tinha nenhuma. A especificidade da cerâmica — que a coloca em correlação e oposição com a metalurgia — está no fato de que o artesão, através do fogo, transforma o mole em duro, ao passo que o ferreiro, também graças ao fogo, torna maleável o metal duro. (Lévi-Strauss, 1985, p. 29).

É necessário sapiência e prática para transformar a matéria amorfa em algo que nada se assemelha ao seu estado natural, a criatividade para elaborar peças possivelmente é inspirada por essas histórias da origem do mundo. Saber dessas narrativas é como conhecer uma parte dos processos criativos para elaboração de peças cerâmicas, sejam utilitárias, cerimoniais, escultóricas. A carga cultural de origens traz consigo consciência e respeito para com o material utilizado, que em muitas culturas, como no caso dos povos originários da américa tropical, foram-lhes ensinados através de práticas tradicionais da vida cotidiana. As histórias possuem desfechos que ensinam a ter respeito para com a natureza, em *A Oleira Ciumenta* (1985), todas possuem uma morte vinculada aos ciúmes com a comida do parceiro afetivo e/ou parental que desencadeia a criação do barro, a matéria do corpo que se transforma em matéria argilosa, simbolizada e recordada pela metamorfose de seres em aves como bacurau e urutau que lamentam e cantam de noite para lua relembrando a história ancestral que gerou o barro. O ensinamento parece claro, é preciso coletar o barro com respeito e parcimônia para que as peças confeccionadas não se rompam ou se quebrem, assim como também alimentar com matéria orgânica essa terra para continuar a ter argila para as futuras criações. A natureza se faz presente e os seres que narram se reconhecem como natureza, e isso é algo que nas grandes cidades tem se ausentado ou pelo menos é o que parece ocorrer.

> (…) a argila, que também tem que ser cozida e, portanto, também requer o fogo, é o que está em jogo em um outro combate, desta vez entre um povo celeste e um povo da água ou do mundo subterrâneo. Testemunhas passivas dessa luta, os humanos são, por acaso, os beneficiados. Ou então os humanos encontram o povo da água, de quem recebe a cerâmica, com certas condições e riscos. (Lévi-Strauss, 1985, p. 20).

Para isso, além das histórias que motivam as práticas, tem-se o aprender com o outro corporalmente como forma de transmissão que perpetua o conhecimento do que fazer, como fazer e o porquê fazer. A contação de história dita um ritmo circular de tempo mais integrado com o ritmo da natureza. Se ver como parte de um todo, numa perspectiva horizontal ao invés de vertical, de poder e relação, nos faz reconhecer conhecimentos e preservá-los. Ailton Krenak no livro *O Futuro Ancestral* (2022) fala dessas crenças de antropomorfizar a natureza e a relação com os humanos ocorre de forma integrada, e quando se tem essa consciência e prática de vida, garantirmos um futuro possível, um estímulo para retomada de práticas orais, contações de histórias e integração dos conhecimentos.

> A presença dos outros seres não apenas se soma à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação. Não para um tempo e um lugar imaginários, mas para o ponto em que estamos agora. Para além de onde cada um de nós nasce — um sítio, uma aldeia, uma comunidade, uma cidade —, estamos todos instalados num organismo maior que é a Terra. Por isso dizemos que somos filhos da terra. Essa Mãe constitui a primeira camada, o útero da experiência da consciência, que não é aplicada nem utilitária. Não se trata de um manual de vida, mas de uma relação indissociável com a origem, com a memória da criação do mundo e com as histórias mais reconfortantes que cada cultura é capaz de produzir que são chamadas, em certa literatura, de mitos. As mitologias estão vivas. Seguem existindo sempre que uma comunidade insiste em habitar esse lugar poético de viver uma experiência de afetação da vida, a despeito das outras narrativas duras do mundo. Isso pode não ter um significado muito prático para concorrer com os outros em um mundo em disputa, mas faz todo sentido na valorização da vida como um dom. (Krenak, 2022, p. 103-104).

Nessa relação de conduzir as histórias e os conhecimentos que dela nascem, um exemplo prático é o dos usos do fogo tecnicamente que nos transformaram na sociedade que somos hoje, aprendemos a mantê-lo e direcioná-lo e essa sapiência muitas vezes difundida entre gerações, como um ofício de família, mas também apropriada e difundida por algumas escolas e universidades nas quais abarcam esses conhecimentos e também pela indústria que se apropriou deles historicamente. A diversidade não é só presente nas narrativas ancestrais, ela se reflete nos modos de fazer de cerâmica e em todos os seus processos, desde o tipo de massa que a paisagem/território oferecem, tipo de combustível, arquitetura da queima, até a intenção de uso da peça final como prática, religiosa

e/ou estética. Veremos que a queima cerâmica começou pelas simples fogueiras, buracos na terra, e seguiu para os fornos, isso levou a se desenvolver, e aprimorar e escolher, conforme as intenções de uso, uma espécie de casa para o fogo como as lareiras e os fornos. Aqui acrescento mais uma camada na análise de Bachelard (1996) como este elemento é o mais social, ao pensar na estrutura que o contém/retém/direciona como uma espécie de casa, essa analogia também permite olhar para esse elemento como social. Em uma aula presencial com Leda Maria Martins (2026) no SESC CPF[32], ela apontou firmemente que Arte é elaboração e não inspiração, ela é fruto de pesquisa e relação e o corpo o lugar do saber.

Neste capítulo e em seus respectivos subcapítulos, serão apresentadas reflexões acerca das presenças e ausências da tecnologia da queima, no campo da cerâmica. Conforme discorrido anteriormente no primeiro capítulo, minha prática pessoal evidenciou uma lacuna no conhecimento sobre os métodos de queima e suas potencialidades. Por essa razão, esta pesquisa busca expandir tal repertório, contribuindo para a difusão de novas referências aos interessados e curiosos no tema. Analiso a queima e o forno como processos e procedimentos da ação humana que, embora tenham sua gênese vinculada ao acaso e às histórias, consolidaram-se por meio da apropriação histórica. Hoje, tais processos assumem um caráter intencional, abrangendo dimensões funcionais, técnicas, culturais e artísticas.

[32] Aula de Leda Maria Martins: **En_cruza: epistemologias críticas-poéticas entre África e as diásporas negras**, no SESC Centro de Pesquisa e Formação (CPF), no dia 17 de março de 2026.

3.1 DA ORIGEM À CONTEMPORANEIDADE

O fogo é o elemento primordial na evolução humana, datam-se entre 6 e 8 milhões de anos atrás os primeiros contatos que nos levaram à humanidade de hoje. Segundo publicação do National Geographic Brasil (2022), tudo começou com o nosso ancestral comum: “O H. erectus foi a primeira espécie humana a exibir uma face plana, nariz proeminente, (...). Também é nesse momento que os hominídeos começam a dominar o uso do fogo”. [33]

A descoberta exata do uso do fogo para a cerâmica ainda é um mistério. Existe uma crença de que foi um acidente. Autores como Daniel Rhodes (1976), Ian Gregory (1995), Eliana Penido e Silvia Costa (1999), Kleber Silva (2017) e Caio Giardullo (2023), afirmam que, possivelmente, o indivíduo pré-histórico percebeu que o barro endurecia quando próximo às chamas de uma fogueira. Sendo assim, a fogueira tornou-se a primeira maneira de realizar a queima de cerâmica. Kleber Silva (2017) no início de sua tese aponta a fogueira como a primeira forma de queima:

> Dos métodos primitivos, a queima em fogueira é considerada a forma mais antiga de produção cerâmica, uma vez que todos os métodos posteriores de otimização de aproveitamento do calor tendem a ser fruto de uma elaboração mais complexa de pensamento, que necessitaria deste referencial primeiro para ser tomado como parâmetro.
>
> Acredita-se que a descoberta do endurecimento da argila ao entrar em contato com o calor, tenha acontecido ao acaso por diferentes etnias, de lugares e tempos distintos. Com o passar do tempo, a apropriação cultural do objeto cerâmico se deparou com a necessidade de atendimento a novas demandas práticas e estéticas, das quais muitas delas, para ganharem corpo, tiveram que passar pelo desenvolvimento de novas técnicas de queima, contribuindo com a formatação de distintos modus operandi, fundando assim as bases de diversas culturas ceramistas. (Silva, 2017, p. 31).

[33] Redação por National Geographic Brasil. Qual é a origem da humanidade segundo a ciência. Publicado 21 de dezembro de 2022, 10:10 BRT. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/12/qual-e-a-origem-da-humanidade-segundo-a-ciencia>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

Ao encontro dessa perspectiva, acrescento uma observação pertinente às primeiras produções cerâmicas da humanidade, sobre as quais surgiu um olhar diferente ao se analisar peças encontradas em sítios arqueológicos que fazem pensar sobre o descobrimento da queima na cerâmica. Durante uma palestra na UNESP, da ceramista e pesquisadora Beatriz Reis (2025)[34], ao tratar de sua tese de doutorado, observou que certos artefatos encontrados por arqueólogos não são todos classificados propriamente como cerâmica, mas sim como “barro queimado”. Essa nomenclatura aplica-se a objetos que não possuíam a intenção intrínseca de se tornarem cerâmica, como no caso dos estudos que supõem sobre a peça Vênus de Dolní Věstonice[35], uma estatueta de terracota, que é uma das peças mais antigas datadas, de 27.000 a 30.000 anos atrás. Acredita-se, segundo o artigo de revisão de literatura de Paulo Tiago Cabeça (2023), como atualização de Prudence M. Rice (1999) sobre a origem da olaria, que essas estatuetas provavelmente foram lançadas ao fogo em um ato cerimonial e místico de oferenda, o que resultou na transformação química do material de barro para cerâmica. Já que nesse período a sociedade era caçadora e coletora, que difere da sociedade sedentária que surge 10.000 anos atrás e junto a ela o surgimento da agricultura e de olarias para utilitários com o fim de armazenamento de comida. Então, as peças de barro queimado, fragmentos queimados e modelagens cruas encontradas há 30.000 anos estariam associados a experimentação, ritual e cerimônia com um valor simbólico. O pesquisador Paulo Tiago Cabeça (2023) faz uma revisão de literatura atualizada sobre a origem da olaria e em seu artigo escreve: “Sabemos hoje inclusivamente que a sua origem terá sido nas sociedades caçadoras recolectoras, ainda durante a última grande glaciação no paleolítico, há mais de trinta mil (30.000) anos e a expressão artística, se não lhe deu origem, certamente estará indelevelmente marcada na sua evolução histórica.” Prudence Rice (1999) já concluía e interpretava que o pote de argila, posterior aos primeiros itens de barro queimado, não foi apenas uma solução

[34] Palestra de Beatriz Reis, **O TEMPO DAS COISAS TERRENAS**: cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea no I Festival S.E.R - Sensibilidade, Educação e Resistência do Instituto de Artes UNESP. Transmitido ao vivo em 05 de novembro de 2025. Disponível em: < https://www.youtube.com/live/Fkn7nQKBf8s?si=dOuhVG47ZU8NdIGg>. Acesso em: 06 de janeiro de 2026.

[35] The Vênus of Věstonice. Site da Universidade de Oxford. Disponível em: <https://www.prm.ox.ac.uk/the-venus-of-vestonice>. Acesso em: 06 de janeiro de 2026.

adaptativa para cozinhar, mas uma escolha tecnológica ativa, carregada de significados simbólicos, que permitiu transformações sociais e econômicas profundas antes mesmo da agricultura se consolidar.

Tal evento, de natureza inicialmente acidental ou intencional místico, deu origem ao primeiro material artificial que atravessou o tempo e resiste à nossa contemporaneidade. A tese de doutorado de Beatriz Reis (2024), ao elaborar interpretações sobre tipos de temporalidades de forma poética em relação às obras de cerâmica e seus componentes materiais nos processos geológicos da terra, buscou os sentidos dos usos do termo ancestralidade na arte e nas matérias físicas que a compõem, tempo que segundo ela chama de tempo das coisas terrenas. Para compor seu pensamento em relação a isso, traz como referência a análise da arqueóloga Prudence Rice (1999, p.3) para abordar a transformação do material como a primeira tecnologia artificial, dialogando com sua ideia da peça cerâmica vir da pedra e ser um tipo de pedra:

> De acordo com a arqueóloga Prudence Rice (1999), o barro queimado é o primeiro material artificial que sobreviveu ao tempo, isto é, o primeiro material criado pela humanidade a partir da manipulação de um material natural, ou ainda, “a mais antiga utilização consciente de transformação química em materiais inorgânicos, ou seja, a formação de pedra artificial” (RICE, 1999, p. 3). Essa “pedra artificial” possui uma habilidade muito especial: a cerâmica permanece – sobrevive – mesmo que enterrada ou a palavra “artificial” é aqui utilizada em sentido denotativo. Ou seja, designa os materiais criados intencionalmente pela humanidade, em oposição aos materiais “naturais”, que seriam aqueles que podem ser coletados, manipulados e utilizados diretamente da natureza, sem nenhuma ou com pouca intervenção humana. (Reis, 2024, p. 31).

A transformação da argila em cerâmica consiste na produção de um material artificial. O barro, originado do intemperismo mineral de rochas, torna-se moldável ao contato com a água. Sob a intervenção do fogo, essa matéria transfigura-se novamente em um corpo sólido e duro, como discorrido acima uma "pedra artificial", assumindo funções práticas e estéticas; sendo assim percebe-se que tal saber constitui uma tecnologia ancestral da humanidade e com o passar dos anos, em vários lugares do mundo, esse processo ocorreu de formas distintas. Os meios, modelagem e queima, exigem intenção de uso e também sabedoria técnica que foi sendo adquirida, visto que o fogo pode também arruinar ou explodir a peça modelada, a depender do rigor técnico da modelagem,

do tipo de queima e do tempo de exposição ao calor. Essas variáveis conferem características determinantes ao resultado final, sendo a peça, em cacos ou não, o testemunho desse processo de transformação e dessa relação.

Este conhecimento será importante para acompanhar e dialogar com os processos descritos a seguir nesta dissertação, servindo como um guia que fornece informações essenciais para estimular a experimentação prática de modo referenciado.

Embora se saiba que o barro se converte em cerâmica sob o efeito do calor, é importante falar sobre a temperatura mínima necessária para essa metamorfose, gerando inclusive preconceitos do que é uma boa cerâmica ou não. Mesmo entre alguns ceramistas, podem ocorrer concepções equivocadas sobre os "porquês" e “como” das alterações do material, as velocidades de aquecimento e o comportamento das diferentes massas. De forma direta, a argila é um aglomerado de grãos finíssimos (diâmetro inferior a 0,005 mm). Trata-se de um argilomineral composto por sílica, quimicamente um silicato de alumínio hidratado, frequentemente acompanhado por impurezas (a depender do local de extração). São esses elementos que definem as características da massa em sua plasticidade, resistência térmica, ponto de vitrificação, índice de retração e a coloração final após a queima.

Segundo Amanda Magrini (2024, workshop presencial, em seu curso de monoqueima com apostila[36] de apoio desenvolvida por ela), ceramista, mestre em artes e atualmente graduanda no curso de geociências na USP, a temperatura crítica para a transformação é de aproximadamente 575 °C. Nesse estágio, ocorre a chamada "inversão da sílica", uma mudança na estrutura cristalina do quartzo. Esse movimento molecular, provocado pelo calor, altera o material de forma definitiva. Até atingir esse patamar, o processo é

[36] Indicada somente para alguns tipos de peças. A produção de cerâmicas esmaltadas pode ser realizada em uma única queima. Este processo, conhecido como "monoqueima", seria uma queima total, o objeto de argila modelada e seca (ponto de osso, ou seja, seco sem umidade) é esmaltado antes de ser levado ao forno. Essa única etapa de cozimento transforma o barro em cerâmica já esmaltada. Contudo, quando feito artesanalmente, esse procedimento é mais delicado. Exige do ceramista conhecimento técnico para aplicar o esmalte no momento ideal e atenção redobrada durante o cozimento. A complexidade aumenta devido à possibilidade de quebra durante a esmaltação e devido à diferença de umidade e à presença de componentes que reagem de formas diferentes em temperaturas distintas.

delicado, a depender de sua condução pode-se causar trincas e deformações na peça em cozimento. Após os 600 °C, a curva de aquecimento pode ser acelerada com maior segurança. Curiosamente, essa temperatura mínima para obter uma cerâmica (ainda que porosa) pode ser alcançada até mesmo em uma simples fogueira (simples em sua estrutura e complexa no controle da temperatura). Amanda Magrini recomenda um aumento gradual de 100 °C por hora até atingir o marco dos 600 °C, depois, quem pretende seguir para a esmaltação ou gerar um estado de vitrificação da massa pode elevar a temperatura em um intervalo mais reduzido. Essa recomendação não é uma regra, existem muitas formas de conduzir a temperatura e variam muito entre os praticantes.

No contexto produtivo, existem diferentes abordagens:

- Monoqueima: comum na indústria, funde a modelagem e a esmaltação em um único ciclo, mas também utilizado em ateliês e produções artesanais, nesse último é mais incomum, principalmente a depender do tipo de queima que os ceramistas utilizam.
- Biqueima: prática frequente em ateliês, dividida em duas etapas:
    1. Biscoito: o primeiro aquecimento (até 900 °C/1000° C) transforma em cerâmica, porém, está será porosa a depender da composição da massa[37], facilitando a absorção do esmalte. Ou, pode-se finalizar a peça nessa temperatura a depender da intenção do objeto elaborado.

[37] Existem algumas diferenças entre argila, massa cerâmica e pasta cerâmica, mesmo que todas sejam massas utilizadas para modelagem. A argila (matéria-prima bruta) é o material natural e plástico, retirado da natureza, composto por minerais (silicatos de alumínio hidratados), minerais como quartzo e mica, e impurezas orgânicas, precisa passar por limpeza para retirada de pedra, galhos, areia e folhas. A massa cerâmica (material aprimorado) A massa cerâmica é a argila que passou por um processo industrial ou manual de preparação, onde são adicionados outros materiais para melhorar suas propriedades, ou seja foi beneficiada adicionando alguns materiais (plasticidade, resistência e estabilidade na queima). Já a pasta cerâmica (termo técnico/industrial) O termo "pasta" frequentemente refere-se a uma massa cerâmica formulada para fins específicos, incluindo alta precisão, ou a uma argila com consistência muito plástica, às vezes indicando uma mistura pronta para uso (como barbotina ou massas de moldagem) mistura controlada para atingir uma temperatura de queima específica e uma reprodução de massa como uma receita de bolo.

2. Esmaltação: o segundo ciclo funde o acabamento vítreo, e pode variar entre baixa temperatura (1000 °C) e alta temperatura (1240 °C a 1300 °C), o tipo de temperatura vai depender do esmalte e da massa.

De acordo com estudos do Departamento de Engenharia Mecânica da UFPR, o comportamento da argila evolui conforme o calor aumenta:

> Entre 20 e 150 ºC perde água de capilaridade, entre 150 e aprox. 600 ºC elimina a água de plasticidade ou absorvida, a partir de aprox. 600 ºC começam a ocorrer as transformações químicas. É eliminada a água de constituição, há o consequente endurecimento, e as matérias orgânicas são queimadas. Segue-se o estágio da oxidação: os carbonatos transformam-se pela calcinação, em óxidos. Finalmente, a partir dos 900ºC acontece a vitrificação. A sílica, de constituição e das areias, forma uma pequena quantidade de vidro que aglutina os demais materiais, dando ao conjunto resistência, dureza e capacidade. Aparece a cerâmica propriamente dita. A quantidade de vidro formado, é função dos componentes da matéria prima, quer quanto à qualidade, quer quanto à quantidade, e define a qualidade do produto obtido. Nos tijolos comuns é pequeníssima, e nas porcelanas é grande. O comportamento das argilas quando submetidas ao calor, varia para os diferentes tipos de estruturas. (UFPR[38], Claudio Antônio Gazda, sem ano).

Então:

- 20 °C a 150 °C: perda da água de capilaridade, física.
- 150 °C a 600 °C: eliminação da água de plasticidade (absorvida de forma ainda física).
- A partir de aprox. 600 °C: início das transformações químicas, como a eliminação da água de constituição e a queima de matérias orgânicas.

[38] Apostilas de apoio do curso de Engenharia Mecânica da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tópicos: **O que é cerâmica, áreas de atuação, tipos de argilas, matérias primas cerâmicas não plásticas, purificação, fabricação, tratamento da matéria prima, moldagem, secagem, comportamento ao calor e processos de queima.** Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~gazda/ceramica1.htm> e <https://docs.ufpr.br/~gazda/ceramica2.htm>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2026.

- Fase de Oxidação: transformação de carbonatos em óxidos (podendo ocorrer redução de oxigênio e quando isso ocorre na queima, o oxigênio é retirado da estrutura da massa conferindo-lhe uma coloração escura, pode ocorrer por excesso de combustível orgânico, ou falta entrada de ar na combustão. A redução pode ocorrer também em alta temperatura acima de 1200 °C).
- Acima de 900 °C: início da vitrificação. A sílica e as areias formam uma fase vítrea que aglutina os componentes, conferindo dureza e início de uma impermeabilidade ao objeto.

Em queimas artesanais que não contenham um aferidor de temperatura com termopar[39] (dispositivo que indica a elevação de temperatura), podemos usar outro recurso que é a observação visual das cores das chamas ou das paredes internas (incandescência), é um método empírico conhecido como pirometria visual ou estimativa por cor. Surge com o desenvolvimento da pirometria, segundo Daniel Rhodes (1976, p. 68) “A pirometria, medição e controle de temperatura, também se desenvolveu muito por volta de 1900”, o que permitiu associar a radiação térmica emitida por objetos quentes ou chamas à sua temperatura, estabelecendo a relação de cores com a intensidade térmica em escala.

A estimativa de temperatura a partir da cor da radiação térmica ("luz") pode ser compreendida a partir da Lei do Deslocamento de Wien, que relaciona o comprimento de onda ("cor") emitido com maior intensidade com a temperatura absoluta do corpo ou sistema (Eisberg e Resnick, 1979[40]). Nesse contexto, na prática cerâmica, a cor observada no interior do forno fornece uma estimativa

[39] **O que é um termopar?**: é um dispositivo de alta precisão que utiliza sensores baseados no efeito Seebeck, gerando tensões proporcionais à temperatura para medir intervalos amplos, frequentemente de -200 °C à 1700 °C. São amplamente usados na indústria para monitorar fornos, líquidos e processos, com modelos digitais (tipo K, J, T) portáteis ou fixos. Disponível em: <https://www.makerhero.com/blog/o-que-e-um-termopar/?srsltid=AfmBOop0inlRaLJhIYMsPLO8Bo1pH1Vv2K_e70d3eKHy6fY7tI00mxwQ>. Acesso em: 30 de abril de 2026.

[40] Consultoria com o Professor de Física Guilherme Bombardi que explicou e apresentou a lei física que corresponde a estimativa qualitativa vivenciada entre os ceramistas durante as queimas. Referência da teoria: EISBERG, Robert; RESNICK, Robert. FÍSICA QUÂNTICA: átomos, moléculas, sólidos, núcleos e partículas. Tradução: Paulo da Costa Ribeiro, Enzo Frota da Silveira e Marta Feijó Barroso. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

qualitativa da temperatura, baseada no deslocamento do espectro de emissão térmico. É importante notar que, embora a Lei do Deslocamento de Wien descreve o fenômeno e quantifica, a percepção dessas cores já era utilizada empiricamente pelos ceramistas no processo de queima. Eles (ceramistas) reconheciam as etapas importantes da queima pelas mudanças de cor, mesmo sem saber a temperatura exata em graus, conhecimento adquirido de anos de prática. Ainda assim, a tabela que segue abaixo, contribui para o nosso entendimento da queima artesanal somando-se conhecimentos acumulados historicamente pela ciência:

- Vermelho apagado → 480 °C
- De vermelho enfumaçado a vermelho escuro → 470 °C – 650 °C
- Vermelho sangue → 650 °C – 750 °C
- Vermelho alaranjado → 750 °C – 800 °C
- Laranja brilhante → 800 °C – 900 °C
- Amarelo alaranjado → 900 °C – 1.050 °C
- Amarelo → 1.050 °C – 1.200 °C
- Amarelo claro → 1.200 °C – 1.250 °C
- De amarelo a branco → 1.250 °C – 1.300 °C
- Branco → 1.300 °C
- Branco azulado → 1.400 °C – 1.500 °C

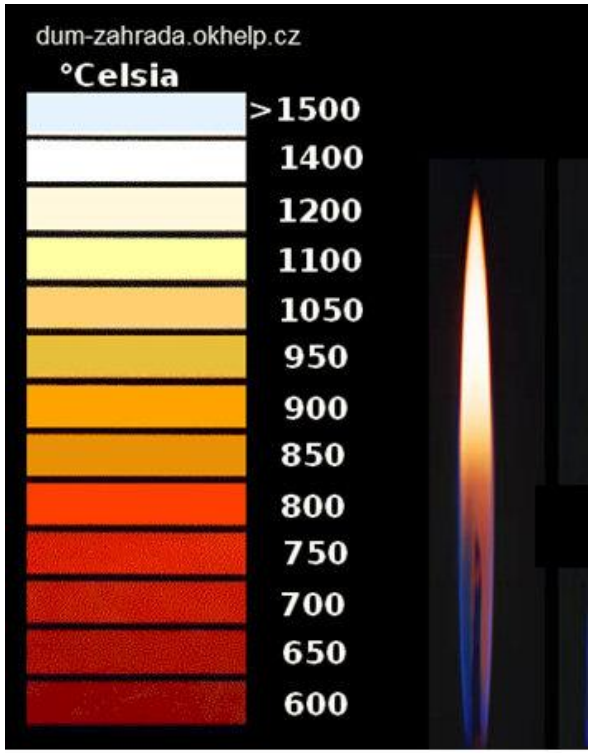


Figura 54 — Escala de temperatura em relação a cor da chama. Fonte: Research Gate (2018).

Além do termopar e da cor da chama, outra forma eficiente de monitorar o forno e a queima é pelo uso de cones pirométricos [41] — também conhecidos como cones de Seger ou Orton —, inventados no final do século XIX pelo químico alemão Hermann Seger para medir o efeito combinado de tempo e temperatura na queima. Fabricados com as mesmas matérias-primas cerâmicas das peças, eles sofrem idênticas reações físicas e químicas, curvando-se ao atingir a temperatura de vitrificação. Na prática, posicionar cones em diferentes pontos do forno permite identificar variações de temperatura entre as zonas, mapear o comportamento do equipamento e estabelecer uma referência constante de reprodutibilidade para queimas futuras. Ou seja, uma forma de se relacionar e conhecer a arquitetura do forno, a casa do fogo. Para utilizá-los como aferidores precisos de temperatura, é fundamental seguir o ciclo de aquecimento indicado pelo fabricante. O estágio final do cone é um verdadeiro testemunho físico, material do impacto real do calor e do tempo sobre a cerâmica. O barro que se dobra ao fogo. O fogo que satura o barro. A curva que demonstra a dança entre os dois elementos na casa do fogo.



Figura 55 — Cone pirométrico. Fonte: Arte Brasil (sem data).

[41] Disponível em: <https://artebrasilmateriais.com.br/cone-pirometrico/>. Acesso em: 10 de agosto de 2026. Disponível em: https://dfb-keramiek.nl/2012/07/seger-cones-old-tech-in-the-digital-age/?lang=en Acesso em: 10 de agosto de 2026.

Entendemos que pegamos o barro e o transformamos em “pedra artificial” (cerâmica) ao cozê-lo, o que depende da temperatura de vitrificação que varia para cada tipo de massa. O que é barro? Barro é o nome popular para se tratar de argila, que é composta de materiais inorgânicos (íons de metais e argilominerais) somados à matéria orgânica. A quantidade de cada componente vai depender do local onde é encontrado, isso também vai definir a plasticidade da massa, sua coloração e temperatura de queima. O barro, quando úmido, é uma massa amorfa com potencial de modelagem praticamente infinita, usado tanto na indústria, quanto no meio artesanal.

A argila surge através do intemperismo de pedras, causado pela chuva, sol e vento. Segundo geólogo Pércio de Moraes Branco (2014) do Serviço Geológico do Brasil, são grãos bem pequeninos, abaixo de 1/256 milímetros (4 micrômetros) de diâmetro[42], podem ser encontrados acumulados em superfícies no próprio local de decomposição das rochas. Isso indicará menos matéria orgânica e, logo, menos plasticidade que trazem característica de tons mais claros, ou brancos por serem matérias primas mais puras com menos matéria orgânica e consequentemente terão alto ponto de vitrificação; essas são conhecidas como argilas primárias. Outra forma, conhecida como argila secundária, ocorre quando essas partículas são carregadas pelas águas da chuva e acumuladas longe da origem, como, por exemplo, no fundo de rios ou barrancos. Por conter mais matéria orgânica, possui uma maior plasticidade e coloração diferente, puxada para vermelho, amarelo e terracota e com menor temperatura para vitrificação.

O processo de intemperismo responsável pelo surgimento da argila demora milhares de anos para acontecer, segundo Pércio (2014)[43] “Quanto maior o tempo de exposição de uma rocha, mais intensa será a ação intempérica sobre ela. Calcula-se que em um milhão de anos o intemperismo rebaixe o relevo de 20 a 50 metros (…) onde o clima é muito frio, sobre superfícies graníticas expostas há 10 mil anos desenvolveu-se um manto de alteração de apenas poucos milímetros.” Essa explicação demonstra que é um material

[42] Branco, Pércio de Moraes. **Minerais argilosos**. 2014. Disponível em: <https://www.sgb.gov.br/minerais-argilosos>. Acesso em: 17 de abril de 2026.
[43] Branco, Pércio de Moraes. **Intemperismo e erosão**. 2014. Disponível em: <https://www.sgb.gov.br/o-intemperismo-e-a-erosao>. Acesso em: 17 de abril de 2026.

que passou por muitas transformações para existir, assim, a argila metaforicamente é ancestral por si própria. A origem de cada barro “selvagem”, natural, aquele que não é feito pela indústria, carrega informações, diversas partículas físicas de uma determinada região, quase como se fosse o DNA do que a compõem.

É crucial sempre verificar a temperatura máxima que cada massa de argila suporta, a fim de evitar deformações ou o derretimento durante a queima. As argilas compradas de fornecedores normalmente contêm essas informações no rótulo da embalagem. Já para as argilas coletadas na natureza, os testes prévios são essenciais para que se possa entender seu comportamento na queima.

Para quem está começando, a quantidade de detalhes pode não ser assimilada completamente, pois a informação teórica sem a prática pode não fazer sentido imediato (falo por experiência própria). Por isso, eu recomendo que, após as primeiras experiências práticas com queimas artesanais, o leitor/a leitora retome este conteúdo quando sentir necessidade. Essa revisão ajudará a conectar a teoria à vivência e facilitará a compreensão do processo de queima (o erro, o entendimento do resultado da prática e a curiosidade preenchem as lacunas e expandem horizontes nas criações). Nem todas as respostas estarão aqui, mas que este trabalho possa abrir espaço para a discussão e continuidade de pesquisas.

O professor Kleber Silva (2017) categoriza os níveis térmicos em três grandes grupos:

> Termicamente as queimas cerâmicas se dividem em três grupos distintos: cerâmica não vitrificada, queimadas entre 500 ºC e 800 ºC; cerâmica com pouca vitrificação, queimadas entre 800 ºC e 1050 ºC e cerâmica totalmente vitrificada, queimadas entre 1100 ºC e 1300 ºC. A definição destes grupos pode variar nas menções encontradas nas bibliografias da área, mas de forma geral preservam a separação em três níveis térmicos. Muito difundida é também a subdivisão entre Baixa Temperatura, para queimas realizadas em patamares térmicos na casa dos 560ºC aos 1050ºC; Média Temperatura, patamares entre 1050 ºC e 1200 ºC de alta temperatura, patamares acima de 1200ºC. Destes tipos, as queimas em Baixa Temperatura são de longe o grupo mais antigo a ser trabalhado, isso se deve ao fato de serem os patamares médios (700 ºC a 900 ºC), facilmente alcançados, seja por meio de uma grande fogueira, ou fornos rudimentares, como por exemplo fornos do tipo crivo, escavados em barrancos. A cerâmica produzida a esta temperatura tem por característica principal a alta porosidade, isso credita-lhe ao

> emprego na confecção de objetos decorativos e utilitários, principalmente moringas, panelas, tijolos, telhas, vasos etc. (Silva, 2017).

Em resumo:

1. Não vitrificada: 500 °C a 800 °C (alta porosidade, menor resistência mecânica, chamamos justamente essa etapa de biscoito pois absorve bastante água assim como um biscoito quando molhado no leite e nesta temperatura pode ocorrer o rompimento da estrutura já queimada a depender da quantidade de água e da tensão mecânica).
2. Pouca vitrificação: 800 °C a 1050 °C (nos ateliês é referido como biscoito, absorve água e já tem mais resistência mecânica).
3. Totalmente vitrificada: 1100 °C a 1300 °C (maior resistência mecânica. Atenção à composição e aos testes da massa, pois tem muitas variáveis que implicam em vitrificar totalmente ou não).

Esta divisão também é comumente referida como baixa temperatura (até 1050 °C), média temperatura (1050 °C a 1200 °C) e alta temperatura (acima de 1200 °C). Veremos que queimas de baixa temperatura estão mais presentes nas queimas artesanais e ancestrais, justamente por serem facilmente atingidas em fornos simples de tiragem direta e até em fogueiras ao ar livre, mas também há fornos artesanais de alta temperatura, com o avanço dos materiais, foram se desenvolvendo tijolos refratários que favorecem a retenção de calor. Como disse acima, a composição da massa de argila varia muito, podendo ter massas que não vitrificam totalmente em 1300 °C, assim como pode ocorrer uma vitrificação considerável em baixa temperatura, essas informações cedidas são do comportamento padrão, mas sempre existem exceções, por isso, conhecer e conversar com a matéria prima (o barro) é uma metáfora de processo artístico, mas também prático. Compreender os limites da argila é como entender os limites entre as pessoas, entendo como uma metáfora de relacionamento pessoal, assim como convidamos o fogo para esta interação. Essa metáfora serve

como meu guia no processo de criação na cerâmica através da imaginação poética. São tantas variáveis para se atentar, que a comparação do barro com uma pessoa ou ser celeste é muito comum, como aparecem nas narrativas ancestrais.

Estas informações constituem a base para a compreensão do que ocorre durante a queima. Entendemos, portanto, que é necessária uma temperatura mínima para a transformação do material em “pedra artificial” que referencia, em certa medida, o material ancestral das rochas e montanhas, que em algumas peças de um determinado período histórico foi “barro queimado”, posteriormente com a intenção de ser cerâmica. No entanto, já antecipo que um olhar artístico, difere do industrial, pois valoriza as nuances deixadas pelo fogo sobre a superfície das peças. Essas marcas conferem organicidade e heterogeneidade ao objeto, características que não interessam à indústria, pois esta preza pela homogeneidade e pelo controle rigoroso do produto final. E para que tal padronização ocorra, é necessário um ambiente controlado e quase hermético, não só a composição da massa como e principalmente dos fornos elétricos da indústria que possuem programação eletrônica e pouco contato humano. Neste presente trabalho, não vou me ater aos fornos industriais, interessa-me conhecer a casa do fogo, em que podemos nos relacionar com ele.

A seguir, busquei compreender os métodos de queima e os fornos cerâmicos ao longo da história, contemplando, desde referências contemporâneas e fazeres tradicionais de herança familiar, até as poéticas de artistas da cena atual, com o intuito de expandir o imaginário acerca dos processos de queima na cerâmica. A intenção foi fazer uma síntese em certa medida abrangente sobre o tema para fins de consulta, e/ou discussão crítica, visando, possivelmente, fomentar a continuidade da pesquisa e estimular a experimentação e a vivência com as queimas cerâmicas. Que nos apropriemos dessas imagens para pensar nas futuras e quase infinitas possibilidades.

3.1.1 Histórico ilustrado dos fornos para cerâmica

Durante o levantamento bibliográfico sobre queima na cerâmica, a busca por literatura que trata especificamente sobre fornos demonstrou uma escassez de materiais acessíveis, principalmente em língua portuguesa, na qual, não encontrei livros e sim poucas dissertações e teses, o que evidencia uma lacuna na disponibilidade de fontes variadas sobre o tema. Nesse percurso, identifiquei a obra de Daniel Rhodes, autor de alguns livros de cerâmica que abordam recortes sobre queima, amplamente citado em dissertações e teses brasileiras. Seu livro, intitulado *Kilns: Design, Construction and Operation*, teve a primeira edição publicada em 1968; embora a obra esteja datada, e não tenha muitas atualizações sobre o tema, ela se configura como uma das bases para fundamentar e iniciar esta investigação sobre queimas. Outro livro também analisado é o de Ian Gregory (1995), *Construcción de Hornos*, sendo o mais recente sobre assunto publicado com o qual tive contato, se trata mais a respeito de alguns fornos em que teve a experiência pessoal de construir e de como utilizá-los, do que um histórico que está presente na obra de Rhodes. Ambos foram importantes para a pesquisa e para a compreensão dos métodos e tipos de queimas e fornos.

Daniel Rhodes (1911-1989) é um dos autores mais referenciados pelos estudiosos da cerâmica para tratar de histórico, manual de construção e design de fornos, foi ceramista e professor na New York State College of Ceramics, na Alfred University. Tem publicações traduzidas em outras línguas, como espanhol e francês, o que ampliou o alcance de suas obras. No livro *La Poterie Les Fours* (1976), versão traduzida para o francês da obra de 1968 com título *Kilns: Design, Construction and Operation*[44], em seu primeiro capítulo ele faz um histórico dos fornos com a seguinte divisão: 1) Primeiros fornos (antigos e atuais da região do Egito,

[44] Obra digitalizada e disponível como acervo público através da organização sem fins lucrativos **Internet Archive**. Disponível em: <https://archive.org/details/kilnsdesignconst0000rhod/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 25 de março de 2026.

Ásia Menor e bacia do Mediterrâneo) e modelo greco-romano; 2) Fornos orientais; 3) Fornos europeus e fornos modernos. Rhodes (1976) abre o capítulo tratando do forno como uma das primeiras ferramentas da humanidade:

> O forno do oleiro foi uma das primeiras ferramentas do homem; na sua forma primitiva, remonta a pelo menos oito mil anos antes de Cristo, talvez até antes. Os primeiros fornos, porém, eram pouco mais que fogueiras modificadas. Só podemos adivinhar o que realmente eram os fornos pré-históricos, mas é provável que os métodos de cozimento do passado fossem semelhantes aos dos **povos primitivos de hoje**. (Rhodes, 1976, p. 13, tradução da autora, grifo da autora)[45].

A partir do grifo da citação, vale assinalar a origem e o contexto histórico de Daniel Rhodes para compreender o uso de algumas terminologias em seus escritos que, hoje em dia, não são cabíveis, como no caso de ele se referir a algumas comunidades atuais como primitivas. Durante a leitura do livro percebe-se que ele nomeia como primitivos povos considerados não civilizados pelos europeus e norte-americanos (os povos considerados não "civilizados" são, coincidentemente, aqueles cujas narrativas contra-hegemônicas se baseiam predominantemente na transmissão oral de conhecimentos), abrangendo comunidades do continente africano, Ásia Menor, bacia do Mediterrâneo, América Central e América do Sul, que utilizam técnicas que considero e nomearei mais adiante como ancestrais tradicionais na contemporaneidade, são, por exemplo, fogueiras, queimas de buraco e muro circular[46]. Apesar de algumas descrições duvidosas por representarem um olhar colonizador, dado o contexto em que foram escritas e por quem, não podemos deixar de aproveitar o conhecimento reunido por ele em sua obra. Será apropriado tratar especificamente dos fornos, em relação à sua estrutura, origem e funcionamento, buscando usar outras terminologias para descrever os modos de uma população, mas também as suas técnicas como forma de respeito e valorização desse tipo de fazer.

[45] Trecho original do livro de Rhodes (1976): 'Le four de potier a été l'un des premiers outils de l'homme; dans sa forme primitive, il remonte au moins à huit mille ans avant Jésus-Christ, peut-être même avant. Les premiers fours, cependant, n'étaient guère que des feux de camp modifiés. Nous ne pouvons faire que des conjectures sur ce qu'étaient véritablement les fours préhistoriques, mais on peut penser que les méthodes de cuisson du passé étaient semblables à celles des peuples primitifs actuels."

[46] Um tipo de pré-forno que será demonstrado mais à frente.

Ao aproveitar o histórico feito por Rhodes (1976), proponho observar, por meio das ilustrações dos diversos formatos de fornos, mais do que propriamente o seu funcionamento, me interessa mostrar a arquitetura do forno e os nomes de cada parte do forno e situar sua origem para construir um mapa mental. A intenção é apresentar esses desenhos como a casa do fogo que somos convidados a conhecer numa espécie de planta baixa.

O desenho constitui uma das formas de apreensão e elaboração do pensamento, operando como um modo de conhecer aquilo que se observa e projeta. Nesse sentido, o ato de redesenhar as ilustrações de Rhodes (1976) configurou-se como um caminho para compreender a arquitetura dos fornos antes mesmo da execução física. Ao traduzir a imagem para o meu traçado pessoal, o processo de construção da linha proporcionou uma interiorização da estrutura que a mera contemplação da figura original não permitiria; a linha atua, portanto, como uma construção intermediária e projetual que antecede a prática de lidar um dia com a escala humana, um projeto desejado e que pode ser miniaturizado como apresentado no capítulo anterior. Cecília Salles (2011) afirma que esse processo de rascunho, estudos e esboços são etapas importantes para realizar a obra final, fazendo parte do gesto criador “A concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo.”

Além de integrar meu processo criativo, esses redesenhos visam ampliar o repertório sobre uma tipologia de fornos historicamente pouco difundida e de difícil acesso. Ao apresentá-los com a nomenclatura de suas partes em língua portuguesa, busco facilitar a assimilação desses sistemas com os processos construtivos e a realidade dos fornos com os quais já possuímos familiaridade no território nacional. Apresento, a seguir, as figuras desses fornos, com o recorte dos que são de combustão à lenha, essa escolha inicial se dá pela proximidade com a minha prática. Também selecionei alguns a carvão do início da era moderna, no qual se inicia a produção em escala industrial afastando-se do fazer artesanal.

Primeiras queimas e primeiros fornos

As queimas em fogueira e buraco são consideradas pré-fornos, ou seja, antecederam a casa do fogo (forno). Essas duas modalidades representam a ação do fogo mais natural e livre. É fácil de montar esse tipo de queima. No entanto, é um processo complexo para a peça devido à elevação de temperatura, dificilmente tem-se o controle da condução de queima, ela exige muita prática e atenção, além de um preparo da massa que suporte a chama direta.

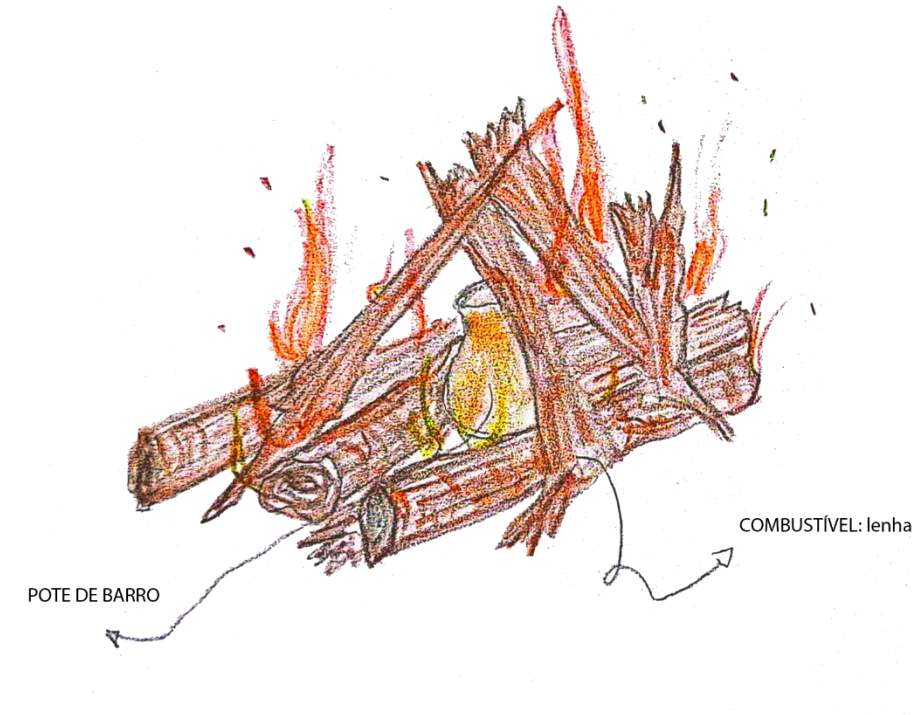
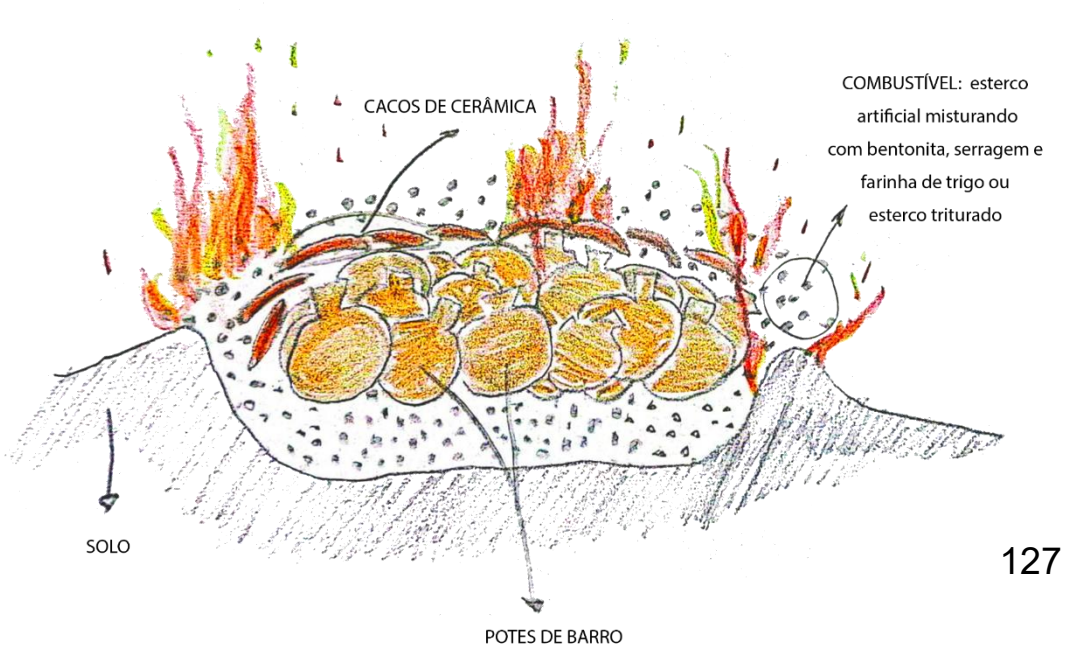


Figura 56 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de fogueira.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

Para tratar da fogueira (Fig. 56), Rhodes traz como referência a tribo Gwari do norte da Nigéria. Normalmente essa queima é realizada de peça em peça, uma única peça é colocada sobre uma “cama” de carvão feita com os galhos e madeiras anteriormente queimados e ainda quentes, esse seria o momento do esquente (pré-aquecimento) da peça, eliminando os resquícios de umidade. Após aquecidas nesse calor das brasas, são empilhadas em torno da peça talos de fibra vegetal seca, gravetos e pequenos galhos. Durante a etapa final da queima, que dura aproximadamente uma hora e meia, adicionam capim seco para elevar as chamas sobre a peça e consequentemente a temperatura final.

Figura 57 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de buraco. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A técnica da **queima de buraco** (Fig. 57) envolve a criação de uma cavidade na terra, que é preenchida com combustível, como carvão. Uma grelha é então posicionada sobre este buraco quando já quente. Sobre a grelha, colocam-se as peças de barro, que devem estar extremamente polidas. Em seguida, as peças são cobertas com esterco seco, às vezes cacos de cerâmica podem ser usados para cobrir as peças e reter o calor durante a queima, e o fogo é aceso. A referência citada menciona o uso dessa técnica por povos indígenas do Novo México, sem especificar a etnia.



Este é um **forno de muro circular** (Fig. 58), que Rhodes denomina como "forno primitivo". Caracteriza-se por possuir uma parede fixa com aberturas laterais, utilizadas para atear o fogo e alimentá-lo com mais combustível. As peças cerâmicas são empilhadas no centro, de baixo para cima, e são integralmente recobertas por uma cúpula. Essa cúpula é sempre reconstruída a cada queima, pois como é feita de uma mistura de argila e palha aplicada diretamente sobre as peças empilhadas, essa camada externa que funciona como uma espécie de tampa para reter o calor, após a queima craquela e é desmanchada para retirar as peças cozidas. Após a secagem da confecção da cúpula, antes da queima, são feitos furos nessa cúpula para permitir a saída dos gases durante a queima e facilitar a circulação do ar e do fogo. É crucial que o empilhamento das peças favoreça também essa circulação de ar.

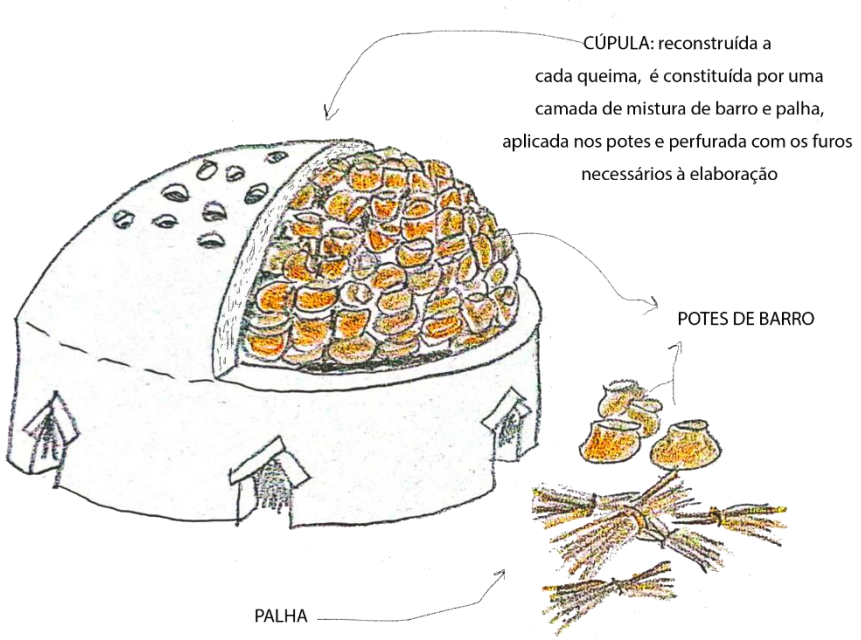


Figura 58 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de muro circular. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Este tipo de forno é encontrado em diversas partes do mundo, apresentando variações pontuais. Ele cita em específico com imagens os ceramistas de Sokoto do norte da Nigéria. É citada a sua presença na Espanha e no México, também é encontrado no Iraque, no Norte da África e em Creta, sendo muito semelhantes aos exemplares existentes no Egito e na Mesopotâmia.

O forno de **tiragem ascendente** (Fig. 59), que se manteve até os dias atuais, era similar à maioria dos fornos encontrados nos países mediterrâneos e no restante da Europa até a era moderna. Os primeiros exemplares desse tipo de forno surgiram no Egito, na Ásia Menor e na bacia do Mediterrâneo. Esses fornos pioneiros eram construídos com tijolos de adobe e tijolos comuns. Para erguer as paredes, esses materiais (tijolos) eram unidos e misturados com argila e terra. Uma camada desse composto era compactada ao redor de toda a altura da estrutura para reforçá-la e, simultaneamente, reter calor e otimizar o isolamento térmico. Era mais comum que esses fornos fossem construídos em encostas de colinas ou em desníveis naturais da paisagem para aproveitarem e somarem-se à estrutura construída, tornando-a capaz de resistir a múltiplos ciclos de queima, aproveitando inclusive, a criação de câmaras de queima com a divisão feita com o próprio solo, perfurando-o para passagem do calor e da chama.

No mediterrâneo, o enfornamento das peças era feito por cima, de modo empilhado, e depois colocavam cacos de telhas e peças cerâmicas, para ajudar a reter mais calor. A mudança para esse primeiro forno foi a separação da câmara de combustão da câmara de queima. Materiais combustíveis são galhos, juncos, pequenos ramos, restolho seco [47]e lenha rachada.

Sabemos que através de cerâmicas egípcias, mesopotâmicas, cretenses e egeas que os primeiros fornos de tiragem ascendentes atingiam 900 °C e em alguns casos, talvez até 1050 °C. Essa temperatura relativamente alta, combinada com algum controle sobre a ascensão do calor, permitiu melhorias na qualidade da cerâmica e também o início dos primeiros esmaltes cerâmicos. Somente pequenas melhorias nesse projeto de forno de tiragem direta (ascendente) foram feitas recentemente na Europa e na Bacia do Mediterrâneo. (Rhodes, 1976, p. 23, tradução da autora[48]).

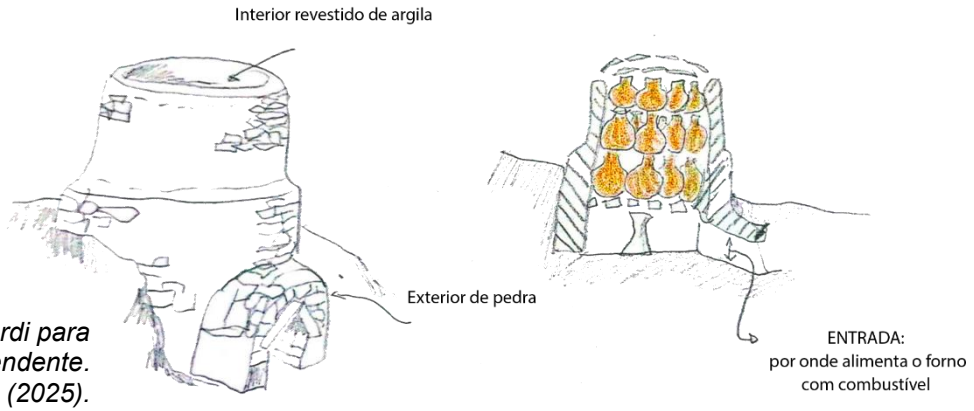


Figura 59 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno de tiragem ascendente. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Rhodes comenta que a parte de cima do forno pode ser praticamente vedada para reter mais calor, ainda assim, é preciso deixar uma abertura, mesmo que pequena, para passagem dos gases da combustão. As referências citadas pelo autor desse tipo de queima são Bab Tisra, no Marrocos, e Margueritas, em Creta. A temperatura dos fornos foi estimada por ele com base nas peças esmaltadas[49], que exigem temperaturas em torno de 1000 °C para que o esmalte derreta e vitrifique.

[47] Restolho seco são folhas e caules de cereais como o de milho, sorgo, trigo e soja que são deixados nos campos após as colheitas.

[48] Trecho original do livro de Rhodes (1976): “Nous savons par les céramiques égypitennes, mésopotamiennes, crétoises at aussi égéennes que les fours primitifs à tirage ascendant atteignaient 900 °C et, dans Quelques cas, montaient peut-être jusqu”à 1050° C. Cette temperáture relativement haute, jointe à un certain controle de son élevation, permit d’améliorer la qualité de la poterie et d’utiliser des glaçures cerámiques. A ce modèle de four à tirage direct ou ascendant, on ne fera qu’appoter de légères améliorations jusqu”à une date relativement recente, em Europe et dans le bassin méditerranéen.”

[49] Esmaltes cerâmicos (ou vidrados) são compostos à base de sílica que, ao fundir no forno, criam uma camada vítrea, impermeável e decorativa sobre a peça, sendo essenciais para utilitários. Disponíveis em pó ou prontos para uso, variam entre baixa (aprox. 1000 °C), média e alta temperatura (acima de 1240 °C), aplicados por imersão ou pincel.

O **forno da Grécia Antiga** (Fig. 62) só pôde ser descoberto e compreendido não por meio da localização de seus vestígios, mas através dos desenhos que decoravam as cerâmicas do período, como em vasos e placas que apresentavam as famosas figuras negras e vermelhas. Embora fosse muito mais comum a representação de cenas mitológicas, alguns vasos retratavam o ateliê de cerâmica (Kerameikos), o que permitiu a compreensão da disposição e da estrutura do forno. Um exemplo está nessa placa de cerâmica [50] (Fig. 60) desse contexto, com datação de 2500 anos. Apresentam uma técnica de desenho sobre as peças que aparece somente depois de entre queimas, uma sequência de muito oxidantes (com bastante oxigênio circulando) e desenhadas com uma máscara de terra sigillata [51](engobe muito fininho) que quando passavam por queimas muito redutoras (menos oxigênio durante, causando o preto e o escurecimento de algumas partes da peça) aparecem, pois, são cores de barros distintos. É muito curioso como os desenhos na superfície das peças carregam um caráter simbólico, mas que também ilustra uma história de seus modos de fazer, havendo quase um processo de metalinguagem expresso na superfície da peça cerâmica**.**



Figura 60 — Placa de cerâmica da época da Grécia Antiga.
Fonte: World History Encyclopedia (2022).

[50] Reprodução do vídeo nos 8 '34s. Disponível em: <https://youtu.be/7lWyqbYITQw?si=pBRlMyVhev2vFYI0> presente no artigo Cerâmica da Grécia Antiga por Mark Cartwright, traduzido por Filipa Oliveira, publicado em 16 novembro 2025. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-11677/ceramica-da-grecia-antiga/ >. Acesso em: 27 de março de 2026.

[51] Trata-se de um engobe extremamente refinado, feito com partículas coloidais de argila, que oferece impermeabilidade e acabamento aveludado sem necessidade de esmalte, sendo amplamente usada em cerâmicas de mesa.

Figura 62 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno Grécia antiga. Fonte: elaborado pela autora (2025).

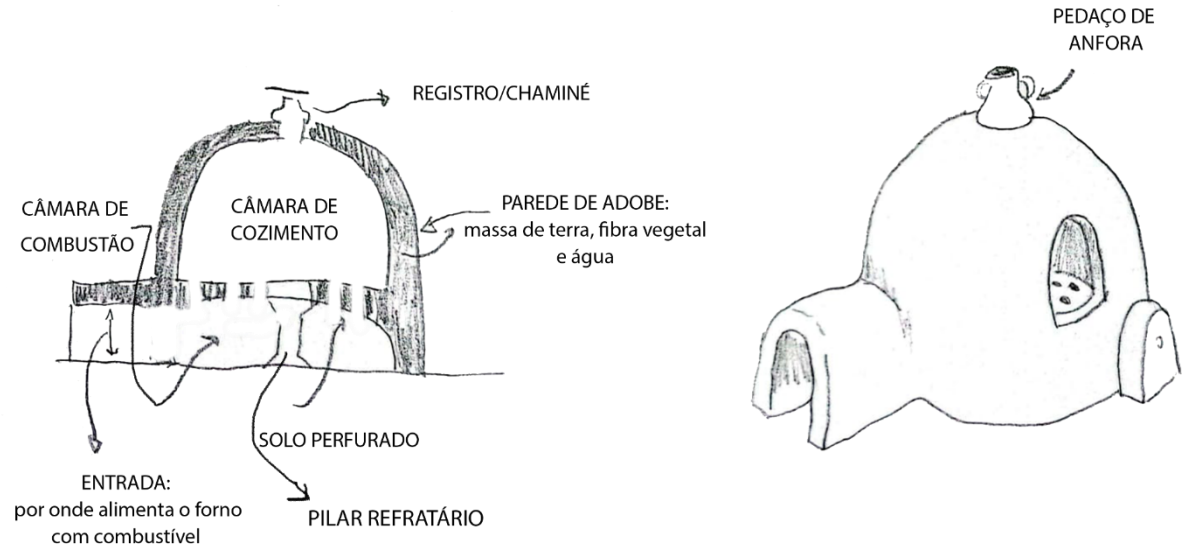
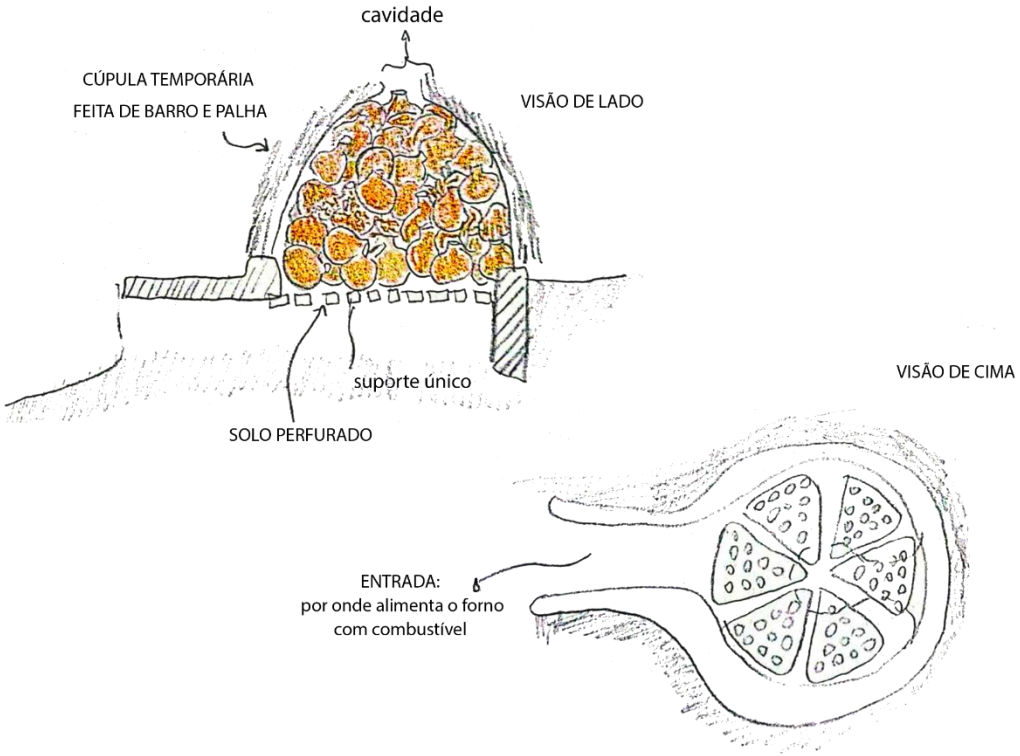


Figura 61 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno Romano. Fonte: elaborado pela autora (2025).



O **forno Romano** (Fig. 61), assim como o da Grécia Antiga, foi conhecido a partir de estudos arqueológicos. A principal diferença entre eles reside no fato de que a câmara de queima romana era temporária, sendo reconstruída a cada fornada, assemelhando-se ao forno de muro circular.

Fornos orientais

Rhodes vai demonstrar um claro fascínio pelos fornos orientais, chegando a afirmar categoricamente que eles superaram outros tipos de fornos na história da queima cerâmica. Ele elogia não apenas o processo de queima, mas também a alta qualidade das peças produzidas. Essa superioridade, segundo ele, reside no design do forno e na estrutura de materiais refratários, que permitem maior controle e atingem temperaturas elevadas, essenciais para a fundição da porcelana (acima de 1200 °C). Por isso, Rhodes considera os orientais pioneiros e, por muito tempo, os únicos a possuírem a tecnologia de queima de alta temperatura. “O desenvolvimento dos fornos no Oriente é um dos aspectos mais fascinantes da história da cerâmica. Durante muito tempo, os fornos utilizados na China, no Japão e na Coreia foram superiores aos do resto do mundo, até tempos relativamente recentes.” (Rhodes, 1976, p.29, tradução da autora[52])”

Embora esse julgamento de valor seja justificado pelo reconhecimento da inovação e do domínio de técnicas inexistentes no Ocidente, é plausível que ele também foi influenciado por um imaginário fetichista de longa data, que remonta desde o período da colonização com o "caminho das Índias", com certas concepções que reverberam até hoje. Não é raro ouvir de alguns ceramistas e consumidores considerarem a cerâmica "boa" como sendo, necessariamente, branca, de porcelana e queimada em alta temperatura. Em contrapartida, peças cerâmicas de baixa temperatura, de coloração de massa vermelha (terracota) e sem esmalte, são muitas vezes desvalorizadas, isso também é uma forma de perpetuar concepções coloniais. Tal estereótipo é problemático, pois ao criar uma hierarquia entre certos tipos de cerâmica em detrimento de outros, corre-se o risco de desqualificar e diminuir a importância de outras expressões, técnicas e práticas artístico-culturais que coexistem.

[52] Trecho original do livro de Rhodes (1976):” Le développement des fours en Orient est l'un des aspects les plus captivants de l'histoire de la céramique. Depuis bien longtemps, les fours utilisés en Chine, au Japon et en Corée ont été supérieurs à ceux du reste du monde jusqu'à une date relativement récente.”

Os **fornos subterrâneos japoneses** (Fig. 63) eram normalmente escavados em encostas e não eram muito grandes se comparados aos fornos que serão apresentados mais adiante. Rhodes comenta que a câmara de queima era escavada com aproximadamente 30° de inclinação, a entrada do forno era estreita, somente havia o espaço suficiente para uma pessoa rastejar para dentro e posicionar as peças na cavidade feita na terra. A “chaminé” deste tipo de forno é um canal na terra até a saída que daria no nível do solo superior. Era comum encontrar esse tipo de forno em solos arenosos e com bastante argissolo no terreno, pois se fosse um solo rochoso não suportaria o calor e poderia ceder. As peças são carregadas pela abertura e dispostas verticalmente sobre blocos de argila em formato de cunha, já que a câmara era inclinada, e depois os vasos eram empilhados sem a presença de prateleiras ou grelhas. O forno era alimentado por lenha na abertura, o fogo, graças a inclinação, circulava pelo forno e saia pela chaminé. Como o forno tem composição argilosa devido ao argissolo, após algumas queimas, relata-se que o próprio forno se tornava cozido como uma peça cerâmica.

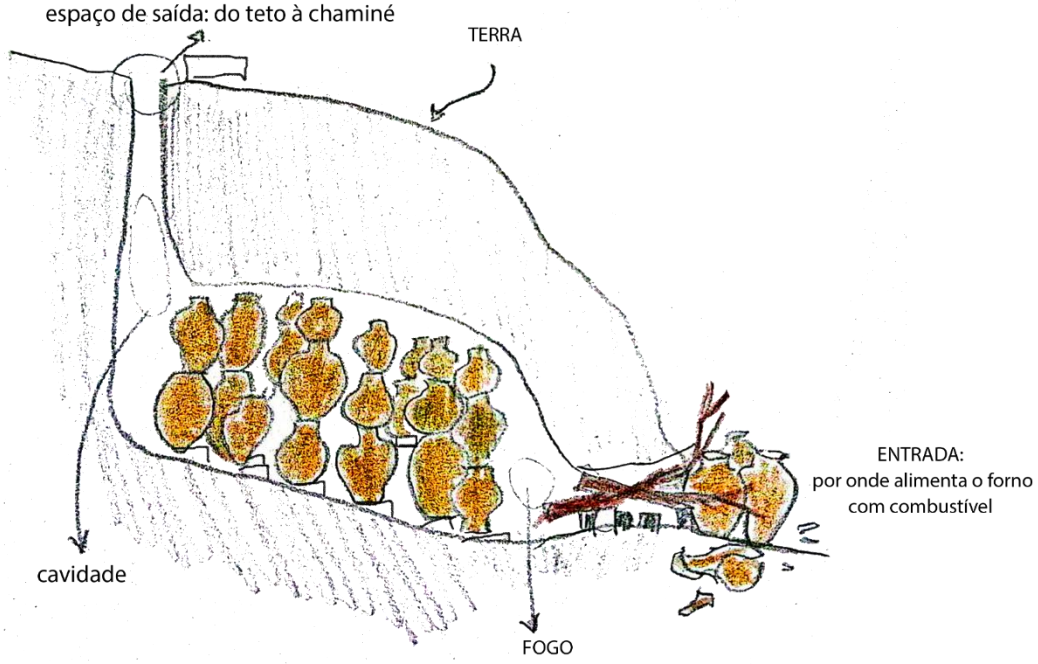


Figura 63 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno subterrâneo japonês. Fonte: elaborado pela autora (2025).

> Os primeiros fornos subterrâneos japoneses podem parecer simples e rudimentares, mas produziam belas peças de grés de alta temperatura. Eles representam uma melhoria em relação aos fornos de tiragem ascendentes. Como era um forno completamente subterrâneo, ele retinha bem o calor. Além disso, o calor era forçado a subir obliquamente em direção à chaminé, em vez de escapar diretamente para o ar livre, sendo assim mais bem transferido para a área da câmara de queima, local onde as peças estão carregadas dentro do forno. A abertura da chaminé era grande o suficiente para permitir uma tiragem adequada e podia ser fechada mais ou menos para regular. Do forno subterrâneo ao forno de tiragem descendente usado na China, havia apenas um passo a ser dado. (Rhodes, 1976, p. 30-31, tradução da autora[53]).

O **forno chinês moderno**, (Fig. 64), foi um tipo de forno utilizado em Ching-tê-chên para produção de porcelana. O forno possui um formato que se assemelha ao forno subterrâneo japonês, mas é como um forno anagama. Contudo, sua arquitetura superior se assemelha a uma colmeia. O piso é levemente inclinado e, em uma vista superior (planta), nota-se que a largura do forno se afunila, estreitando-se à medida que se aproxima da chaminé. Rhodes sugere que essa configuração arquitetônica é uma aplicação das leis da física para alcançar uma queima e temperaturas uniformes.

> Originário da China e popularizado no Japão, o forno Anagama é um dos mais antigos e reverenciados fornos de queima de alta temperatura. Seu nome significa literalmente "forno-caverna", uma alusão à sua estrutura sem divisórias, composta por uma única câmara com a fornalha localizada na parte frontal e a chaminé na extremidade oposta - um design que otimiza a circulação do calor e a distribuição das chamas, permitindo uma interação direta e intensa entre as labaredas e as peças cerâmicas. (Urasaki, 2025, p.70)

[53] Trecho original do livro de Rhodes (1976): “Les premiers fours souterrains japonais peuvent sembler frustrés et rudimentaires, mais on y fit de beaux grès à hautes températures. Ils sont en progrès sur les fours simples à tirage ascendant du Proche-Orient. Comme le four était entièrement enterré, il tenait bien la chaleur. En outre, celle-ci était forcée de monter en oblique vers la cheminée, au lieu de s'échapper directement vers le haut à l'air libre, et ainsi se transmettait-elle mieux à l'enfournement. L'ouverture de la cheminée était juste assez grande pour permettre un tirage suffisant et on pouvait l'obtenir plus ou moins pour régler ce tirage. Du four souterrain au four à flamme renversée utilisé en Chine, il n'y avait qu'un pas à franchir.”

Os chineses não só possuíam engenheiros e construtores de fornos habilidosos, como também tinham acesso a bons materiais refratários. Argilas refratárias e caulim são muito comuns na China e eram amplamente utilizados em fornos, enquanto no Oriente Próximo e na Europa, tijolos de barro vermelho comuns eram usados. Os materiais mais refratários suportavam as altas temperaturas. Na construção de alguns fornos chineses, blocos de argila crua eram por vezes utilizados, mas, em geral, tijolos especiais, fabricados e queimados especificamente para esse fim, eram empregados. (Rhodes, 1976, p. 32, tradução da autora[54]).

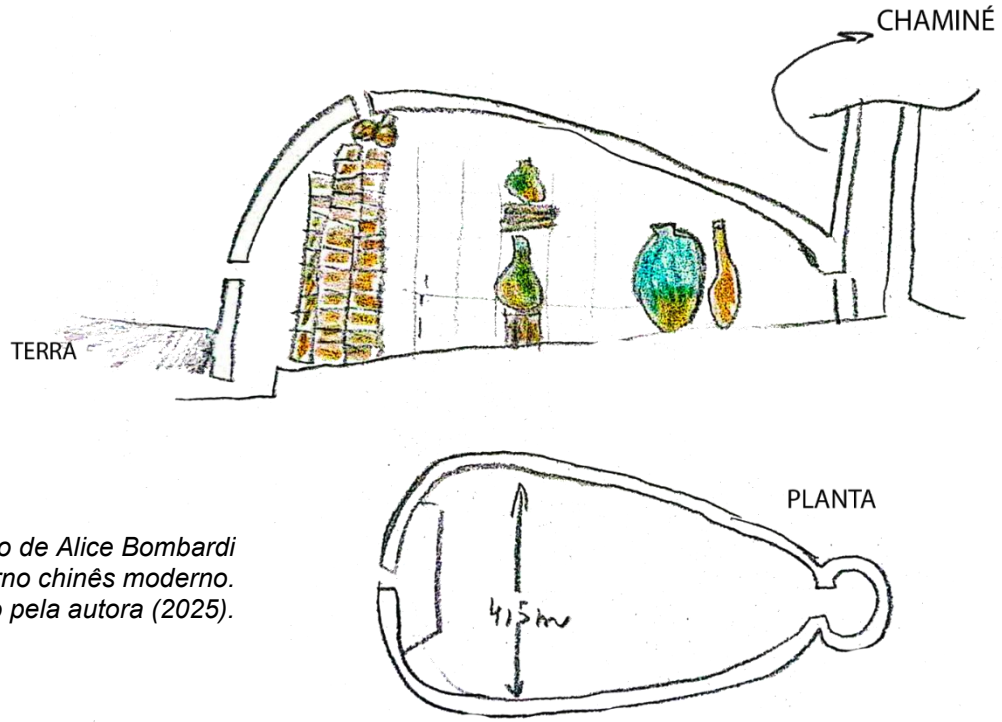


Figura 64 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno chinês moderno. Fonte: elaborado pela autora (2025).

[54] Trecho original do livro de Rhodes (1976): ”Non seulement les Chinois étaient des ingénieurs et des bâtisseurs de fours intelligents, mais en plus ils avaient à leur disposition des bons matériaux réfractaires. Les terres à feu et les kaolins sont très communs en Chine et étaient largement utilisés pour les fours, alors qu'au Proche-Orient et en Europe, on employait des briques de terre rouge ordinaires. Les matériaux plus réfractaires pouvaient résister aux hautes températures. Dans la construction de certains fours Chinois, il est arrivé qu'on se serve de blocs d'argile crue mais, en général, on se servait de briques spéciales, fabriquées et cuites exprès.

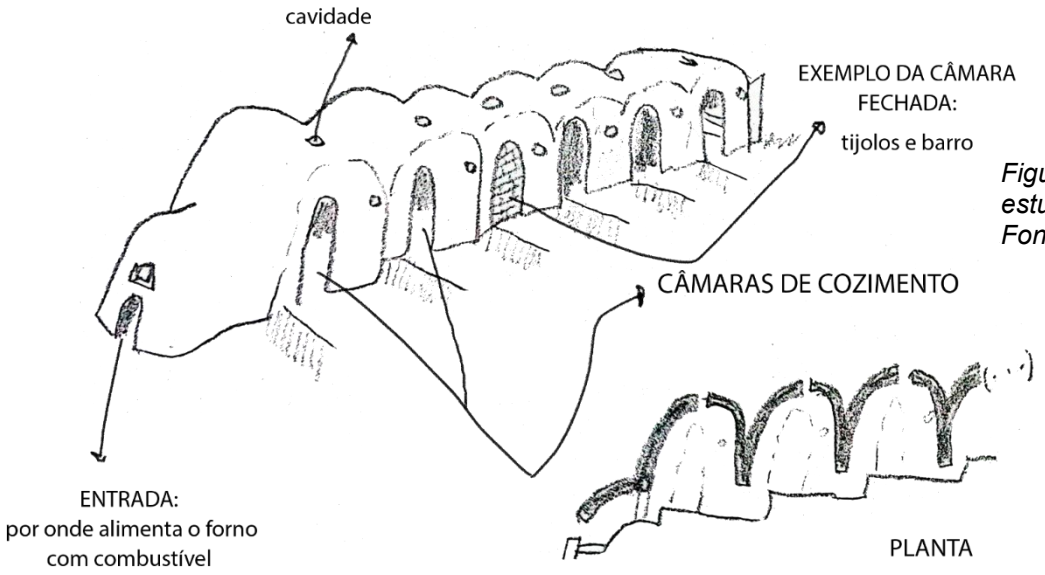


Figura 65 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno chinês de câmaras múltiplas. Fonte: elaborado pela autora (2025).

O **forno chinês de câmaras múltiplas**, parecidas com as do **tipo noborigama japonês**, presente em Cunha-SP. A queima neste forno chinês utiliza um sistema de tiragem descendente: o calor, ao subir devido à inclinação, é forçado a descer em cada câmara (sala) para alcançar a próxima. Isso ocorre porque os orifícios de conexão entre as câmaras (paredes internas) estão localizados na parede próximo ao chão. Dessa forma, o calor excedente da câmara anterior pré-aquece a seguinte. Além disso, pequenos orifícios visíveis do lado externo do forno, na figura 65, auxiliam na circulação de ar e na alimentação da câmara de queima para a combustão, garantindo a continuidade do fogo para as câmaras subsequentes. O processo de queima inicia-se na câmara de combustão principal, localizada no princípio do forno, visando aquecer toda a estrutura e eliminar vestígios de água. A alimentação subsequente ocorre nas demais câmaras, em sequência. Após a queima na câmara de combustão principal, o material é alimentado pelo orifício lateral da porta de cada câmara. A progressão para a câmara seguinte só acontece quando a temperatura desejada é atingida na câmara atual, seguindo uma curva de aquecimento gradual (rampa). Para evitar a perda de calor, as portas de entrada de cada

câmara são vedadas com tijolos refratários, usualmente selados com uma mistura de barro e palha. A temperatura alcançada é de 1250 °C ou superior. Rhodes também aponta outras regiões, como as japonesas de Seto, Shigaraki, Mashiko (local do Oleiro japonês Shoji Hamada), Ryumonji (sul do Japão), e a China como exemplos de locais que utilizam esse tipo de forno.

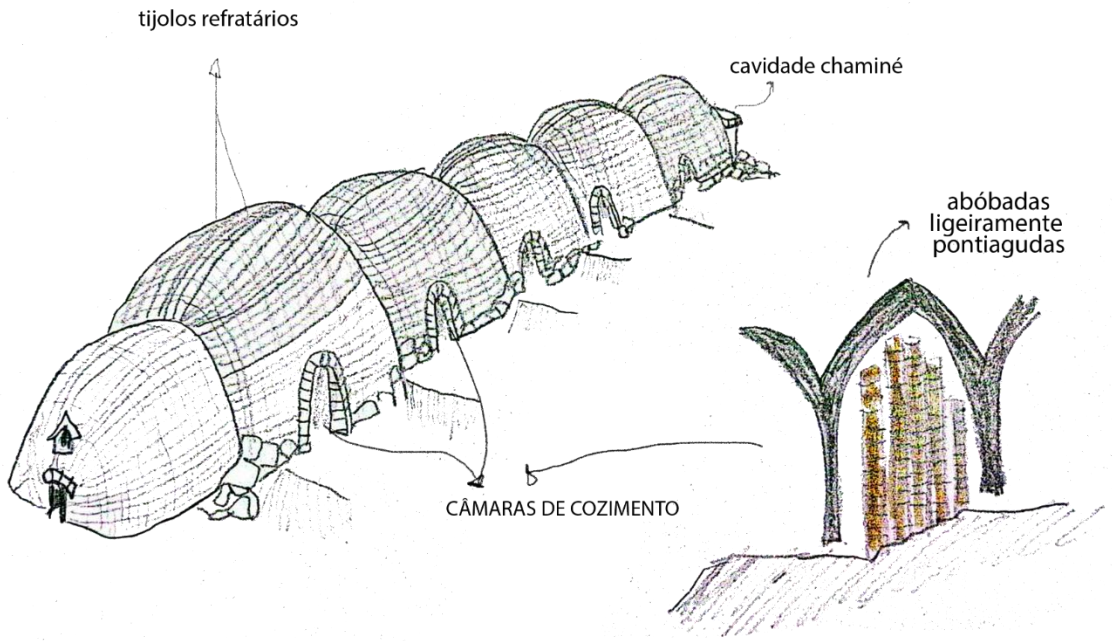


Figura 66 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno de câmaras grandes de Tehwa. Fonte: elaborado pela autora (2025).

O **forno de câmaras grandes de Tehwa (Dehua)**, (Fig. 66), Fujian, província costeira no sudeste da China, com capital em Fuzhou, conhecida por sua paisagem montanhosa, forte herança cultural e posição estratégica em frente a Taiwan, com antiga produção de porcelana. Rhodes menciona este forno com base em observações feitas por outro estudioso, Willard J. Sutton, em 1935, que o descreveu especificamente em Tehwa. Este forno possui seis câmaras muito grandes, caracterizadas por abóbadas ligeiramente pontiagudas, e cada câmara tem portas baixas em ambos os lados. Toda a estrutura do forno é construída com tijolos refratários de fabricação local. Em Tehwa, era utilizado para a produção de porcelana, com queimas realizadas a uma temperatura aproximada de

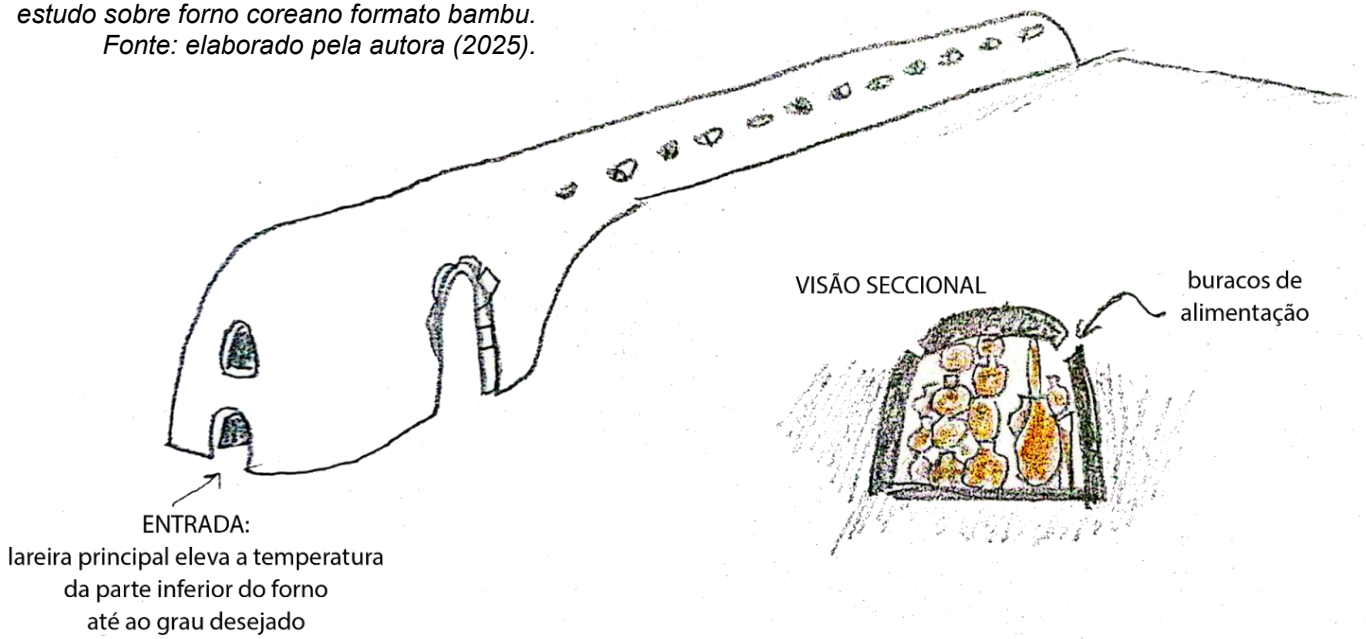
1390 °C, em atmosfera neutra ou redutora. O processo de queima completa poderia levar mais de uma semana, com aproximadamente 24h de queima em cada câmara. Tenho dúvidas se este forno ainda esteja em uso, dada a localização geográfica atualmente ser um centro econômico e industrial com importantes polos de exportação, além de ser o local de origem de uma grande diáspora chinesa. Foram encontrados exemplares semelhantes com datação de cerca de mil anos, chegando até a dinastia Li, em 1910.

O **forno coreano em formato de bambu**, (Fig. 67), também era construído em encostas para aproveitar a angulação do terreno e favorecer a queima, mas nesse caso, nota-se que não existe a divisão de câmaras, o carregamento ocorre na entrada da fornalha. O aquecimento de cada parte do forno se dava na base da estrutura, através do orifício de alimentação. Inicialmente, o fogo na câmara de combustão (fornalha), localizada na entrada do forno, era responsável por elevar a temperatura em toda a estrutura até o nível desejado. Em seguida, o processo chegava aos orifícios de alimentação superiores, dispostos em pares (um de cada lado), nos quais a lenha era adicionada. Não havia separação entre a combustão e a queima; a lenha era lançada diretamente entre as pilhas de cerâmica, o que poderia causar a quebra de algumas peças durante a operação. O forno se aquecia e elevava a temperatura muito rapidamente. Rhodes compara este com os outros fornos citados anteriormente e não especifica em qual região da Coreia era utilizado, só diz que é coreano:

> O projeto do forno coreano pode ser considerado mais primitivo do que o dos fornos inclinados de múltiplas câmaras da China ou do Japão, mas é altamente eficiente. O carregamento é feito através da fornalha ou por uma abertura lateral logo atrás dela. A inclinação ascendente da longa câmara de queima cria uma forte corrente de ar. Uma vez atingida a temperatura de incandescência em quase toda a sua extensão, queima-se apenas a quantidade de combustível necessária para aumentar rapidamente a temperatura. No entanto, o controle preciso da temperatura e da atmosfera não é possível nesse tipo de forno. Durante a queima, dois homens trabalham em lados opostos do forno, colocando lenha em orifícios opostos. Eles usam pedaços de madeira relativamente longos que queimam transversalmente ao forno, entre as fileiras de potes. A temperatura é avaliada apenas pela cor, e a alimentação do fogo permite atingir o calor desejado em uma pequena área do forno. Em seguida, eles passam para o próximo par de orifícios. Hoje, os fornos coreanos desse tipo são usados quase que exclusivamente para a fabricação de

potes de kimchi, que os chefes das famílias coreanas utilizam para armazenar a salmoura. (Rhodes, 1976, p. 39, tradução da autora[55]).

Figura 67 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno coreano formato bambu. Fonte: elaborado pela autora (2025).



[55] Trecho original do livro de Rhodes (1976): “On peut estimer que la conception du four coréen est plus primitive que celle des fours inclinés à chambres multiples de la Chine ou du Japon, mais il a un bon rendement. L'enfournement se fait soit en passant par le foyer, soit par une ouverture pratiquée sur le côté juste après le foyer. La pente ascendante de la longue chambre de cuisson crée un puissant tirage. Une fois la température du rouge atteinte dans presque toute sa longueur, il ne brûle que la quantité de combustible nécessaire pour augmenter rapidement la température. Cependant un contrôle exact de la température et de l'atmosphère n'est pas possible dans ce genre de four. Durant la cuisson, deux hommes travaillent de chaque côté du four à mettre du bois dans les trous opposés. On se sert de bâtons assez longs qui brûlent en travers du four entre les rangées de pots. La température est estimée à la seule couleur, et l'alimentation du feu permet d'atteindre la chaleur désirée dans une petite zone du four. On passe ensuite à la paire de trous suivante. Aujourd'hui, les fours coréens de ce genre sont presque exclusivement réservés à la fabrication des jarres Kimchi qui servent aux chefs de familles coréens à conserver la saumure.”

O **forno Tamba (anagama)**, do Japão, (Fig. 68), era usado para a produção de cerâmica Tamba. A vila de Tachikui, localizada na cidade de Tamba-Sasayama, na Prefeitura de Hyogo, é um dos locais mais importantes do Japão para a cerâmica tradicional, famosa especificamente pela Cerâmica Tamba (Tambayaki), uma das "Seis Antigas Fornalhas" [56]do país. Rhodes o descreve como uma variação do forno coreano, cuja introdução no Japão provavelmente ocorreu por volta de 420-430 anos atrás, trazido por ceramistas coreanos migrantes. Semelhante à arquitetura de "bambu" do forno coreano, este forno é uma câmara longa, porém levemente enterrada. Possui aproximadamente 45 metros de comprimento, construído em uma inclinação de cerca de 30°. Sua estrutura é feita com tijolos refratários artesanais, unidos por uma argamassa de barro – que suspeito ser um tipo de adobe com baixa argilosidade para minimizar rachaduras durante as queimas. Diferentemente do forno coreano, que possui apenas uma entrada pela fornalha para enfornar as peças e não tinha divisões de câmaras de queima, este apresenta múltiplas entradas ao longo de seu comprimento. O forno inteiro é revestido por essa argamassa argilosa, que se caracteriza por rachaduras e por estar enegrecida pelas queimas. Tanto o forno Tamba quanto o forno coreano em formato de bambu me remetem ao anagama japonês. Apesar de Rhodes informar que acredita que ele foi com a ida dos coreanos ao Japão, a datação não confere com a do site da prefeitura local, que informa que a cultura de queimas já tem 850 anos de história, o que no próprio site leva interpretar que faziam queimas antes da vinda desse tipo de forno, não fica claro como era a queima anterior a descrita também pelo site de aproximadamente 400 anos do anagama. Rhodes vai apresentar fotografias de um forno Tamba da vila Tachikui durante a queima e da retirada das peças pós-queima.

> O forno escalonado (anagama) que ainda se encontra em Kamitachikui, na região de Tachikui, é conhecido como o forno mais antigo existente no Japão. Construído em 1895, mede 47 metros de comprimento. Foi designado como Bens Culturais Folclóricos Importantes da Prefeitura de Hyogo e constitui um valioso património cultural que transmite a história e as técnicas da cerâmica Tamba até aos dias de hoje. A sua presença majestosa continua a cativar os visitantes da região de Tachikui, berço da cerâmica Tamba. O Período Anagama foi meado do século XII – século XVI. Até que se começaram a construir fornos de escalada no sopé das montanhas, a cerâmica Tamba

[56] Site da prefeitura de divulgação da cultura local. Disponível em: <https://en.tanbayaki.com/>. Acesso em: 29 de março de 2026.

no período medieval continuou durante aproximadamente 400 anos na era da utilização de fornos “anagama” — fornos criados cavando valas nas encostas das montanhas e acrescentando um telhado. Naquela época, esta área (atualmente o distrito de Kondacho, na cidade de Tambasasayama) era um feudo do Santuário Sumiyoshi, na província de Settsu, chamado Onohara-shō. A partir daí, a cerâmica produzida aqui ficou conhecida como Onohara-yaki, e foram construídos fornos anagama nas encostas das montanhas em torno de Sanbon-toge para a cozedura. Até à data, foram descobertos cinco locais de fornos antigos: Sanbon-toge, Tokorari, Genbeiyama, Tasaura e Inariyama. Um forno anagama tem uma estrutura extremamente simples: escava-se uma vala numa encosta inclinada, reforça-se com pedra e barro, cobre-se com um telhado e, por fim, sela-se com terra. A cozedura num forno anagama exigia um número considerável de dias (cerca de duas semanas) e, como dispunha apenas de uma única câmara de cozedura, a quantidade que podia ser cozida de uma só vez era limitada. (Site da prefeitura local[57], sem página, atualização 2025, tradução da autora).

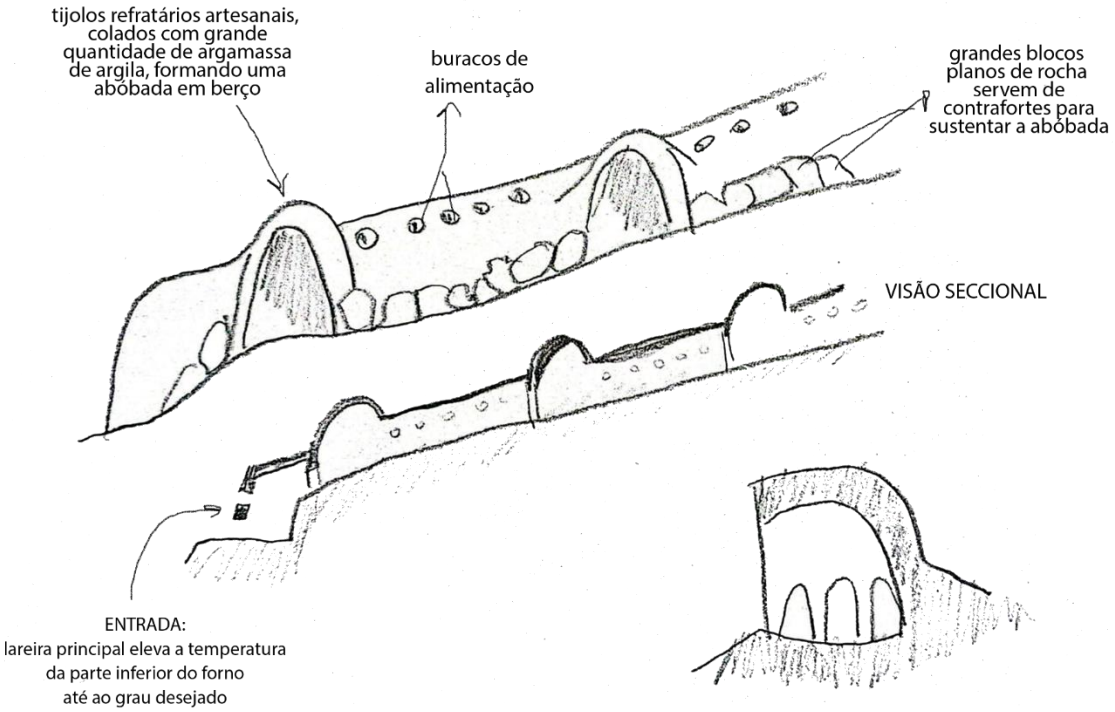


Figura 68 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno Tamba (anagama). Fonte: elaborado pela autora (2025).

[57] Site da prefeitura de divulgação da história e cultura local. Disponível em: <https://en.tanbayaki.com/kiln-and-firing-en/>. Acesso em: 29 de março de 2026.

Dos fornos europeus aos modernos

O **forno medieval espanhol**, (Fig. 69), do período hispano-mourisco, tem uma arquitetura que Rhodes acredita que seria semelhante à dos fornos persas, iraquianos e egípcios usados durante o auge da cerâmica islâmica. Arquitetonicamente, o forno apresenta paredes de reforço que sustentam sua forma abobadada e uma fornalha (área de combustão) espaçosa. Um detalhe interessante é o espaço reservado atrás da câmara de combustão, como se fosse uma pequena parede sobre a qual há sobre a qual há um degrau. Este espaço é a câmara de queima de peças cruas, destinadas à primeira queima, conhecida como "biscoito". Devido à sua tiragem ascendente, esta câmara é apenas aquecida por radiação da parede, não havendo passagem direta de fogo ou gases da queima pelas peças. Consequentemente, a temperatura nesta câmara é inferior à da câmara de queima principal, que se localiza no piso superior. As peças que passariam por uma segunda queima, geralmente esmaltadas, eram acomodadas na câmara superior. Como a câmara de combustão é grande é possível queimar lenhas grandes.

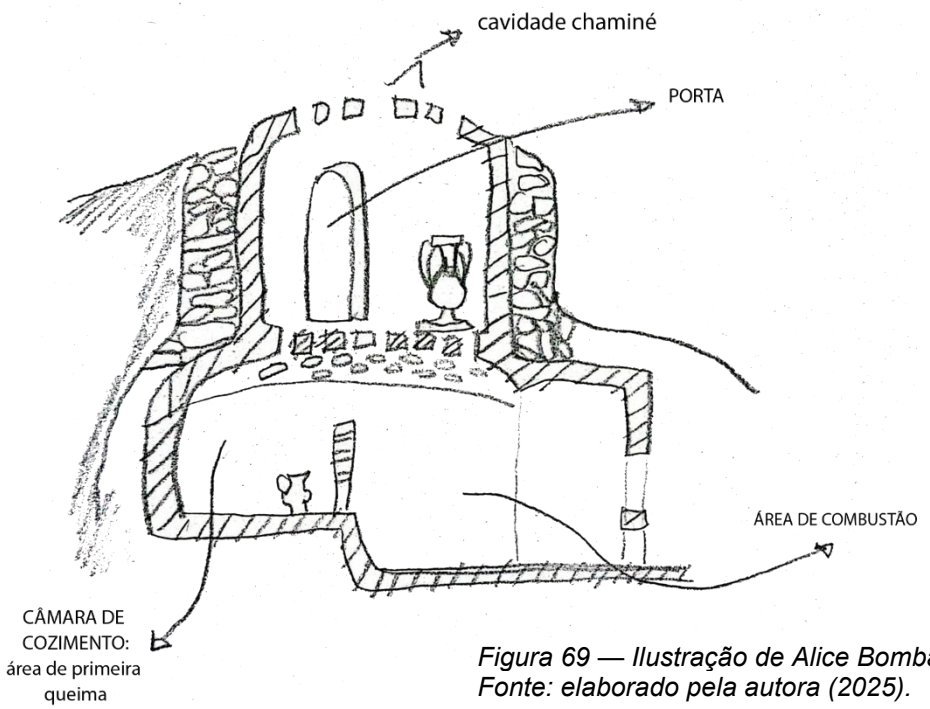


Figura 69 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno medieval espanhol.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ceramistas persas, espanhóis e, posteriormente, italianos, utilizavam fornos tais qual o **forno espanhol de lustre metálico**, (Fig. 70) para fazerem peças vidradas. É um modelo de forno muito pequeno, utilizado para uma terceira queima, com apenas alguns decímetros de lado, amplamente utilizado na Idade Média. Sua estrutura é projetada para uma atmosfera altamente redutora, essencial para a queima de lustre (aplicação de ouro, platina ou lustres metálicos em cerâmica ou vidro). Rhodes não oferece detalhes sobre como esse tipo de queima é realizado, e é pouco conhecido que a queima de lustre em peças de cerâmica vidrada exija temperaturas inferiores à queima do biscoito, ou seja, bem abaixo de 900 °C. Temperaturas superiores a 850 °C, por exemplo, podem causar a perda do material metálico, como o ouro líquido, aplicado sobre a cerâmica vidrada. Então, a queima de lustre é realizada em temperaturas mais baixas, geralmente entre 550 ºC e 750 ºC. Este tipo de forno, adaptado para criar a atmosfera redutora necessária, difere significativamente do usado para a cerâmica comum, (Fig. 69). As principais diferenças residem no tamanho da abertura de ventilação da chaminé, na temperatura máxima alcançada e, sobretudo, a intenção que a queima proporciona no resultado da peça, no caso do forno de lustre é ocorre como uma terceira a terceira queima com a intenção de adornar a cerâmica, como fim estético e de valoração da peça.

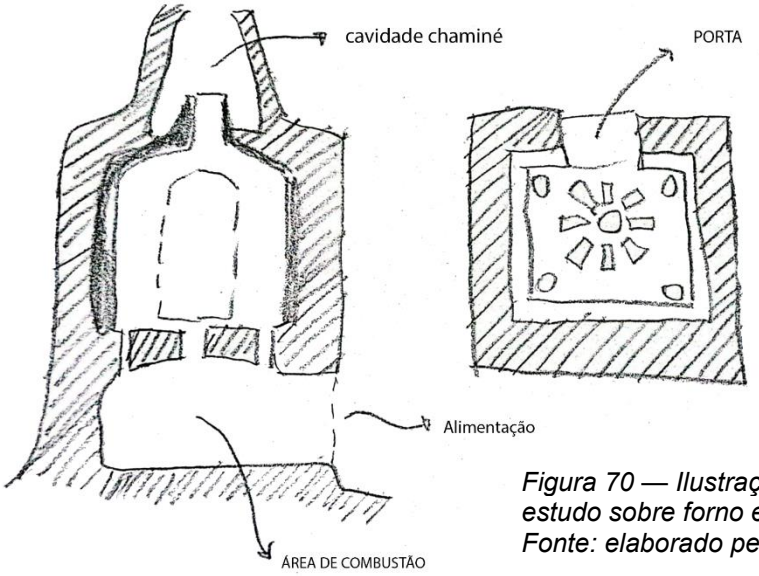


Figura 70 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno espanhol de lustre metálico. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A seguir são apresentados fornos posteriores a revolução industrial que tiveram modificações a partir do conhecimento adquirido pela colonização, na qual os europeus se apropriaram do conhecimento de outros países para aprimorar as próprias técnicas e tecnologias, como foi no caso da adoção de materiais refratários, o entendimento de uma tiragem de queima descendente e acesso a outros materiais como a porcelana presente in natura somente em alguns territórios. Os tijolos, por exemplo, que antes eram de barro vermelho comum, passaram a ser tijolos refratários. Estes contêm aditivos além de serem de argila primária, que possui mais componentes minerais, com maiores concentrações de alumina e sílica. Eles são, em geral, mais pesados e de tons mais claros, devido à baixíssima quantidade de matéria orgânica em sua composição, o que os diferencia do tijolo maciço comum, predominantemente vermelho e rico em argilominerais e matéria orgânica. Houve também a mudança de combustível que favoreceu e otimizou a produção em grande escala.

> Durante a Revolução Industrial, houve um grande progresso no projeto e na construção de fornos na Europa, e por volta de 1800, os fornos utilizados nas fábricas europeias eram comparáveis aos fornos chineses. Materiais refratários melhores, distribuição de calor aprimorada e a introdução do carvão como combustível possibilitaram o alcance de temperaturas mais elevadas. Foi Boettger, na Alemanha, quem primeiro produziu porcelana na Europa, em 1710; seu sucesso deveu-se em grande parte à construção de um forno que atingia os 1300 °C necessários, uma temperatura desconhecida para os ceramistas europeus da época. Boettger e seus colegas utilizaram tijolos refratários de argila e introduziram o uso de uma fornalha bem projetada com uma grelha de ferro fundido. O forno era montado verticalmente em formato de garrafa e terminava em uma chaminé. Esse projeto aumentou consideravelmente a tiragem e melhorou a combustão. Os combustíveis utilizados eram carvão e coque[58]. (Rhodes, 1976, p. 52, tradução da autora[59]).

[58] O coque, como combustível industrial derivado do carvão, teve seu uso sistemático e produção intensificados principalmente durante a Revolução Industrial (século XVIII).

[59] Trecho original do livro de Rhodes (1976): “On fit de grands progrès dans la conception et la construction des fours, en Europe, pendant la Révolution industrielle, et, vers 1800, les fours en service dans les entreprises européennes valaient les fours chinois. De meilleurs matériaux réfractaires, une meilleure distribution de la chaleur, l’|introduction du charbon comme combustible, permirent d'atteindre des températures plus élevées. C'est Bœettger, en Allemagne, qui, le premier en Europe, fit de la porcelaine, en 1710; sa réussite est due en grande partie à la réalisation d'un four atteignant les 1300° C nécessaires, température inconnue des potiers européens de cette époque. Boettger et ses compagnons utilisèrent des briques de terre réfractaire et introduisent l'usage d'un foyer bien conçu

O forno europeu pós-Revolução Industrial, ilustrado na figura 71, apresenta formato cilíndrico similar à de uma garrafa, com múltiplas câmaras de combustão dispostas ao redor da base. As chamas sobem em direção a abertura superior e são expelidas através dos dutos da chaminé. A incorporação da chaminé proporcionou uma melhor tiragem, o que consequentemente permitiu alcançar temperaturas mais elevadas, de tiro direto para tiragem ascendente.

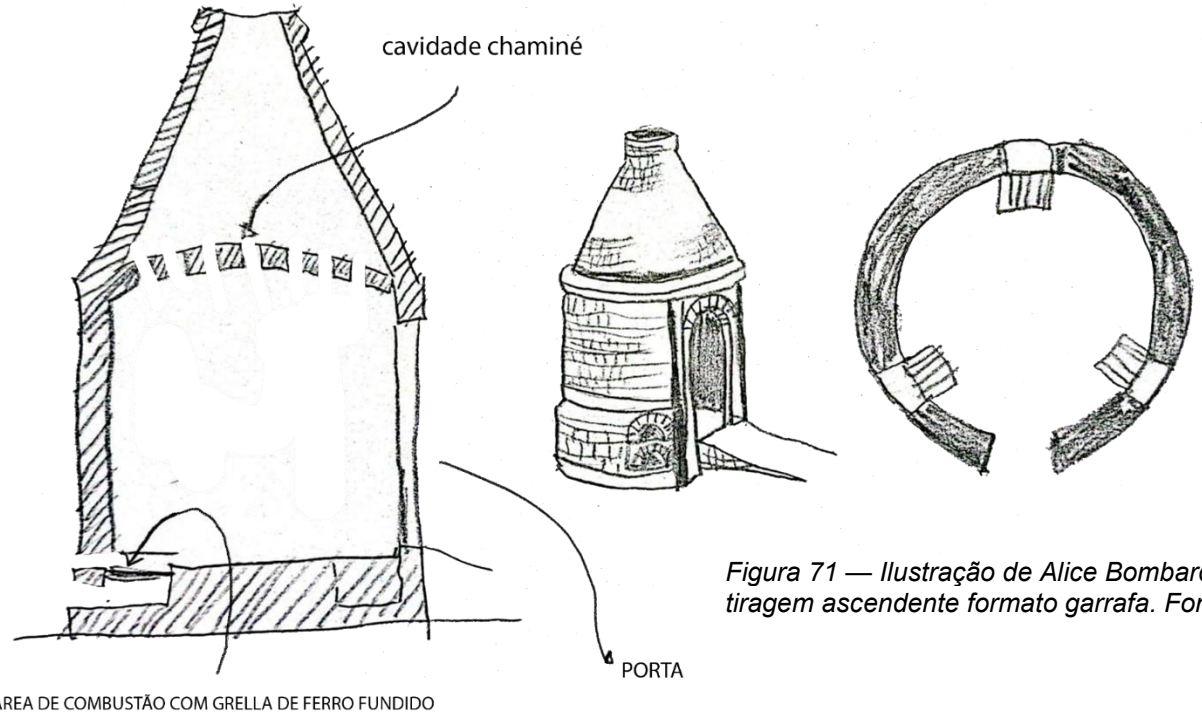


Figura 71 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno europeu de tiragem ascendente formato garrafa. Fonte: elaborado pela autora (2025).

comportant une grille en fonte. Le four était monté verticalement en forme de bouteille et se terminait par une cheminée. Ce plan augmente grandement le tirage et améliora la combustion. Les combustibles utilisés étaient le charbon et le coke.’

O uso de grelhas de ferro fundido para suportar o combustível representou uma melhoria considerável. A figura 71 mostra um diagrama de um forno com grelha. O carvão ou a madeira queimam na grelha e o ar necessário para a combustão entra por baixo. As cinzas caem através da grelha em uma bandeja de cinzas que pode ser esvaziada de tempos em tempos. Essa disposição é comum a todos os fornos a carvão. Ela permite que o ar atinja a maior área de superfície possível do combustível.

O forno de cerâmica de tiragem ascendente evoluiu para um forno alto em forma de garrafa com um globo para queima de peças biscoitadas localizado em seu topo, como mostrado na figura 72. Nesse tipo de forno, parte da chama é desviada para o centro por dutos sob a fornalha, enquanto o restante dela sobe verticalmente atrás de uma pequena parede defletora. Essa distribuição da chama espalha o calor de maneira mais uniforme por toda a superfície da fornalha. O acesso ao globo é feito por uma porta que geralmente está localizada no primeiro andar.

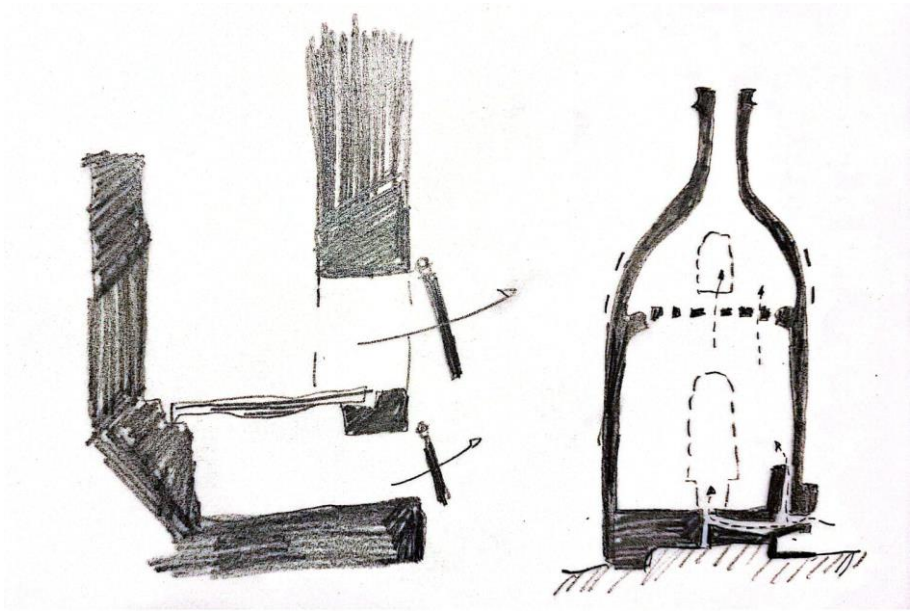


Figura 72 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno de garrafa.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

O **forno de garrafa** (Fig. 72), comum na confecção de cerâmica e porcelana, usava queima lenta e controlada na câmara inferior, resultando em temperaturas uniformes. As peças eram protegidas em cestos. Sua desvantagem era a pressão da câmara superior e da chaminé, exigindo paredes espessas e reforço externo.

Figura 73 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre forno com capuz.
Fonte: elaborado pela autora (2025).



O **forno com capuz** (Fig. 73), é mais barato e fácil de manter, pois possui uma chaminé independente da câmara de combustão e queima, uma arquitetura externa que contém um forno interno. Sua cobertura de alvenaria às vezes era grande o suficiente para abrigar os operários. Fornos redondos de tiragem ascendente eram solidamente construídos (com paredes de 45 cm ou mais), sendo os para porcelana revestidos com tijolos refratários e os para cerâmica, com tijolos comuns, sem isolamento. As portas eram sempre vedadas com tijolos.

Adiante, Daniel Rhodes (1976) segue descrevendo os fornos europeus da época moderna até o século 19, eles se utilizam de carvão como combustível, que suponho ser de origem mineral, já que eram fornos de grande escala da revolução industrial. As ilustrações apresentadas acima são do recorte de fornos a lenha e outros combustíveis orgânicos, como bambu, estrume ou galhos, todos de origem vegetal ou animal. O motivo desse recorte se dá pelo fato de se conseguir através da coleta o combustível necessário para se fazer uma queima, logo, mais alinhado aos processos artesanais da prática. Apesar de o carvão vegetal também possuir potência de queima muito expressiva, que atinge altas temperaturas, ele tem mais proximidade com o artesanal pelo fácil acesso ao combustível e também pela possibilidade de fazê-lo.

Rhodes aponta que a partir do século XIX tem-se um “progresso” na perspectiva industrial ao se comparar a eficiência no uso do combustível durante a queima. Ele escreve que a industrialização começou a exigir fornos maiores, tanto para produção de utensílios

de mesa, quanto para a construção, como tijolos e telhas. Para ter mais eficiência e controle na produção em escala industrial, os materiais refratários foram agregados na arquitetura dos fornos juntamente com a mudança do tipo de tiragem, ou seja, o movimento da chama dentro do forno para retenção de calor, adaptando os fornos europeu de tiragem direta para o formato de garrafa, de tiragem superior, que seguiu para a tiragem cruzada e invertida, na qual há o movimento do calor e das chamas descendente, essa mudança tem como referência o funcionamento dos fornos chineses.

Uma exceção no panorama dos exemplos de arquitetura de queimas foi como os tijolos são cozidos na olaria como na figura 74. Trata-se de um tipo de queima que dispensa o forno: os próprios tijolos empilhados a serem cozidos funcionam como uma arquitetura de si mesmos em um forno transitório, efêmero.

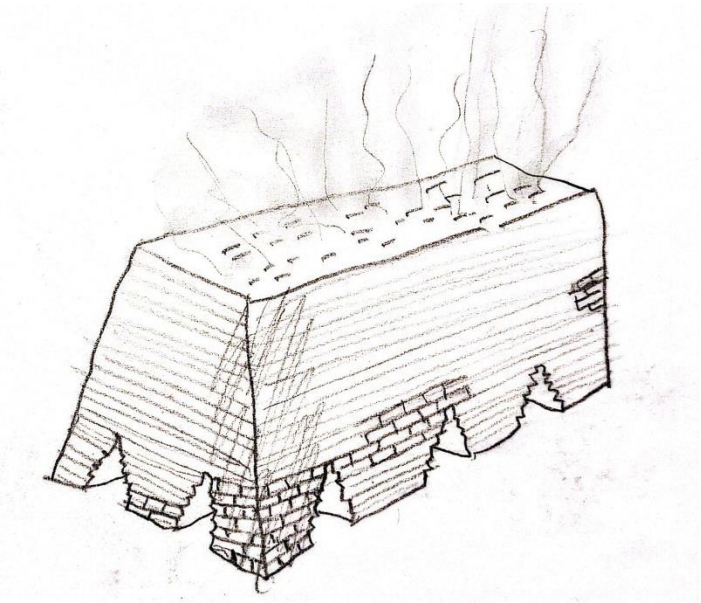


Figura 74 — Ilustração de Alice Bombardi para estudo sobre queima de tijolos em caieira, olarias. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Na Europa, as primeiras olarias eram rudimentares, muitas vezes sem tampa como na figura que mostra uma olaria. Na realidade, não é um forno, mas, pelo contrário, um meio de cozer tijolos sem forno. Os tijolos brutos são empilhados de modo a deixar aberturas na base que servem de lareiras e, no interior da massa, passagens para as chamas, destas lareiras até ao topo. Todo o conjunto é revestido com uma mistura de palha e argila e ficam algumas fendas na parte superior para a evacuação dos gases quentes. Fogos de carvão são acesos e todo o

> interior atinge a temperatura vermelha. Os tijolos tendem a queimar demais perto das lareiras e queimar mal em direção ao exterior. Estes são cozidos novamente durante o próximo cozimento. Os tijolos eram queimados desta forma até recentemente nas olarias do Rio Hudson, perto de Kingston, (Nova Iorque). No século 19, os oleiros do Centro-Oeste viajavam de cidade em cidade, assando tijolos sob demanda usando esse processo. (Rhodes, 1976, p.56, tradução da autora[60]).

Fiquei impressionada com a descrição de Rhodes sobre a queima de tijolos, que em certa medida é um forno temporário, transitório, efêmero e ao mesmo tempo não-forno. Coincidentemente e felizmente, após as leituras deste livro, tive a oportunidade de vivenciar algo semelhante no Brasil, em Cunha-SP. Em 2025, realizei uma viagem a Cunha para participar de um curso de torno com João Felipe Cursino, ceramista formado pelo Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha (ICCC) e um dos organizadores dos festivais de cerâmica na cidade.

O roteiro de João Felipe incluía, além das aulas práticas, uma visita surpresa pela cidade. Fui acompanhada por minha amiga e colega de pós-graduação, Lívia Nishibe, artista e atual mestranda na UNESP, que também possui trabalhos com cerâmica e iria fazer o curso de torno. Sabendo do meu interesse por pequenos tijolos e fornos, já que eu o havia presenteado com meus 'minis tijolinhos' da ação artística performática *Faço de mim uma olaria de afetos* meses antes, durante o II Simpósio Amò[61], João Felipe organizou gentilmente uma visita à Olaria do Burrico, em Cunha-SP. Esta olaria familiar é hoje gerida por dois irmãos que dão

[60] Trecho original do livro de Rhodes (1976): "En Europe, les premiers fours à briques étaient rudimentaires, souvent sans couverture. montre un four à briques. En réalité, ce n'est pas un four, mais au contraire le moyen de cuire des briques sans four. Les briques crues sont entassées de manière à laisser à la base des ouvertures servant de foyers et, à l'intérieur de la masse, des passages pour les flammes, depuis ces foyers jusqu'en haut. Le tout est enduit d'un mélange de paille et d'argile et on laisse au sommet quelques fentes pour l'évacuation des gaz chauds. On allume des feux de charbon et |'intérieur tout entier atteint la température du rouge. Les briques ont tendance à être surcuites près des foyers et sous-cuites vers l'extérieur. Ces dernières sont recuites à la cuisson suivante. On cuisait ainsi les briques jusqu'à une date récente dans les briqueteries de l'Hudson River, près de Kingston, (New York). Au XIXe siècle, les briquetiers du Midwest voyageaient de ville en ville, cuisant des briques à la demande selon ce procédé."

[61] II Simpósio Amò: Ancestralidade, Cerâmica, Corporeidades, Arte educação e Decolonialidade – Edição Internacional ocorreu entre 28/05/2025 e 30/05/2025, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Faac/Unesp, campus Bauru-SP. Disponível: <https://eventos.faac.unesp.br/amo2025/>. Acesso em: 26 de março de 2026.

continuidade aos ensinamentos dos pais. Eles produzem em média 500 tijolos diariamente. João Burrico (1953) e José Roberto (1951) demonstram todo o processo de produção de tijolos, que é inteiramente artesanal. O processo inicia-se com a coleta da argila no próprio local e esta segue para a maromba, na qual a matéria-prima é amassada com a força de um burrinho. Posteriormente, são utilizados moldes de madeira, finalizando com as etapas de secagem e queima. Eles praticam o ofício há mais de 55 anos, e a olaria já funcionava antes de seus nascimentos, sendo uma atividade passada de pais para filhos e realizada no mesmo terreno. Isso, presumivelmente, transformou significativamente a paisagem do local, visto que a quantidade de argila extraída e o volume de tijolos produzidos ao longo dos anos atestam a remoção considerável desse material. No entanto, embora essa coleta local seja, em certa medida, invasiva, ela ocorre de forma menos agressiva quando comparada à escala fabril, já que a extração se restringe apenas ao terreno particular e é totalmente feita de maneira artesanal. O tijolo vem com a identificação de CCT, que significa convenção coletiva de trabalho. As figuras que ilustram parte dessa visita estão a seguir:

Figura 75 — Painel sobre a visitação da Olaria do Burrico, olaria tradicional de Cunha-SP. Fonte: elaborado pela autora (2025).





Figura 76 — João Burrico mostrando como funciona a maromba que acontece com a o caminha do cavalo. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 77 — Apresentação do forno caieira, forno temporário de tijolos para tijolos. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 78 — Fornalha do forno caieira. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Figura 79 — José Roberto e sua fotografia antiga da olaria da família. Fonte: elaborado pela autora (2025).



O momento mais marcante foi ouvir o relato de José Roberto de todas as etapas, com a emoção e a energia de uma criança que exibe seu trabalho com orgulho, ele contou toda história de sua tradição familiar. A caieira, nome dado ao tipo de queima deste “forno” transitório com o propósito somente de cozer e transformar os tijolos em cerâmica, me pareceu poético já que a peça (o tijolo) que está será cozida é também a estrutura para sua própria transformação. Essa ideia me remeteu, de certa forma, a um dos meus trabalhos: *Faço de mim uma olaria de afetos*. Isso me levou a repensar a minha prática de produzir mini tijolos, em vez de cozê-los em um forno tradicional a lenha, considerei realizar a queima de maneira semelhante à construção de uma caieira. Esse forno transitório, a caieira é, em si, uma ação coletiva, pois o empilhamento exige a ajuda de outra pessoa, principalmente quando atinge uma altura elevada. Então a metáfora dos tijolos com as pessoas sugere que a transformação só é possível com a presença de muitos que se apoiam e se aquecem.

Para dar seguimento e concluir a trajetória dos fornos cerâmicos, Kleber Silva (2017) sintetiza a mudanças e inovações das queimas da seguinte maneira: seja qual for o momento histórico, etapas foram necessárias para compreender e alcançar o primeiro design de forno, divididos em duas fases, passando do buraco ao muro circular, que poderiam ser chamados de pré-fornos. O buraco consiste em recobrir as peças com cacos cerâmicos e matéria orgânica, e acomodá-las sobre uma camada de combustível (material orgânico seco) disposta em um buraco feito no chão. No muro circular, há a presença de uma estrutura de muro composta por pedras e argila, com as peças organizadas no seu interior junto da matéria orgânica, como palha e esterco, em um formato de cúpula, e, em certa medida, com a divisão de câmaras separando as peças da combustão inicial e direta, onde ficariam também as brasas. Esse último tipo de forno possibilitou a elevação da temperatura.

As mudanças ocorreram quando houve a divisão em câmaras de combustão (onde ocorre a queima do combustível) e de queima (onde as peças ficam), com as peças separadas da combustão, recebendo apenas o calor e as chamas. O formato dessas divisões e como os gases gerados pela queima eram expelidos variavam, o que influencia a retenção de calor e, consequentemente, a temperatura de queima, somando-se ao material utilizado na estrutura do forno, que, quando refratário, permite maior acúmulo de calor. A saída dos gases e da fumaça durante a queima é definida pela tiragem, que, de certa maneira, caracteriza o tipo de queima, são quatro tipos: tiragem direta, superior, cruzada e invertida. A queima de tiragem direta e a superior também são chamadas de tiragem ascendente, pois o movimento dos gases e do fogo segue o movimento natural de subir. A cruzada e a invertida fazem um caminho descendente, os gases quentes e o fogo sobem, tocam o teto do forno e, forçados pela tiragem, descem passando pelas peças ou materiais até saírem por chaminés localizadas na base ou no piso do forno. Segue a figura 80 que demonstra o percurso do calor e dos gases durante uma combustão:

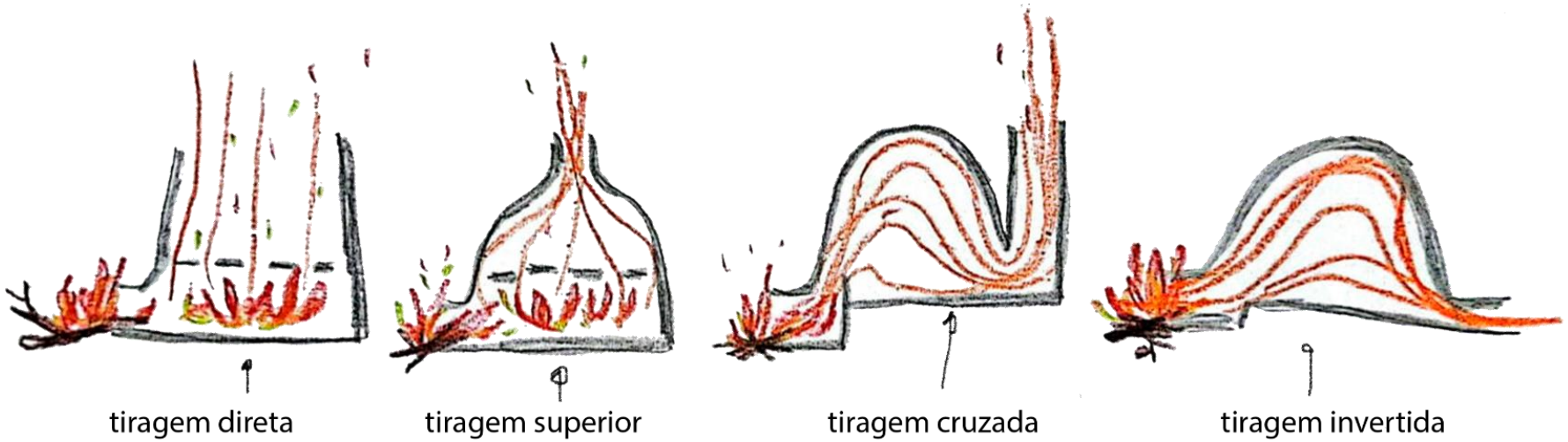


Figura 80 — Ilustração de Alice Bombardi de diferentes tipos de tiragem em fornos cerâmicos. Fonte: elaborado pela autora (2025).

O estudo dos tipos de queima e das primeiras versões dos fornos oferece um panorama de sua estrutura e funcionamento que facilita a compreensão dos fornos presentes nos dias atuais, inclusive no Brasil. Paralelamente, o estudo do histórico e das estruturas dos fornos suscitou uma reflexão sobre a relação entre a arquitetura que abriga e conduz o fogo (o forno) e a organização territorial da sociedade que a desenvolveu dialogando com o local. A questão levantada é se existe uma semelhança entre elas. Isso sugere que a "casa do fogo" pode refletir a "casa" dessa sociedade, dialogando com a paisagem geográfica em termos de relevo e materiais disponíveis. Como é o caso de alguns povos indígenas do Brasil, nos quais a arquitetura é vernacular, sustentável e diversa, utilizando materiais naturais locais como madeira, cipó e palha para criar estruturas adaptadas ao clima que interferem pouco na paisagem, e isso se reflete no modo de fazer cerâmica, como queimas em fogueira. Essa aproximação me leva a crer que o forno pode carregar, em certa medida, características culturais de um povo, e isso faz parte da lógica do processo de criação.

3.1.1.1 Repensando uma terminologia: queimas artesanais como queimas ancestrais

Como herança cultural e técnica, a cerâmica iniciou-se nas queimas em pré-fornos, uma vez que que não há vestígios na arqueologia de arquitetura de fornos encontrada com a mesma datação das primeiras peças cerâmicas, ou seja, 30 mil anos atrás. Então, frente aos dados encontrados até o momento, interpreta-se que são provenientes de fogueira ou de buraco. Em um dos artigos publicados nos anais do 28° encontro nacional da ANPAP[62], encontrei um trabalho que se aprofunda nas experiências de queima de buraco para cerâmica, desenvolvido pela Professora Cláudia Vicari Zanatta e pela aluna Mariana Wartchow. Ao realizarem essa prática com os discentes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), as autoras buscaram conceituar e contextualizar as origens desse conhecimento. O estudo apresenta análises de diversos arqueólogos e antropólogos, incluindo alguns que também são ceramistas, os quais questionam as origens desse fazer e expressam a dificuldade em rastrear as primeiras queimas.

> O que dificulta a pesquisa referente às estruturas e técnicas utilizadas de **queimas ancestrais** é que os vestígios a respeito dos locais de queima são escassos. “Buracos para cerâmica, por exemplo, são efêmeros e deixam poucos indicadores na superfície da terra; com o passar do tempo estas marcas ficam ainda mais difíceis de serem identificadas.” (Whitehand, 2013, p. 7) (Zanatta e Wartchow, 2019, p. 1018, grifo da autora).

Assim, não há vestígios que permitam uma comparação com um passado remoto, já que a ciência ainda não encontrou dados que digam o contrário. No entanto, tal como Rhodes (1976) inicia o seu livro, assume-se que a técnica de queima cerâmica se assemelha à que é praticada atualmente. Esses modos de queima são normalmente denominados como “queima primitiva”, pode ser que o uso do “primitivo” se refere aos primeiros tempos. Talvez seja por esse motivo que Rhodes utilizou o termo, porém, difere do sentido de que remonta ao passado quando ao se referir como primitiva às comunidades atuais, carrega uma interpretação distorcida sobre a

[62] Artigo escrito pelas autoras Cláudia Vicari Zanatta e Mariana Wartchow no **EXPERIÊNCIAS DE FORNO DE BURACO PARA QUEIMA CERÂMICA – UM POUCO DA HISTÓRIA E ATUALIDADE** para 28° encontro nacional da ANPAP de 2019. Disponível em: < https://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____ZANATTA_Cl%C3%A1udia_Vicari_e_WARTCHOW_Mariana_1017-1032.pdf>. Acesso em: 27 de março de 2026.

qual discorri no subcapítulo anterior, que é a de um olhar colonizador. Como pesquisadora, é fundamental reconhecer as contribuições acadêmicas e científicas preexistentes, bem como realizar as devidas retificações e atualizações necessárias a esses trabalhos anteriores.

O termo "primitivo", pode carregar uma interpretação com significados simbólicos ao tratar da cultura do outro que é diferente da minha e gerar distanciamento, classificando algo como inferior e menos evoluído, algo simples. Essa nomeação só gera ruídos, pois pode-se entender que aquele tipo de queima ocorreu apenas nos primórdios da humanidade ou classificar práticas de sociedades consideradas não civilizadas pelos colonizadores, que foram detentores de narrativas hegemônicas na construção da história ocidental e no conhecimento escrito. Existem muitos motivos para perpetuação de práticas ancestrais:

> Contrapondo ao entendimento dos fornos como uma sequência evolutiva, o ceramista sul africano Lindsay Scott, sugere que a existência de fornos mais elaborados não significa que a queima em fogueira aberta ou em forno de buraco tenha parado de ser utilizada. O autor indica como hipótese para esta continuidade da presença de diferentes tipos de fornos os motivos econômicos e a permanência de tradições na produção cerâmica (SCOTT apud WHITEHAND, 2013, p. 12). A antropóloga Heather Miller, a partir de sua pesquisa sobre cerâmica no vale do rio Indo, também reforça essa permanência das técnicas ancestrais na atualidade: “Novas tecnologias foram desenvolvidas, porém métodos mais antigos continuaram a ser empregados” (MILLER apud WHITEHAND, 2013, p. 13). (Zanatta e Wartchow, 2019, p. 1018).

No entanto, essas técnicas são praticadas ainda nos dias de hoje, em diferentes lugares do mundo, como na Índia (comunidades rurais de Rajasthan e Bengala), por oleiros tradicionais que queimam suas cerâmicas em fogueiras ou covas, no Peru têm os Shipibo-Conibo, nos EUA os indígenas Pueblo, no Brasil diversas comunidades indígenas e remanescentes de quilombo, como a comunidade indígena dos Wauja, que vive no Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso, como também a etnia Macuxi, na aldeia Raposa Serra do Sol, em Roraima; Dona Cadu, falecida em 2024, fazia panelas, pratos de barro no povoado de Coqueiros e os queimava em fogueira a céu aberto na Bahia.

Proponho outra terminologia para tratar de queimas que envolvam pré-fornos, os primeiros fornos e incluindo também os fornos que sejam com combustão a lenha e até a carvão vegetal, na condição de que sejam orquestrados de modo artesanal, modelo no qual há relação direta com o fogo por parte do oleiro e da oleira. Chamarei esse formato de “queima ancestral” e no plural "queimas ancestrais” para se referir a todas as possibilidades. Antônio Bispo dos Santos (2023), conhecido como Nêgo Bispo, em seu livro *A terra dá, A terra quer*, propõe a prática contracolonial de substituir termos impostos pelo colonizador por palavras que reflitam realidades distintas, visando enfraquecer o discurso dominante e potencializar narrativas próprias. Ele escreve: "Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las" (Bispo, 2023, p. 13). Também por seguir essa lógica de Nêgo Bispo, sugiro substituir a expressão "queimas primitivas" por "queimas ancestrais e ou artesanais". De forma notável (por isso o grifo na primeira citação), as autoras Zanatta e Wartchow (2019) já sinalizaram em seu artigo essa denominação, a qual, em minha experiência empírica, observei que é naturalmente utilizada pelos praticantes de queimas artesanais, que as nomeiam como ancestrais. Isso despertou ainda mais a minha curiosidade, pois creio que está ligado ao fenômeno que as queimas artesanais podem gerar para aqueles que as assistem, participam e vivenciam essa associação com ancestral. As queimas artesanais abrem espaço para discutir modos de fazer, diferente quando se trata de nomear e citar o forno elétrico. Reis (2024) em sua tese investigou o uso do termo ancestral recorrente na cerâmica:

> Ao investigar artefatos arqueológicos, é possível compreender, senão os propósitos por trás da produção de determinada peça, as técnicas empregadas em sua confecção e as características específicas do material utilizado - sua origem, antiplásticos adicionados à massa cerâmica, uso de engobes para coloração da superfície, entre outros aspectos. Contudo, apenas podemos especular sobre a experiência de criar tais artefatos. Nesse sentido, é comum que se recorra ao termo "ancestral" ao se referir à cerâmica antiga, associando-o às técnicas empregadas tanto na modelagem quanto na decoração e na queima das peças arqueológicas. Afinal, é inegável que, como prática, a confecção de cerâmica envolva o uso de técnicas praticamente idênticas àquelas empregadas pelas primeiras ceramistas. (Reis, 2024, p. 105-106).

Ao consultar o dicionário Oxford Language como apoio, o adjetivo "ancestral" é definido como: “relativo ou próprio de antepassados ou antecessores; proveniente de avós ou antepassados; avito; muito antigo ou remoto”. Como substantivo masculino significa: “familiar antepassado, antecessor; avoengo; a ascendência (linha das gerações anteriores)”. Devido ao ritmo acelerado imposto pela circulação de informações em um mundo globalizado e tecnologicamente avançado, especialmente nos centros urbanos, o ancestral tende a ser visto meramente como algo antigo, distante no tempo. Isso nos faz esquecer que a tecnologia atual é resultado direto do acúmulo histórico de conhecimentos prévios. Assim, a associação de cerâmicas artesanais ao ancestral não é apenas cronológica; ela é um reconhecimento do papel crucial que nossos ancestrais desempenharam, utilizando-as como base para o desenvolvimento da humanidade de hoje. Contudo, parece que na atualidade há um distanciamento em reconhecer a cerâmica e as queimas como a tecnologia fundamental que nos permitiu chegar no hoje. Parece que houve um apagamento ou um esquecimento de que a cerâmica também é tecnologia e foi uma das primeiras da humanidade.

Parece que negligenciamos a associação da tecnologia com o ancestral. O filósofo de tecnologia e pós-fenomenologista Don Ihde (2017) aborda este fenômeno: "A visão dominante continua sendo a de que a tecnologia é ciência aplicada. E também que tais tecnologias são fortemente diferenciadas do trabalho manual do artesão ou das tecnologias artesanais do passado.” (Ihde, 2017, p. 25). O exemplo disso que Ihde (2017) aponta é que a tecnologia amplamente conhecida de tal forma é associada ao distanciamento do corpo da ação. Hoje em dia, por exemplo, tem-se os computadores, smartphones, internet e até casas inteligentes com luzes ativadas por comando de voz, e mesmo, os carros são exemplos como Ihde diz “tecnologia corporificada”, já que estes se somam e estendem a ação dos corpos ou até as substituem. Em contraste, ao pensarmos em ações que exigem movimento e esforço corporal, mesmo que se use ferramentas durante o fazer (que também são tecnologia), como nos trabalhos artesanais, até o motivo de guardar objetos é uma percepção simbólica que desdobra em tecnológica, mesmo que comportamental tendemos a não fazer essa mesma associação com a tecnológica. Argumento, portanto, que as queimas artesanais constituem, de fato, tecnologias ancestrais. Para empregar essa terminologia, compreendo que a existência de um processo e procedimento de criação deve ser artesanal, o que

implica no acompanhamento do corpo presente durante a produção, mas que também depende da relação, respeito e intenção com a matéria e com o modo técnico escolhido para realização da obra, que possuem múltiplas forma de fazer que advém do imaterial que se transforma ao longo do tempo, mas permanece a essência do gesto.

A escritora americana Ursula K. Le Guin, por meio de suas obras de ficção, lembra-nos que a narrativa e a ficção também são formas de tecnologia. Um dos livros que serve como referência para manter essa perspectiva é *A teoria da bolsa de ficção* (2021). Nesta obra ficcional, aparecem modos alternativos de narrar a história da humanidade, que estimulam a criação de histórias de futuros possíveis. Contar essas histórias é, portanto, uma maneira de fazê-las existir e, assim como um projeto, um dia concretizarem-se. No livro *A teoria da bolsa de ficção* vai tratar sobre como conhecemos a narrativa hegemônica que é a história dos "ganhadores" e "dominadores" que tomaram frente para escrever a história e difundi-la com a narrativa do herói único que com sua espada enfrenta o mundo. Em contraponto ela propõem como seria construir e contar uma história com a bolsa de coletores de aveia, em coletivo, e da tecnologia que a contém, tal qual uma bolsa, um pote, uma cumbuca, um livro. Ursula além dos livros, também escrevia um blog e há um dos artigos que publicou em que ela faz uma resposta a um crítico literário a respeito de uma de suas obras. Nesse texto ela elabora seu entendimento da ficção como tecnologia, é um "desabafo sobre a tecnologia", trago aqui o trecho para incorporar nessa elaboração sobre tecnologia ancestral.

> (...) A tecnologia é a forma como uma sociedade lida com a realidade física: como as pessoas obtêm, armazenam e preparam alimentos, como se vestem, quais são suas fontes de energia (animal? humana? hídrica? eólica? elétrica? outras?), com o que constroem e o que constroem, seus medicamentos — e assim por diante. Talvez pessoas muito etéreas não se interessem por essas questões mundanas e corporais, mas eu sou fascinada por elas, e acredito que a maioria dos meus leitores também.
>
> A tecnologia é a interface ativa do ser humano com o mundo material.
>
> Mas o termo é constantemente usado de forma incorreta para se referir apenas às tecnologias extremamente complexas e especializadas das últimas décadas, sustentadas pela exploração massiva tanto de recursos naturais quanto humanos.

> Este não é um uso aceitável da palavra. "Tecnologia" e "alta tecnologia" não são sinônimos, e uma tecnologia que não é "alta tecnologia" não é necessariamente "baixa tecnologia" em qualquer sentido relevante.
>
> Fomos tão dessensibilizados por cento e cinquenta anos de incessante expansão do poderio tecnológico que consideramos que nada menos complexo e vistoso do que um computador ou um bombardeiro a jato mereça ser chamado de "tecnologia". Como se linho fosse a mesma coisa que cânhamo — como se papel, tinta, rodas, facas, relógios, cadeiras, comprimidos de aspirina fossem objetos naturais, nascidos conosco como nossos dentes e dedos — como se panelas de aço com fundo de cobre e coletes de lã feitos de vidro reciclado crescessem em árvores, e nós simplesmente os colhêssemos quando estivessem maduros...
>
> Uma maneira de ilustrar que a maioria das tecnologias é, na verdade, bastante "simplista", é perguntar a si mesmo, ao analisar qualquer objeto feito pelo homem: "Eu sei como fazer um igual? ". Qualquer pessoa que já acendeu uma fogueira sem fósforos provavelmente desenvolveu um certo respeito por tecnologias "simples", "primitivas" ou "rústicas"; qualquer pessoa que já acendeu uma fogueira com fósforos deveria ter a perspicácia de respeitar essa notável invenção de alta tecnologia.
>
> Eu não sei como construir e ligar uma geladeira, ou programar um computador, mas também não sei como fazer um anzol ou um par de sapatos. Eu poderia aprender. Todos nós podemos aprender. Essa é a beleza das tecnologias. Elas são algo que podemos aprender a fazer.
>
> E toda ficção científica é, de uma forma ou de outra, tecnológica. Mesmo quando escrita por pessoas que não sabem o que a palavra significa. (Le Guin, 2005, blog[63], tradução da autora).

Essa desconexão também se manifesta no distanciamento de onde e como as tecnologias são criadas, fazendo-as parecer alheias à vida cotidiana, à natureza e, até mesmo, à nossa própria ligação com a terra. Isso resulta na dificuldade de nos reconhecermos no produto final, de percebermos nossa contribuição como parte integrante desse processo. A não identificação das práticas artesanais como tecnologia resulta em um distanciamento da nossa conexão com o mundo. Isso leva ao esquecimento de que, assim como os demais seres vivos, bichos e plantas, nós também somos natureza, logo a tecnologia vem em certa medida da natureza. Ailton

[63] Blog. LE GUIN, Ursula. **A Rant About "Technology".** Blog, 2005. Disponível em: <https://www.ursulakleguin.com/a-rant-about-technology?rq=Changing%20Planes>. Acesso em: 05 de abril de 2026.

Krenak (2020) insiste frequentemente neste ponto, ressaltando a necessidade de nos lembrarmos de nossa natureza e como somos parte dela. Ele atribui essa desconexão ao momento em que os humanos deixaram de respeitar as forças naturais, com a apropriação técnica e tecnologia com intenção de domínio e poder o consequentemente distanciou-se da natureza.

> Amigos que trabalham com história da filosofia e da tecnologia me disseram que o desvio dos humanos em seu sentimento de pertencimento à totalidade da vida se deu quando descobriram que podiam se apropriar de uma técnica. Atuar sobre a terra, sobre a água, sobre o vento, sobre o fogo, até sobre as tempestades que antes interpretavam como sendo fruto de um poder sobrenatural. Nas tradições que eu compartilho, não existe poder sobrenatural. Todo poder é natural, e nós participamos dele. (Krenak, 2020, p. 56).

Don Ihde faz no seu livro *Tecnologia e o mundo da vida: do jardim à terra* (2017) um apontamento que em certa medida me preocupou, que é o possível desaparecimento de práticas manuais, e existe uma corrida contra o tempo para registrá-las, para não perdê-las. A previsão desse estudioso da tecnologia traz um aviso e atenção para o tema.

> Em uma escala mundial, as culturas tradicionais estão a desaparecer rapidamente agora. Estaria esta marcha da tecnologia contemporânea a determinar o fim desta variedade de formas de vida humanas? Atualmente os antropólogos estão correndo atrás das culturas previamente isoladas para registrar aquilo que, muitos acreditam, desaparecerá momentos antes de sua absorção às culturas de tecnologia avançada de origem ocidental. (Ihde, 2017, p. 31).

Esta pesquisa, em grande parte, origina-se da minha percepção dessas presenças, e por isso mantenho o otimismo de que o desaparecimento, culminando em ausências, não ocorrerá se tivermos estímulos de estudos, pesquisas e práticas em vários espaços culturais e de formação em ensino formal e informal com incentivos do Estado. Defendo ações que promovam e apoiem essas presenças, especialmente a salvaguarda de saberes imateriais que já vêm ocorrendo em várias partes do mundo. Entendo que mais do que reconhecer esses modos de fazer e estar no mundo, é preciso permitir que permaneçam, dando-lhes espaço e tempo, ambos disputados na contemporaneidade que imputa um ritmo de máquina.

> O que as práticas patrimonializadas contribuem para esse diálogo entre cerâmica, memória, ancestralidade e sobrevivência é esse lugar muito especial que ocupam: elas só são “autênticas” e “tradicionais” porque estão em contato com um modo de fazer do passado, mas não são inerentemente passadas. Elas atualizam o passado no presente. São representação do paradoxo do anacronismo proposto por Didi-Huberman (2008, 2013, 2015). As coisas só sobrevivem porque se transformam (Reis, 2024, p. 112).

Os tópicos seguintes demonstram a presença, existência e resistência dessas tecnologias ancestrais em nossa contemporaneidade. Isso evidencia a inadequação do termo "primitivo" e, ao mesmo tempo, enriquece nosso imaginário, quebrando estereótipos e expandindo o repertório visual sobre as queimas artesanais existentes e que são tão tecnológicas como os smartphones. A diferença é que elas nos trazem para o presente, enquanto o segundo, a depender do uso, nos desconecta de nós mesmos e da realidade chamada vida na terra.

3.1.1.2 Brasil: nossas queimas ancestrais

Quando eu verdadeiramente parei para refletir sobre nosso território nacional, conexões foram feitas. O Brasil é o maior país da América Latina, e, o quinto maior do mundo em extensão territorial e abriga seis biomas distintos: Amazônia, Cerrado, Caatinga, Mata Atlântica, Pantanal e Pampa. Tais características evidenciam a vasta diversidade existente por metro quadrado em solo nacional, refletida tanto na paisagem quanto na cultura, já que são esferas que se encontram intrinsecamente relacionadas. Em se tratando de cerâmica, as matérias primas locais como barro e lenha implicam no tipo de queima e interferem no resultado final da peça.

A produção cerâmica pode apresentar as influências da paisagem local e do território, que suscitam motivações e inspirações traduzidas nos ornamentos e na própria finalidade da modelagem. Por exemplo, na obra *A Oleira Ciumenta* (1985), de Claude Lévi-Strauss, é possível observar a expressiva densidade de narrativas ancestrais, “mitos”, de grupos América do Sul nas quais a argila, os potes e os ceramistas são associados à criação da Terra e às lutas cósmicas vinculadas ao fazer cerâmico, o que se estende

naturalmente na prática e nos modos de fazer. Mas cabe um apontamento crítico a essa obra que é tão caro para nós ceramistas, como sou uma pessoa que também é da prática artística para além da pesquisa, senti falta da presença de imagens das peças cerâmicas nessa obra de Lévi-Strauss (1985), o que para mim, como ceramista, seria essencial para observar nas peças os aspectos formais e simbólicos destas culturas para analisar como as histórias ancestrais se fazem presentes no modo de fazer e como se dão os usos desses objetos em vida. O livro apresenta poucas imagens, limitando-se a desenhos científicos dos animais que compõem a história, com o objetivo de identificar as espécies nas narrativas. No entanto, onde estão as peças cerâmicas – a materialização desse pensamento – que permitiriam as comparações e interpretações necessárias? (Este questionamento me instigou profundamente, embora sua resposta esteja para além do escopo deste trabalho e constitua um tema para uma pesquisa futura). Prudence Rice (1999) observa que, embora as estruturas identificadas por Lévi-Strauss demonstrem a relevância duradoura da cerâmica na trajetória humana, elas oferecem pouca base para análises científicas que buscam entender como e porquê a produção de recipientes cerâmicos foi iniciada.

Ainda assim, as histórias coletadas por Strauss (1985) continuam a ser de extrema importância para a compreensão da diversidade cultural dos povos nativos da América, especialmente os da Amazônia Central. A análise demonstra a complexidade do pensamento presente, evidenciando que, mesmo em um recorte geográfico limitado, como a Amazônia Central — que é apenas uma fração desse vasto território — há uma multiplicidade notável, o que se reflete na produção cerâmica. O estudo de Lévi-Strauss serve, portanto, como um exemplo claro de que se há tanta diversidade em uma área pequena e específica, a multiplicidade cultural, material e imaterial e os materiais disponíveis se tornam exponencial ao considerar o território em sua totalidade. Assim, pensar no contexto nacional brasileiro leva-nos diretamente à constatação de uma vasta diversidade, indicando que há um campo extenso e fundamental para futuros estudos e conhecimentos.

Não pretendo esgotar as referências sobre ceramistas brasileiros, tampouco detalhar a totalidade de seus processos artísticos e de queima cerâmica, visto que tal amplitude foge do recorte deste trabalho. Meu objetivo neste subcapítulo é, portanto, convidar à

fruição de algumas práticas de queima que acontecem em território brasileiro utilizando exemplos de algumas regio e demostrar presenças de queimas como uma fundamentação. Vou me deter, especificamente, naquelas reconhecidas como patrimônio cultural imaterial por terem conteúdos disponíveis e também terem suas obras circulando pelo país (mercado de arte e acervos de museus) e pelo mundo afora. Embora as peças finais dessas tradições possam habitar alguns imaginários coletivos, os processos de queima permanecem, muitas vezes, desconhecidos e é justamente esse aspecto que busco ressaltar, mesmo numa pesquisa mais distante sem visitar os espaços, me apropriei e analisei informações em documentários, reportagens, palestras, artigos, entrevistas e perfis dos ceramistas na internet. Logo, o panorama tem a intenção de povoar o imaginário com esses diferentes exemplos existentes em nosso território, desmistificando e apresentando algumas práticas de cerâmica que não precisam de um forno elétrico ou a gás confeccionado pela indústria. Se algumas dessas práticas que serão apresentadas fossem substituídas pelas técnicas de queima industrial, elas perderiam suas características artísticas e de expressão de um povo.

Nesse sentido, apresento algumas comunidades cujo fazer cerâmico é salvaguardado como patrimônio imaterial nacional ou regional e também de obras que eu tive contato, a exemplo das produções: do Norte: da cerâmica Marajoara e Tapajônica (PA), Wayana e Aparai (PA), do Norte e Centro-Oeste: Bonecas Ritxoko do povo Karajá (MT, GO, TO). Do Nordeste: de Maragogipinho (BA). Do Sudeste: Paneleiras de Goiabeiras (ES), Oleiras do Candeal (MG), Vale do Jequitinhonha (MG), Cerâmicas de Cunha (SP), Apiaí e Campina Grande (SP). É pertinente informar que tive dificuldade em encontrar registros específicos acerca dos processos de queima, mesmo no que tange às comunidades tradicionais de maior notoriedade. Que isso sirva como um ponto de partida para a investigação e o detalhamento das práticas de cozimento do barro, as quais, em si, encerram particularidades profundas e saberes ancestrais que inclusive podem ter alterações ao longo das gerações, especialmente nos momentos de resgate e retomada de práticas.

Segue um panorama e esquema para que possamos ampliar o repertório das práticas de queima e reconhecer a presença de queimas artesanais em solo nacional. Uma pequena descrição sobre a comunidade e suas características, imagens de suas peças, queimas e fornos.

NORTE

Cerâmica Marajoara - Pará

Originais no Museu Nacional do Rio de Janeiro



Figura 81 — Peça Marajoara arqueológicas. Fonte: Museu Nacional do Rio de Janeiro (2026).

Réplicas da cerâmica Marajoara no Stúdio Marajó Ancestral

Figura 82 — Réplicas e inspirações de peças Marajoaras. Fonte: Stúdio Marajó Ancestral (2022).





Figura 83 — Forno de tiragem ascendente do ateliê, similar ao forno grego. Fonte: Stúdio Marajó Ancestral (2021).

Valdir

O ceramista Valdir, integrante do Studio Marajó Ancestral (ateliê que se consolidou como referência local na difusão e comercialização de réplicas e peças inspiradas no padrão Marajoara na região), discorre, em entrevista, sobre a produção cerâmica e a identidade do espaço. Ele enfatiza que as peças confeccionadas são inspiradas no legado ancestral Marajoara, representando uma retomada e a continuidade das formas identificadas pela arqueologia, manifestando-se tanto como réplicas fiéis, quanto como interpretações baseadas nas peças originais. Valdir observa que os povos originários da Ilha de Marajó, contemporâneos aos artefatos arqueológicos, não mais habitam a localidade e possivelmente se extinguiram, sendo a população atual composta por descendentes ou migrantes de outras regiões do Pará.

Entre os itens produzidos, destacam-se copos ritualísticos para o consumo do *carixi*[64], tangas, apitos, vasos, vasilhames e pratos, todos apresentando esgrafitos característicos dos achados arqueológicos da Ilha de Marajó. No processo de fabricação de algumas peças, utiliza-se o "torno de chute" (um torno de roda acionado manualmente pelos pés). O artesão ressalta que os povos ancestrais não utilizavam tal mecanismo, mas sim a técnica do acordelado, elevação das peças com roletes de argila de forma manual.

Valdir detalha as etapas de produção no ateliê: preparação da massa, modelagem, pintura com engobes naturais e a queima. Esta última ocorre em forno a lenha, com duração de doze horas. Em seu relato, ele compartilha outro método de queima de prática indígena que é ancestral, e era realizada em fogueiras durando aproximadamente quatro horas. Segundo o ceramista, a rapidez do processo antigo era viabilizada pela mistura da argila com a casca de uma árvore específica, o que permitia o contato direto com o fogo e evitava que as peças estourassem. Atualmente, essa técnica não é mais empregada devido à dificuldade de encontrar tal

[64] Caxiri é uma bebida alcoólica fermentada tradicional dos povos indígenas da Amazônia, feita principalmente de mandioca (macaxeira) ou milho, conhecida como a "cerveja amazônica".

material, escassez que ele associa ao desmatamento e também por dificultar escalar a queima das peças. Por esse motivo fazem a queima no forno de tijolos.

O forno (Fig. 79) utilizado no ateliê é construído em tijolos e o ciclo de queima compreende doze horas, as seis primeiras destinadas ao aquecimento externo e as seis horas seguintes voltadas à queima direta das peças.

Cerâmica Icoaraci e réplicas marajoaras



Figura 85 — Painel Réplica Marajoara e cerâmica Icoaraci. Fonte: Marivaldo Arte (2024-2026).



Figura 84 — Forno do Marivaldo de tiro direto em formato quadrado. Fonte: Marivaldo Arte (2026).

Marivaldo

Marivaldo é um ceramista conhecido pela difusão da cerâmica Icoaraci, também se destaca por sua reverência e cuidado ao lidar com as peças marajoaras descobertas pela arqueologia. Ele utiliza a cerâmica marajoara como um meio de difundir a história dos povos ancestrais, ao mesmo tempo em que reconhece a diferença cultural e mantém sua própria identidade artística, a Icoaraci. Em uma das publicações no perfil do seu instagram “A cerâmica Icoaraci tem uma identidade própria, nem toda cultura daqui é cultura Marajoara. Existe uma cultura nascida aqui mesmo. A cerâmica de Icoaraci tem grafismos inspirados na cultura marajoara, mas com liberdade para criar e inovar. Ou seja, não obedece a um padrão estabelecido. É outra linguagem. Cada peça conta uma nova história, aqui imprimimos traços, olhares e criações. É autoral, é exclusiva e única.”

Nesta mesma publicação, Marivaldo descreve um pouco mais da história da cerâmica na legenda:

> A tradição cerâmica começou no bairro do Paracuri no início do século XX e até hoje somos considerados um dos maiores polos ceramistas do Brasil. No começo, eram produzidas peças utilitárias como tijolos, telhas, alguidares e filtros. Mas na década de 60, com a criatividade de Mestre Cabeludo nasceu a cerâmica artística de Icoaraci/Paracuri inspirada nas antigas peças arqueológicas da Amazônia. Desde então, nós passamos a colocar a criatividade em ação e assim nasceram novas técnicas, estilos, formas e cores. Às vezes confundida com a cultura marajoara (que inspira nossos traços), mas a cultura de Icoaraci tem identidade própria. Ela carrega a alma do nosso povo do Paracuri, contando nossas histórias em cada curva, forma e grafismo. É tradição viva, moldada pelas mãos e pelo tempo. (Marivaldo, 2025, via post no Instagram[65]).

Marivaldo parece utilizar um forno de tiragem ascendente para a queima (Fig. 84). Este forno é construído com blocos de tijolos tipo "baiano" e concreto, apresenta formato quadrado e, aparentemente, possui divisões para a câmara de combustão e a câmara de queima, do que provavelmente o combustível é a lenha.

[65] Publicação nas redes sociais do Marivaldo um dos ceramistas que difunde a cultura Icoaraci e réplicas marajoaras. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DNmC9c3tzAL/?img_index=2>. Acesso em: 29 de março de 2026.

TAPAJÔNICA - Pará

Originais no Museu Nacional do Rio de Janeiro e acervo MAC USP



Figura 86 — Peças arqueológicas Tapajônicas. Fonte: Museu Nacional do Rio de Janeiro (2026) e catálogo Mae USP (2002).

Réplicas da cerâmica Tapajônica retomada e perpetuação de práticas ancestrais Mestre Elves e Jéfferson Paiva de Sousa do município de Santarém-PA

Mestre Elves







Figura 87 — Réplicas tapajônica do Mestre Elves. Fonte: Canal Mutak (2021).



Figura 88 — Forno formigueiro de tijolos do Mestre Elves. Fonte: Canal Mutak (2021).



Figura 89 — Forno mais recente de Elves, de tiro direto formato quadrado. Fonte: Mestre Elves (2022).

Mestre Elves relata, em entrevistas concedidas em suas redes sociais e no YouTube[66], que a produção de réplicas tapajônicas foi impulsionada pela revitalização de práticas cerâmicas iniciadas em um projeto cultural no início dos anos 2000. Até aquele período, o comércio local era incipiente, e as primeiras réplicas em Santarém eram provenientes de Icoaraci, distrito de Belém-PA já consolidado como centro ceramista. Nesse contexto, ele destaca a atuação da historiadora Antônia Terezinha dos Santos Amorim, figura central no Baixo Amazonas, que coordenou o projeto de resgate da iconografia tapajônica por cerca de três anos. Embora Mestre Elves já se dedicasse à cerâmica antes do projeto, seu contato se iniciara na infância, foi a partir dessa formação do projeto que ele aperfeiçoou a técnica cerâmica e iniciou a produção de réplicas tapajônicas com o aprofundamento das iconografias, tornando-se, desde então, um influente professor de cerâmica e um dos difusores dessa tradição na região de Santarém.

Identifiquei dois registros de fornos em seu perfil. O primeiro (Fig. 88), registrado em sua entrevista de 2021, assemelha-se a um cupinzeiro; construído com tijolos assentados em massa de terra, ele parece não possuir separação entre as câmaras de combustão e de queima. Já o segundo (Fig. 89), publicado no Instagram em 2022 como a estrutura mais recente do seu espaço, aparenta ser um forno de tiro direto. Este possui formato quadrangular, é construído com tijolos aparentes (tipo baiano) e finalizado com uma chapa de metal móvel no topo.

Essas diferenças estruturais alteram a dinâmica da queima e as ações sobre as peças. No forno tipo 'cupinzeiro', a carga fica em contato direto com o combustível, aproximando-se das técnicas de fogueira ou buraco — especialmente por não apresentar uma saída de ar distinta da abertura de alimentação e ter chama direta nas peças. No segundo modelo, a separação entre combustível

e peças modifica a condução de calor, gerando resultados de superfície distintos e que possibilita escalar a produção.

[66] Entrevista concedida para o canal do MUTAK MUKAMÊSAWA TAPAJOWARA KITIWARA (Mostra de Arte Indígena do Tapajós). **MESTRE DOS SABERES: Elves Tapajó - IV MUTAK 2021.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TqiM39GFdqc>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

Jéfferson Paiva de Sousa

Figura 90 — Forno de Jéfferson. Fonte: Jéfferson Paiva (2023).







Figura 91 — Réplicas tapajônicas de Jéfferson. Fonte: Jéfferson Paiva (2023-2024).



Jéfferson Paiva de Souza, natural de Santarém, no Pará, é ceramista, arqueólogo e mestrando em Diversidade Sociocultural no Museu Paraense Emílio Goeldi (PPGDS/MPEG) com linha de pesquisa em cultura e patrimônio. Ele se define como um dos guardiões da cultura tapajônica, que busca preservar e manter viva através de seu trabalho de produção de réplicas, aulas de educação patrimonial e o apoio a comunidades indígenas.

Em sua palestra[67] no Festival da Cerâmica de Cunha, em 2025, Jefferson Paiva apresentou um panorama de sua pesquisa e atuação no campo da cerâmica tapajônica. Ao contextualizar o cenário arqueológico da região e o histórico, destacou a escassez de peças originais em seu território de origem, visto que grande parte do acervo se encontra dispersa em coleções privadas, universidades e instituições nacionais e internacionais. Esse esvaziamento patrimonial foi agravado, historicamente, pela negligência política, que resultou na distribuição de artefatos como presentes aos visitantes da cena política de Santarém, distanciando tais objetos de sua própria população. Nesse cenário, a trajetória de Paiva remete ao legado de seu avô, que, ao estabelecer-se na região, dedicou-se à produção de réplicas como estratégia de subsistência e preservação simbólica. Ao desenvolver técnicas de envelhecimento que mimetizam o aspecto das peças arqueológicas, ele instituiu um fazer que, embora não vise o original e sim a réplica, é genuíno em seu propósito de salvaguarda e de recurso didático. Esse saber tradicional foi transmitido entre as gerações, chegando a Jefferson que hoje é pesquisador e ceramista e que agora o compartilha o seu fazer com suas filhas, perpetuando o ofício familiar.

Não obtive contato nem informações sobre como são realizadas suas queimas ou as técnicas de envelhecimento das peças. A única imagem que consegui encontrar em seu perfil das redes sociais do Instagram a respeito do processo de queima é a figura 90, que parece ser um fragmento do forno em operação. Especulo que este forno seja semelhante ao novo forno do mestre Elves (Fig. 89), possivelmente a lenha e de baixa temperatura, com tiragem direta de formato quadrado ou retangular feito com tijolos comuns.

---

[67] Palestra do Jefferson Paiva **Cerâmica Tapajônica:** Arte, Simbologia e Legado Cultural da Amazônia Pré-Colonial realizada no Festival de Cerâmica em Cunha SP. Disponível em:<.https://www.youtube.com/watch?v=9o1_8J-Py4c&list=TLGGVumtzJ_uh2IxOTAxMjAyNg>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

Wayana e Aparai nas aldeias do rio Paru de Leste, norte do estado do Pará

Para além das referências paraenses Marajoara e Tapajônica, que são amplamente difundidas no imaginário social e consolidadas como atrativos turísticos devido a fomentos, incentivos públicos e oficinas articuladas entre a população por instituições com apoio de pesquisadores da arqueologia e história, recebi, durante minhas pesquisas, uma indicação de leitura da Professora Joana Cabral de Oliveira: a obra *O livro da argila: Ëliwë Pampila Orino Papeh*. Por meio deste livro, pude conhecer comunidades menos integradas aos circuitos turísticos e que apresentam processos de fazer distintos. Nessas localidades, observa-se não a retomada de uma tradição, mas a permanência viva da prática, revelando uma diferença substancial em relação às referências paraenses mencionadas, especialmente no que tange às técnicas de queima.

Figura 92 — Pintura interna de um vaso kalipo.
Fonte: Lucia Hussak (2017).





Figura 93 — Acomodando lenha ao redor do vasilhame para sua queima.
Fonte: Lucia Hussak (2017).

Na Obra bilíngue *O livro da argila Ëliwë Pampila Orino Papeh,*[68] encontra-se todo processo técnico de criação dos objetos de cerâmica, desde a coleta da matéria-prima até a queima e a pintura dos grafismos ancestrais do povo Wayana e Aparai. O fazer cerâmico é dedicado apenas às mulheres da aldeia, a prática é passada de mãe para filha. Além dos detalhes das práticas, o material disponível em acesso público compartilha a profunda conexão entre a produção artesanal e os mitos de criação, destacando a representação de Ëliwë (argila), a mulher de barro.

> Uma importante narrativa dos primeiros tempos descreve a criação das mulheres e, assim, um herói, denominado Umale, certo dia resolve fazer uma pessoa, destinada a ser sua irmã. Essa mulher deveria produzir os alimentos consumidos, que são as bebidas fermentadas, à base de mandioca e denominadas de okï. Uma primeira mulher é modelada com mani, o cerol e uma segunda é feita de ëliwë, a argila. Para a criação de uma terceira mulher, o herói mítico emprega wama, o arumã. (Velthem Linke, Iori Leonel van, 2017, p. 26).

As histórias ancestrais têm presença importante no fazer, incluindo as regras sociais rigorosas, como o jejum das ceramistas e outras restrições ritualísticas, que são apresentadas como fundamentais para o sucesso das peças. O livro também contextualiza a luta territorial dessas etnias e os esforços atuais para a preservação cultural por meio de oficinas e registros audiovisuais. Apresenta a cerâmica como um elo entre o cotidiano utilitário e o universo espiritual indígena.

> A primeira etapa consiste em aproximar o artefato do fogo doméstico – o mesmo que cozinha os alimentos – durante dois dias, para reduzir as possibilidades de quebra por ocasião da queima definitiva. A queima propriamente dita é feita na orla da aldeia, em um lugar pouco transitado. As peças cerâmicas são em sua maioria queimadas individualmente e para evitar o enegrecimento interno, cada vasilha é colocada emborcada sobre um suporte. Em seguida é envolvida com fragmentos das cascas de certas árvores, como a envieira, colocados verticalmente, mas com uma abertura na parte superior, na qual são colocadas as brasas que irão queimar as cascas. (Velthem Linke, Iori Leonel van, 2017, p. 46).

[68] **O livro da argila Ëliwë Pampila Orino Papeh** de Iori Leonel van Velthem Linke Lúcia Hussak van Velthem. Disponível em: <https://institutoiepe.org.br/wp-content/uploads/2020/07/livro_da_argila.pdf>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

NORDESTE

Cerâmica de Maragogipinho (BA)

Figura 94 — Peças tradicionais de Maragogipinho.
Fonte: SEBRAE (2025).





Figura 95 — Forno tradicional de Maragogipinho, de tiro direto.
Fonte: TV Brasil (2014).

Embora não tenha um registro formal de patrimônio em âmbito nacional, a localidade é reconhecida como um importante pólo cerâmico situado no Recôncavo Baiano. A cerâmica artesanal local preserva heranças oriundas de matrizes indígenas, europeias e africanas. Durante o período colonial, estabeleceram-se olarias destinadas à construção de igrejas e foi nesse cenário que se consolidou o fazer de Maragogipinho, sob influências multiculturais. Ressaltam-se essas influências, a começar pela arquitetura das olarias, que se assemelham às ocas indígenas, favorecendo os processos de modelagem e secagem de tijolos e telhas, uma vez que a estrutura das paredes permite a circulação de ar. O processo de queima é realizado em fornos a lenha, que possuem um formato, segundo um dos ceramistas entrevistados em reportagem da TV Brasil[69], parecido as ocas habitacionais indígenas. Uma questão nos últimos anos, é que essa arquitetura indígena está sendo substituída por alvenaria e concreto. A produção é bem variada, tendo vasos ornamentados com pintura final em detalhes brancos, cofrinhos de porquinho, vasilhames e pratos ornamentados, e são vendidos em vários lugares do Brasil. Atualmente, conforme dados do SEBRAE[70], o distrito conta com cerca de 150 olarias, consolidando-se como referência na produção de peças utilitárias e artísticas. O fazer cerâmico é passado em família, mas existe um crescente desinteresse por parte dos sucessores, o que gera preocupação aos ceramistas locais. O forno, classificado como ascendente de tiro direto, é denominado pelo entrevistado como "caieira". Curiosamente, esse mesmo termo é utilizado para a cozedura de tijolos, o que remete à origem das olarias e da produção cerâmica local, datada do período da colonização.

[69] Reportagem da TV Brasil. **Conheça a cidade que mantém viva a tradição de transformar barro em arte.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?list=TLGGhaGWiTqKrwAxOTAxMjAyNg&time_continue=2&v=EwD2CQCkJ7I&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fnotebooklm.google.com%2F>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

[70] Artigo do SEBRAE. **Maragogipinho e a Cerâmica do Recôncavo Baiano:** Tradição, Identidade e Resistência Cultural. Publicado em 02 de maio de 2025 pela Equipe CRAB. Disponível em: <https://crab.sebrae.com.br/maragogipinho/>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

CENTRO-OESTE

Cerâmica Karajá (MT, GO, TO)



Figura 96 — Diferentes bonecas Karajá.
Fonte: IPHAN (sem ano).





Figura 97 — Captura de telas do vídeo sobre a queima do povo Karajá. Fonte: FUNAI (2018).

O povo Karajá, conhecido como Iny, habita a região da Ilha do Bananal, situada no estado do Tocantins, e das áreas vizinhas na bacia do rio Araguaia. Essa bacia delimita as fronteiras entre os estados do Tocantins, Pará, Mato Grosso e Goiás, abrangendo a região Norte e Centro-Oeste. “Em 2012, existiam 21 aldeias Karajá com uma população estimada em 2,9 mil pessoas.” segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). As mulheres da comunidade desempenham um papel central como artesãs, transmitindo técnicas ancestrais de cerâmica e cestaria por meio de gerações femininas. O destaque é para as Ritxoko, que são figuras de argila que retratam, desde cenas cotidianas e rituais, até narrativas mitológicas tradicionais. Originalmente criadas como brinquedos educativos para as crianças da comunidade, essas peças tornaram-se símbolos de identidade étnica e uma importante fonte de renda e prestígio internacional para as ceramistas. Essa prática de fazer as Ritxoko foi registrada como Patrimônio Cultural do Brasil em 2012 pelo IPHAN. Sobre o uso das Ritxoko como forma de educar as crianças da comunidade, no site do IPHAN está descrito:

> Enquanto brincam ou observam a sua feitura das bonecas, as meninas Karajá recebem importantes ensinamentos sobre a sua cultura e também aprendem as técnicas e saberes associados à sua confecção e usos. Por representarem cenas do cotidiano e dos ciclos rituais, elas portam e articulam sistemas de significação da sua cultura e, dessa forma, são também lócus de produção e comunicação dos seus valores, além de importantes instrumentos de socialização das crianças que, brincando, se vêem nesses objetos e aprendem a ser Karajá. (Iphan, sem ano, site[71])

No vídeo[72] realizado pelo Museu do Índio da FUNAI é possível conferir a etapa de queima, as peças são submetidas a uma queima em duas fases: a primeira, em que são dispostas sobre sucatas de metal para receber o calor da fogueira sem contato direto com as chamas, a fumaça sobe sobre esta chapa o que as deixa com uma cor escura devido à fuligem. Depois é adicionada mais lenha inclusive sobre a chapa, ao ponto do fogo cobrir as peças que estão na chapa de metal, quando a fuligem sobre as peças some elas

[71] Site do Iphan, artigo sobre as bonecas Karajá. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/793/>. Acesso em: 07 de maio de 2026.

[72] Vídeo produzido pelo Museu do Índio FUNAI. **Ritxoko Cerâmica Karajá.** Publicado em: 15 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=faJvPGmAsh4&list=TLGGYcO779hY-GQxOTAxMjAyNg&t=43s>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

estão prontas. A queima é similar a de uma fogueira, não chega a ser um forno, apesar de conter duas paredes de tijolos. Após a queima tem-se a finalização com a pintura de pigmentos naturais como o urucum (vermelho) e o jenipapo (preto), os mesmos utilizados para pinturas corporais.

SUDESTE

Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (ES)



Figura 98 — Panela de barro. Fonte: acervo pessoal (2026).



Figura 99 — Capturas de tela do documentário sobre as Paneleiras de Goiabeiras. Fonte: Filmes de Quintal e IPHAN (2015).

O ofício tradicional das paneleiras de Goiabeiras destaca-se pela produção secular de panelas de barro, configurando-se como um pilar cultural e econômico para a comunidade. Reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2002, esse saber busca garantir a salvaguarda tanto da atividade laboral, — quanto dos recursos naturais essenciais, a exemplo do barro e do manguezal.

> A panela de barro — fruto de um conjunto de saberes das paneleiras de Goiabeiras, no Estado do Espírito Santo — constitui suporte indispensável para o preparo da típica moqueca capixaba e continua sendo modelada manualmente, com o auxílio de ferramentas rudimentares, a partir de argila sempre da mesma procedência. O modo de produção da cerâmica tem origem indígena e foi mantido pelas paneleiras de Goiabeiras, conservando todas as características essenciais que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos. Depois de secas ao sol são polidas, queimadas a céu aberto e impermeabilizadas com tintura de tanino. No Espírito Santo, as panelas de barro são usadas no preparo de outros frutos do mar e, também, da torta capixaba, sagrada iguaria tradicionalmente consumida na Semana Santa. Ícones da identidade cultural capixaba, a torta, as moquecas e as panelas de barro ganharam o mundo e configuram, na literatura gastronômica, “a mais brasileira das cozinhas”, por reunirem e mesclarem elementos das culturas indígena, portuguesa e africana. (IPHAN, 2014, site[73]).

No curta-metragem *Saberes do Barro: Ofício das Paneleiras em Goiabeiras*[74], produzido pela Filmes de Quintal [75]com apoio do IPHAN e Ministério da Cultura, as artesãs detalham o processo técnico que compreende a modelagem, o polimento com pedra e a queima, culminando na aplicação do tanino para a obtenção da coloração preta característica. A narrativa do curta ressalta a transmissão intergeracional desse conhecimento, evidenciando como a herança dos antepassados é preservada entre mães e filhas

A queima é realizada a céu aberto em fogueiras, nas quais as peças são dispostas sobre uma base de madeira e cobertas com lenha. Após esse estágio, as peças, ainda incandescentes, são submetidas ao tingimento com tanino, extraído da casca da árvore

[73] Site do Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). **Panelas de barro e moqueca capixaba.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/839/ >. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

[74] Curta metragem pela produtora Filmes de Quintal. **Saberes do Barro:** Ofício das Paneleiras em Goiabeiras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rarsr3LarZQ&list=TLGGpngV6NZf6JUxOTAxMjAyNg&t=1s>. Acesso em: 19 de janeiro de 2025.

[75] Sobre a produtora de filmes. Disponível em: <https://www.filmesdequintal.org.br/sobre/>. Acesso em: 07 de maio de 2026.

do manguezal, o que as torna pretas e impermeáveis. Esse procedimento, denominado "açoitar", consiste em retirar a panela da fogueira ainda vermelha pelo calor para receber o banho de tanino, que são batidas na panela com uma vassourinha de palha encharcada desse líquido. “Não é só encostar o líquido na peça, nós precisamos bater nela para fixar” Paneleira Gecilene no documentário. É um processo muito específico, caso haja alguma alteração no método de queima, essa técnica específica de finalização seria comprometida, e ela é o elemento que define a panela como pronta para o uso. Tal processo é, portanto, indissociável da identidade das panelas pretas; sem esse saber-fazer, a essência do objeto seria descaracterizada, de forma a ser inviável a substituição do método de queima tradicional por fornos elétricos ou a gás.

No curta, durante a cena da queima orquestrada por Gecilene Corrêa, uma das paneleiras compartilha suas impressões: “A queima, olha, é o processo que eu mais gosto, porque aqui eu vejo a finalização do nosso trabalho. É daqui que nós sabemos que nossa panela está pronta mesmo, porque com o barro cru não vale nada, então depois da queima podemos dizer que temos uma panela feita.” Uma das pessoas questiona Gecilene, sobre o porquê de não trocar a fogueira pelo forno elétrico. Gecilene responde: “Eu não concordo, porque aí já quebra com nossa tradição. Então, nossa tradição é essa, que é desde dos índios, e eu acho que tem que ser assim. Não teve nenhuma mudança.”

Noivas da seca, ceramistas do Vale do Jequitinhonha (MG)



Figura 100 — Boneca de cerâmica. Fonte: Lalada Dalglish (2006).



Figura 101 — Forno a lenha de Aparecida Gomes Xavier. Fonte: Lalada Dalglish (1997).

Reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do estado de Minas Gerais, o ofício das artesãs do Vale do Jequitinhonha tornou-se amplamente conhecido como "Noivas da Seca", especialmente após a publicação da obra *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha* de Lalada Dalglish (2006). Esse outro modo de chamá-las remonta ao período em que a região enfrentava

severas estiagens; durante a seca, maridos e filhos deslocavam-se para a capital paulista em busca de trabalho na construção civil, visando garantir o sustento até o retorno das chuvas. Nesse intervalo, as mulheres permaneciam no Vale, dedicando-se à cerâmica e comercializando as peças à beira das estradas para complementar a renda familiar. A predominância de bonecas de barro vestidas de noivas deve-se ao fato de que muitas artesãs se tornavam noivas pouco antes da partida de seus companheiros, os motivos da modelagem sempre estiveram ligados ao contexto e às vivências dessas mulheres que aguardavam o retorno de seus companheiros.

Atualmente, com o devido reconhecimento, essas artesãs integram roteiros turísticos regionais e suas obras são comercializadas nacional e internacionalmente, compondo acervos de instituições prestigiadas, como o Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro, no Memorial da América Latina, em São Paulo. Consequentemente, a cerâmica tornou-se a principal fonte de sustento de muitas famílias. Esta produção é predominantemente feminina e transmitida de forma intergeracional, de avós e mães para filhas e netas.

Embora as esculturas figurativas de noivas sejam o destaque, a produção abrange também itens utilitários e decorativos, de animais, vasos floridos, pratos, copos, flores e filtros de barro, todas as peças são bem ornamentadas. O processo técnico envolve a modelagem seguida pela aplicação de pigmentos naturais extraídos da própria região, com grande diversidade de cores, e para a confecção do engobe tem toda uma preparação, como a fervura do barro. A técnica de pintura de engobes naturais é bem sofisticada e reconhecida como característica da região. A queima, realizada em fornos artesanais comumente construídos em barrancos, tem duração de aproximadamente 12 horas para que não fique nenhuma peça com fuligem. Curiosamente, a estrutura de alguns fornos costuma incluir um anexo que permite aproveitar o calor da queima para o preparo de biscoitos (esse de comer, preparo de comidinhas ao mesmo tempo que ocorre a queima das peças cerâmicas), evidenciando a otimização dos recursos no cotidiano dessas comunidades.



Figura 102 — Fotografias dos fornos de barranco do Vale do Jequitinhonha, da esquerda para direita, Isabel Mendes, Rosa Gomes Ferreira e Clemência Pereira dos Santos. Fonte: Lalada Dalglish (2006).

Oleiras do Candeal (MG)

A vivência com as oleiras do Candeal, conforme mencionei no primeiro capítulo, marcou minha primeira experiência com a cerâmica tradicional brasileira. Essa vivência foi uma das centelhas que me inspirou a buscar a autonomia em minha prática cerâmica através de queimas artesanais. Além disso, conhecê-las me permitiu reconhecer a diversidade dos modos de fazer e queimar cerâmica, incentivando-me a aprofundar meus conhecimentos sobre as práticas de queima. O forno (Fig. 104) é de tiro direto e ascendente, com a queima durando em média o dia todo. É em um forno relativamente grande, localizado na associação, onde ocorrem as queimas coletivas. Recordo-me de elas comentarem que cada ceramista possui um forno pequeno em casa para queimar poucas peças caso não tivessem uma quantidade grande para fazer a queima coletiva. O pai de uma das oleiras é o responsável pela construção dos fornos na comunidade. Outra questão específica desse local é o tipo de vegetação, elas relatam as vezes a dificuldade de encontrar lenha para as queimas, como a região é caracterizada predominantemente pelo Cerrado, com transições para áreas de Caatinga e Mata Seca, existe uma proteção ambiental em relação à mata nativa.

Figura 103 — Vasos das Oleiras. Fonte: Oleiras do Candeal (2024).





Figura 104 — Forno das Oleiras do Candeal da Associação. Fonte: elaborado pela autora (2023).

Apiaí e Campina grande (SP)

Durante o aprofundamento teórico, encontrei o livro *Estudo da Cerâmica Popular do Estado de São Paulo*, de Herta Loell Scheuer (1976). Esta obra documenta as produções artesanais do estado, detalhando aspectos como a localização, o tipo de produção, os métodos de modelagem, os ornamentos utilizados, as crenças e rituais associados ao processo de fazer e queimar, um breve histórico das ceramistas (curiosamente, apenas mulheres) e registros fotográficos dessas ceramistas ao lado dos fornos. Todas são a lenha de baixa temperatura e de tiragem direta, com variações em sua construção. A seguir, apresento duas referências extraídas deste livro.





Figura 105 — Esquerda fotografia do forno de terreno plano de Campina de Fora de Dona Bernarda e seu filho e direita Fotografia do forno de barranco de Apiaí de Dona Juvência. Fonte: Herta Loell Scheuer (1976).

Ceramistas de Cunha (SP)

Alta temperatura[76]

A história dos fornos de alta temperatura na cidade se inicia em 1975 com a chegada de um grupo artistas em busca do local ideal para instalar um forno Noborigama. O grupo de amigos, que vieram juntos, era composto: Alberto Cidraes e Maria Estrela, Toshiyuki Ukeseki e Mieko Ukeseki e os irmãos Vicente Cordeiro (Vicco) e Antonio Cordeiro (Toninho).

Alberto e Maria Estrela chegaram ao Brasil em julho de 1973. Dois anos depois, após superarem trâmites de imigração, os Ukeseki também chegaram. Juntamente com os irmãos Vicco e Toninho Cordeiro, que também queriam fazer cerâmica, uniram-se em São Paulo com o objetivo de encontrar um local para montar um ateliê coletivo**.** Escolheram Cunha por oferecer a combinação de lenha abundante e argila da qualidade que procuravam e receberam convite do Prefeito da Cidade para ocuparem espaços como o Antigo Matadouro, que se tornou o primeiro ateliê de cerâmica de alta temperatura da região, foi a primeira geração da queima de alta temperatura no local. O tipo de queima é o forno Noborigama utilizado por Mieko e pelos demais pioneiros. A seguir imagem de uma peça de Mieko e seu forno. (Fig. 106 e Fig. 107).





Figura 106 — Vaso com esmalte de cinzas da Mieko. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Figura 107 — Forno noborigama do ateliê da Mieko em Cunha-SP. Fonte: elaborado pela autora (2024).

[76]Publicação do livro **30 Anos de Forno Noborigama em Cunha**. Disponível em: <https://mecc.art.br/wp-content/uploads/2025/06/Ceramica-30-Anos-1.pdf>. Acesso em: 27 de abril de 2026.

Baixa temperatura

Antes da chegada do grupo que introduziu a cerâmica de alta temperatura, já existiam comunidades tradicionais conhecidas como paneleiras. Felizmente, houve uma retomada dessas práticas ancestrais em paralelo à queima de alta temperatura, o que estimulou a valorização do artesanato local. Anteriormente, o ofício das paneleiras corria o risco de desaparecer: por ser um saber familiar, muitos sucessores não pretendiam dar continuidade à tradição, somado à falta de fomento e valorização por parte do Estado. A presença dos ceramistas estrangeiros, contudo, acabou favorecendo o investimento em processos artesanais; o contraste de técnicas após um longo tempo, com a fundação do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha (ICCC) permitiu um novo olhar também sobre os saberes locais, incentivando sua permanência. Tem-se então o surgimento do coletivo Cerâmica Vargem do Tanque que tem o propósito de retomada e perpetuação de práticas da comunidade rural da Vargem do tanque.

Figura 108 — Fotografia da Dona Dita. Fonte: Cerâmica Vargem do Tanque (2020).



O coletivo artístico denominado Cerâmica Vargem do Tanque foi criado em 2017, resultado de um projeto de resgate de cultura realizado na comunidade rural da Vargem do Tanque, em Cunha. O projeto, do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha em parceria com a Suzano S.A. levou em 2017 para a comunidade um curso de cerâmica voltado para o resgate da técnica da cerâmica primitiva perdida no município com a morte da última paneleira Benedita Olímpia em 2010. Dona Dita foi a grande inspiração para este projeto. O ICCC atua na cidade de Cunha desde 2009, formando jovens ceramistas para o ofício que tornou Cunha uma referência na Arte cerâmica e o maior pólo existente na América do Sul com a técnica japonesa Noborigama. A pedido da Suzano SA, parceira desde 2016, o ICCC desenvolveu um projeto específico para a comunidade rural da Vargem do Tanque, para ministrar conhecimentos sobre cerâmica para a população carente do bairro, localizado à 20km do centro da cidade. Mais de 60 pessoas da comunidade iniciaram o curso no ano de 2017, principalmente mulheres e adolescentes. Deste grupo, aproximadamente 15 pessoas deram continuidade e aperfeiçoaram a técnica no ano de 2018, dando origem ao grupo principal, batizado inicialmente de "Cerâmica São Roque", padroeiro da comunidade da Vargem do Tanque. Em 2019, o grupo remanescente, agora com 8 pessoas, se tornara monitores e são os responsáveis pelas aulas na comunidade, ensinando novos alunos que ingressaram e alguns que retornaram do primeiro ano, incentivados pelo êxito que a Cerâmica São Roque vinha alcançando na mídia com participações em feiras e eventos de cerâmica e pela procura dos produtos do grupo por visitantes e turistas. Hoje a Cerâmica da Vargem do Tanque é referência na cidade de Cunha, e seus produtos estão sendo cada vez mais

valorizados pelo público que busca produtos artesanais, genuínos, que remetem às tradições da região. (Luciano Almeida, 2020, publicação do Instagram[77])

Figura 109 — Bule, par de xícaras e dois pratinhos de cerâmica. Fonte: Ceramistas Vargem do Tanque Oficial (2025).



Figura 110 — Um dos fornos de tiro direto das ceramistas. Fonte: Ceramistas Vargem do Tanque Oficial (2021).



[77]Publicação sobre a criação do coletivo Cerâmica Vargem do Tanque como continuidade da tradição local, inspirado na Paneleira Dona Dita. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHQR2h7nIz4/>. Acesso em: 27 de abril de 2026.

Figura 111 — Publicação no perfil da Cerâmica Vargem do Tanque sobre o modelo do forno na comunidade. Fonte: Cerâmica Vargem do Tanque oficial (2021).



ceramicavargemdotanqueoficial
Vargem Do Tanque, Cunha

ceramicavargemdotanqueoficial O fogo - O modelo de forno simples, conhecido como "forno de tiro direto" (que não possui chaminé), foi introduzido no projeto pela ceramista e pesquisadora argentina Adriana Martinez, que visitou a comunidade pela primeira vez em 2017.
Esse modelo Pré - Colombiano, permite queimar cerâmica de forma tradicional, como era feito centenas de anos atrás.

Suas dimensões relativamente pequenas facilitam e otimizam o seu uso; construído apenas com tijolos de olaria e técnica rudimentar, possibilita que cada ceramista possa ter seu próprio forno no quintal de casa e realize suas queimas individualmente.

Atualmente, há cerca de 10 fornos desse mesmo modelo na comunidade; cada forno possui uma dimensão e características pessoais dos artesãos; que utilizam como inspiração da natureza, formatos de rostos, animais e vegetais para decoração dos fornos.

Esses fornos realizam queimas utilizando lenha recolhida nas redondezas, com uma média de 5 horas de duração, podendo chegar em uma temperatura de no máximo 900° graus.
Texto: José Augusto

#ceramicavargemdotanqueoficial
#iccccunha
#ceramicadecunha
#terracotacunha
#umacidadeapaixonante
#donaditapaneleiracunha

268 sem

Curtido por **amandamagrini_** e **outras pessoas**
8 de março de 2021

Adicione um comentário... Postar

3.1.1.2.1 O fazer ancestral retomado e transformado através das gerações como encruzilhada

A partir das referências apresentadas, interpreta-se que um dos fornos mais comuns é o tradicional a lenha, também conhecido como forno de barranco ou crivo de tiro direto, é bem semelhante aos modelos de forno de queima ascendente (Fig. 59) com pedras e argila e até mesmo a forno grego antigo (Fig. 62). Esse tipo de forno, que comumente é utilizado nas comunidades tradicionais do Brasil é possivelmente uma herança colonial como traz Kleber Silva (2017) em sua tese:

> Também na América este é um equipamento recorrente na produção ceramista de diversos povos, tendo sido introduzido por todo o continente, a partir do século XVI, **pela ação dos invasores europeus**. Sua facilidade de construção, operação e qualidade de queima contribuíram para sua disseminação também para outros continentes. Para se ter uma ideia de sua potência tecnológica, basta dizer que o forno de crivo (ou forno de barranco), como ficou conhecido popularmente, é ainda hoje (mais de 6000 anos após sua invenção), no Brasil, o tipo de forno mais usado pela maioria das comunidades ceramistas tradicionais. (Silva, 2017, p. 39, grifo da autora).

A apropriação desse formato de forno foi ressignificada a ponto de não o associarmos diretamente à origem europeia. Interpreta-se então que o uso desse tipo de queima de forno ascendente deve ter se estabelecido tanto pelo intercâmbio cultural, quanto por sua relativa eficiência, já que a queima de um grande número de peças em fogueiras a céu aberto representaria um risco de trincar ou explodirem e dificultaria a produção de peças para vendas geralmente importantes para a subsistência de algumas comunidades tradicionais. Em Maragogipinho, por exemplo, as olarias foram estabelecidas durante o período colonial com a chegada de missionários para a catequização e a construção de igrejas. A técnica de queima no forno, importada pelos colonizadores, foi inicialmente aplicada na produção de tijolos e telhas. Posteriormente, essa técnica foi absorvida e adaptada pela população local (constituída por descendentes de indígenas, africanos e europeus) para a fabricação de outros artefatos, como peças decorativas e utilitárias.

No Brasil, predominam os fornos de cerâmica de baixa temperatura, como o formato de barranco de tiro direto. Contudo, também existem fornos de alta temperatura, como o anagama e o noborigama, embora em menor número. É relevante notar a origem distinta

desses tipos de fornos: o forno ascendente de tiro direto é uma herança do período colonial, enquanto o anagama e o noborigama foram introduzidos por processos migratórios no início do século XX.

Temos a presença de fornos noborigama que se distinguem em técnica de queima e arquitetura de fornos, resultando em um acabamento distinto na peça final. A cidade de Cunha, no estado de São Paulo, tem o título da capital da cerâmica de alta temperatura, em 2025 celebrou os 50 anos dessa prática na região. A prática da cerâmica de alta temperatura foi introduzida no Brasil com a migração japonesa, que ocorreu em ondas desde o início do século XX até a década de 1970, e que trouxe consigo não apenas peças, mas também o conhecimento técnico para a produção desse tipo de forno e consequentemente de cerâmica resultante deles.

O possível interesse pelas queimas em alta temperatura e a consequente valorização dessas peças têm raízes anteriores aos fluxos migratórios recentes. Minha hipótese é que, já no período colonial, o imaginário local começou a ser moldado pelo contato com as cerâmicas. Embora a produção nacional da época colonial fosse focada em olarias de arquitetura europeia, o comércio trazia porcelanas chinesas — com seus característicos desenhos em azul, vinda da rota da Índia — e faianças portuguesas. Estas últimas, por sua vez, carregavam uma complexa herança: a tradição hispano-mourisca, a técnica de maiólica italiana do século XVI e a própria estética oriental. Assim, mesmo sem produção local de alta temperatura, o consumo desses objetos consolidou um repertório visual e técnico que estruturou o sucesso posterior desse tipo de cerâmica no Brasil, e com a prática colonial subjugou outros modos de fazer. A dissertação de mestrado de Orlane Pereira Freires (2023) investigou as intersecções entre o ensino acadêmico e os saberes ancestrais na Amazônia. Nela, o embasamento do contexto histórico da cerâmica regional discute o impacto das práticas coloniais no fazer cerâmico tradicional local.

> Entre tantas outras violências, o colonialismo trouxe modelos de cultura, fiscalizando e proibindo práticas ligadas aos modos de vida da floresta, com seus ícones idealistas hierarquizantes, dentre eles, as olarias para a construção civil no século XVII (SILVA, J. M. 2002, p.17 e 20), louças de porcelana portuguesa para a colônia no XVIII,

> ostentando as mais finas faianças inglesas e cristais franceses no XIX e no XX todo tipo de material sintético barato, que polui os lugares mais recônditos inimagináveis. (Freires, 2023, p. 59).

Sugiro, portanto, que essa exposição prévia a essas peças importadas de outros países – antes mesmo da chegada das técnicas de modelagem e queima ao Brasil – contribuiu significativamente para um processo de fetichização e valorização da cerâmica japonesa e chinesa no país. Essa valorização se baseia em características como as cores, formatos e o tipo de queima, sendo frequentemente consideradas "superiores", especialmente as porcelanas de alta temperatura com esmaltes de cinzas ou coloridos em tons de azul.

Essa comparação é, no entanto, incoerente e incompatível, pois desconsidera e inferioriza as peças cerâmicas em terracota e de baixa temperatura, que são predominantes no território brasileiro e predominantemente produzidas por comunidades tradicionais. Essa comparação carrega consigo um peso de preconceitos históricos, que se originou com o intuito de estabelecer uma distinção social, já que as queimas em noborigama e anagama não são queimas comuns nem acessíveis e antes de serem praticadas em território nacional, as peças feitas com essas técnicas só chegavam por meio da importação.

> Neste entremeio, fornos dos mais diversos tipos foram criados, a maioria deles capazes de atingir facilmente, temperaturas superiores às alcançadas por estes. Isso denota que o desenvolvimento das técnicas de queima cerâmica diferentemente de outros meios tecnológicos não se mede por um padrão evolutivo linear que se inicia do menor para o maior, nem mesmo se aplica o conceito de pior (temperaturas mais baixas) e melhor (temperaturas mais altas). (Silva, 2017, p. 33).

Essa comparação entre cerâmicas de alta temperatura (acima de 1200 °C, no caso de Cunha as queimas são em torno de 1300 °C) e as de baixa temperatura (900 °C) decorre de um preconceito anterior de que a alta temperatura implica em maior qualidade. Isso é uma inverdade, já que cada técnica e modo de fazer oferece possibilidades e expressões distintas, e ambas carregam a história de uma cultura em seu gesto e fim.

> O pioneirismo dos povos orientais no aprimoramento de fornos e o domínio dos humores do fogo, consolidou tradições em torno dos processos de transformação do barro em pedra, da cinza em vidro, e criou um legado cultural imensurável, ainda hoje influente em culturas ceramistas espalhadas por todo o planeta.
>
> No Brasil, muito do que se produz atualmente em termos de cerâmica queimada em Alta Temperatura é fruto de tais influências. Por aqui, nas últimas quatro décadas, o notório surgimento de dezenas de novos fornos e ateliês vem estruturando uma significativa rede cultural produtora, pesquisadora e consumidora deste tipo de cerâmica, fato este que contribuirá com o desenvolvimento de um braço da cultura ceramista nacional, tão relevante quanto os que já se fazem representados pelo vasto legado das comunidades tradicionais. (Silva, 2017, p. 50).

O que se tem é a escolha de uma técnica pensando nas intenções de uso, sejam práticas ou simbólicas. As escolhas dos tipos de queima atendem a fins e acabamentos distintos. Na de alta tem-se a vitrificação da cerâmica e na de baixa tem-se a porosidade (a depender da massa). O filtro de barro deve ser em queima de baixa, pois a porosidade da peça é o que permite que a água fique sempre fresca, já que gotículas de água passam pelos poros e evaporam na lateral, além disso tem o sabor de “barro” na água, e se o filtro fosse queimado em alta temperatura não seria possível adquirir essas características funcionais.

> No Brasil, produções como as do Vale do Jequitinhonha-MG, Cerâmica Marajoara, Tapajônica-PA, cerâmica do Alto do Moura-PE, Tracunhaém-PE, Maragogipinho-BA, panelas Capixaba-ES, Figureiras de Taubaté-SP, Bonecas Karajá, entre outras, demonstram o valor dos processos de queima de baixo custo financeiro. Em cada um destes casos, os processos de queima são os grandes responsáveis pelas características impressas aos trabalhos [...]
>
> O legado envolvendo a produção da cerâmica de baixa temperatura ratifica sua importância cultural dentro de diferentes contextos, justificada enquanto materialidade expressiva da ação humana. Seja na forma funcional utilitária como, por exemplo: nas panelas de barro que só quando queimadas em Baixa Temperatura podem ser postas diretamente ao fogo; nas moringas que, igualmente, só cumprem a função de garantir água fresca, por serem porosas, condição essa melhor adquirida também em queimas não superiores à casa dos 1000°C; ou na forma de narrativas expressas em bonecos e bonecas, a Baixa Temperatura possui características que lhe conferem identidade própria. (Silva, Stefani, Pereira, 2023, p. 63).

Essa percepção enviesada do que é uma boa cerâmica advém da colonização, e é reforçada com o encantamento pelos contrastes no microcosmos apresentados nos resultados estéticos na peça proveniente da queima. Quando se instalam fornos de alta e isso reflete como contraste e influência na perpetuação de práticas tradicionais que diferem em modo de fazer, inclusive em apoio,

apreciação e estímulo de produção. Um exemplo disso no qual houve uma reviravolta é ainda o de Cunha-SP, parece que ocorreu um certo apagamento das paneleiras na região da Vargem do Tanque, tanto pela popularidade e pelo crescimento da cerâmica de alta temperatura, que diminuiu o interesse da geração futura pela prática tradicional da própria comunidade, como também pelo falecimento da última paneleira da região, que passaria o conhecimento tradicional adiante, e isso se soma a algumas queixas da comunidade de que as queimas eram exaustivas e por vezes nelas perdiam-se peças, e as gerações futuras não reconheciam o fazer cerâmico como uma boa perspectiva de vida. Felizmente, houve a retomada das práticas tradicionais em 2017, com a conscientização e valorização dos saberes tradicionais, soma-se a isso a ação da construção de um forno também de tiro direto, ascendente, porém mais compacto e com um planejamento de queima, ensinado pela ceramista Adriana Martinez, convidada pelo ICCC, que relata a experiência em seu manual (2023).

> (...)construímos um forno em Vargem do Tanque, comunidade rural de Cunha, Brasil, que estava num processo em que, nas palavras de Marcia Natalí: “resgatou a tradição da cerâmica primitiva, perdida na nossa comunidade com a morte da última oleira, Benedita Olimpia, em 2011.” Para desenvolver o projeto construíram “um grande forno que exigia muito tempo e lenha (...) não seria acessível a todos os alunos (...) então, com base no conhecimento sobre o forno de tiragem direta e a queima (...) A partir desse momento tudo se transformou (…) foi isso que impulsionou o projeto e os aprendizes multiplicaram esse conhecimento (…) depois de 5 anos mais de 20 fornos estão em funcionamento (…) Garanto que essa técnica de queima favoreceu a autonomia da Cerâmica da Vargem do Tanque” e José Augusto, um jovem da mesma comunidade que participou do coletivo e atualmente tem um trabalho independente, também diz: “(…) foi a partir daquele momento que tudo mudou (…).” Ele continua dizendo que isso significou “uma verdadeira revolução na história da cerâmica em nossa comunidade, pois tínhamos um forno que exigia 30 horas de queima para atingir 700 graus, e com este pequeno forno conseguimos queimar em quatro horas, chegando a 900 graus.”, ganhamos novos horizontes, novas possibilidades (…) esse conhecimento chegou até nós numa época em que era difícil continuar com o ofício pois sabemos que sem cozedura não há cerâmica e antes, 30 horas de cozimento é um processo intenso e exaustivo, por outro lado O forno de tiragem direta tornou o cozimento um momento agradável. A comunidade foi transformada (…).” (Martinez, 2023, p. 28, tradução da autora).

Vale observar que os fornos de tiragem ascendente já existiam em território nacional, inclusive na comunidade da Vargem do Tanque, não foi uma novidade no formato e sim no cálculo do tamanho e da orquestração da queima que felizmente Adriana Martinez pôde

contribuir para a comunidade com a sua experiência. A professora e pesquisadora Lalada Dalglish (2006, p. 49-50) (apnud Speight 1979) pontuou em seu livro na seção *fornos e rituais de queima* que os métodos na América do Sul variam de céu aberto com palha, grama, madeira ou esterco, até cúpulas fechadas com chaminés na extremidade superior, similares aos fornos mediterrâneos, trazidos pelos europeus, e permaneceram, pois, se adaptaram bem à ecologia local. Por isso, estudos sobre os formatos, materiais e maneiras de conduzir uma queima são importantes para se manter uma prática artesanal, otimizando, incluindo soluções de uma queima menos exaustiva e eficiente para que as práticas e permaneçam vivas e se perpetuem por mais gerações.

Uma mudança positiva das ações de valorização já pôde ser percebida no Festival de Cunha de 2025, a primeira edição internacional, que marcou uma notável participação das ceramistas da Vargem do Tanque. Elas não só se destacaram no evento, mas também passaram a contribuir ativamente na formação de jovens estudantes, inscritos no curso de cerâmica do Instituto Cultural de Cerâmica de Cunha (ICCC). Além disso, agora contam com um espaço no centro do ICCC para expor e vender suas peças a turistas e visitantes da região. Em contraste com a minha visita de 2019 ao ICCC, na qual não observei a participação dessas artesãs ligados às práticas ancestrais do território, e sim o foco na difusão da cerâmica de alta temperatura. A mudança em 2025 sugere o sucesso das ações voltadas para a comunidade da Vargem do Tanque.

Durante o festival, um dos pontos altos, a meu ver, foi a atividade em que as ceramistas da Vargem do Tanque construíram um forno tradicional a lenha na praça central, que denominaram de forno pré-colombiano. (Fig.108[78]). Essa construção se deu durante o evento e em seu ponto central, o que foi interessante, pois confirma a prática que tenho concebido como representativa e um marcador de território. Entretanto, o nome atribuído a esse tipo de forno me chamou a atenção.

[78] Publicação feita durante o Festival de Cerâmica em Cunha-SP em 2025 entre os perfis oficiais do @ICCCunha e @Ceramicavargemdotanqueoficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DK-mkAcy8Hp/?img_index=1>. Acesso em: 30 de março de 2026.

Tenho notado que este formato de forno, o tal forno tradicional a lenha, de formato ascendente de tiro direto, tem sido recentemente denominado como "pré-colombiano", como conferimos na publicação na figura 112.



Figura 112 — Publicação da ação do coletivo Cerâmica Vargem do Tanque no Festival de Cerâmica em Cunha, construção do forno de tiro direto no Parque Lava-Pés. Fonte: ICCCunha e Cerâmica Vargem do Tanque (2025).

Isso me intrigou, pois o manual disponibilizado gratuitamente por Adriana Martinez (2023)[79], não utiliza em nenhum momento essa denominação, na apresentação a ceramista especifica inclusive com quem aprendeu e para que fim propõe o manual, e não consta em seu manual nenhuma informação que ligue essa prática a uma origem pré-colombiana.

> Há muitos anos, o meu mestre ceramista, Carlos Moreyra, mostrou-me a maravilhosa possibilidade de cozer. Ou seja, de transformar o barro em cerâmica através da aprendizagem do simples, de compreender o que fazemos quando fazemos, como, porquê e para quê o fazemos. Ajudou-me a pensar como o teriam feito os nossos

[79] Manual de construção de fornos a lenha de Adriana Martinez. Disponível em: <https://manualceramica.wordpress.com/siembra-de-hornos/?utm_source=ig&utm_medium=social&utm_content=link_in_bio&fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMMjU2MjgxMDQwNTU4AAGnWwicDnp-OcG-Yw6cphDWTSTB_SfAv7_kjM4CAzw0mavigCmeVhkPSlyDjK0_aem_49MTGu-aPpuLgaikaveHRg>. Acesso em: 30 de março de 2026.

> antepassados, bem como a observar de que forma continuam a fazê-lo comunidades que, segundo o pensamento dominante, carecem de tudo. A partir daí, apreender esse conhecimento, não para o aprisionar, mas para o espalhar, "…em abundância e sem ordem". Construir fornos, no formato simples e de tiro direto, adaptando-os ao que existe em cada lugar para que a terra continue a transformar-se em cerâmica através do trabalho humano. Partindo desta ideia, tenho acompanhado a construção de fornos em diferentes contextos ao longo de muito tempo. Construímos de forma coletiva em oficinas, espaços públicos, educativos etc., como contributo para o desenvolvimento de ceramistas, pela possibilidade de autogestão que isso proporciona e com a premissa de que as pessoas que tiveram acesso ao forno nessas situações continuem a multiplicá-los da mesma forma, solidariamente e coletivamente. Desta forma, incentivar a criação de redes que se mantenham e se expandam para além desses eventos específicos de cada forno construído. Constituindo assim uma trama possível de tecer solidariamente e formar um tecido concreto e objetivo de possibilidades que a ferramenta "forno" e a forma de aceder a ela implicam. (Martinez, 2023, p. 5, tradução da autora[80]).

Embora eu não tenha sido aluna direta de Adriana Martinez, e sim de Amanda Magrini, presto o devido reconhecimento ao trabalho e à contribuição do manual de Martinez (2023). A didática de Amanda, na prática, replicou o método que ela própria aprendeu com Martinez. De certa forma, meu processo criativo incorpora em partes a abordagem de Martinez, a qual, por sua vez, carrega vestígios da prática de seu mestre, Carlos Moreyra, como ela mesma menciona na apresentação. Nesta cadeia de transmissão do conhecimento passada pelos gestos e modos de se fazer, que se conecta à história de quem nos ensina, reside em uma grande beleza. O ato de realizar coletivamente algo artesanal, como a construção desses fornos para cerâmica, que provocam transformações não apenas nos materiais (do barro para a cerâmica), mas também no seu entorno, constituiu um dos principais

[80] Trecho original do manual de Martinez (2023): "Hace muchos años, mi maestro ceramista, Carlos Moreyra, me mostró la maravillosa posibilidad de hornear. Es decir, de transformar el barro en cerámica con el aprendizaje de lo simple, de comprender qué hacemos cuando hacemos, cómo, por y para qué lo hacemos. Me ayudó a pensar como lo habrían hecho nuestros antiguos, tanto como observar de que manera lo siguen haciendo comunidades que, según el pensamiento dominante carecen de todo. Desde ahí aprehender ese conocimiento, no para encarcelarlo sino esparcirlo, "…en abundancia y sin orden". Sembrar hornos, de forma simple, sencilla, adaptándonos a lo que hay en cada lugar para que la tierra siga transformándose en cerámica con el trabajo humano. A partir de esta idea, es que he acompañado construcciones de hornos en diferentes ámbitos durante vasto tiempo. Construimos de forma colectiva en talleres, espacios públicos, educativos, etc. como aporte al desarrollo de ceramistas, por la posibilidad de autogestión que otorga y con la premisa de que, las personas que tuvieron acceso al horno en esas situaciones, los sigan multiplicando de la misma forma, solidaria y colectivamente. De esta manera, fomentar que se construyan redes que continúen y se amplíen más allá de esos actos particulares de cada horno construido. Constituyendo así una urdimbre posible de entramar solidariamente y formar un tejido concreto y objetivo de posibilidades que lleva implícita la herramienta horno y la forma de acceder a ella."

motivos que me conduziram à pesquisa deste trabalho. Mencionar com quem aprendemos é um exercício de reconhecimento do que nos antecedeu, como uma prática de conhecer as origens através do fazer e contar histórias. Portanto, ao denominarem esse forno presente em nossa prática como pré-colombiano, senti a necessidade de pesquisar mais a fundo sobre o tema e buscar conexões que comprovem essa relação, já que o que eu tinha lido até então dizia o contrário.

Ao conferir o histórico feito por Rhodes (1976) este mesmo formato se assemelha ao europeu, o que também é apontado na tese de Kleber Silva (2017). A denominação de pré-colombiano se refere àquilo que é anterior à chegada à América de Cristóvão Colombo (1436-1506, navegador genovês a serviço da Espanha) no período da colonização e reconhecimento de terras fora da Europa. Logo, ao se referir a este forno como pré-colombiano, supõe-se que se fazia esse tipo de queima nas Américas, entretanto não existem evidências de forno desse tipo no território da América.

Deparei-me com o artigo de 2004, no qual Izumi Shimada e Ursel Wagner analisaram o processo de produção da cerâmica negra da cultura Sicán Médio, no Peru. Este foi o único material que tive contato até o atual momento que apresenta características de queima em achados arqueológicos vinculados ao processo de cozedura do barro na América antes da colonização. Os autores explicam que a combinação de argila fina, polimento intenso e “fornos” covas semicerradas resultam em peças de alto brilho e prestígio social no seu contexto histórico. Essa cerâmica é referida no artigo como pré-hispânica, o período histórico anterior à chegada dos colonizadores espanhóis ao território que hoje corresponde ao Peru. De acordo Shimada e Wagner (2004), os fornos e as queimas da cultura Sicán Médio (900-1100 E.C) eram altamente especializados, permitindo a produção em larga escala de uma cerâmica preta de alta qualidade técnica, incluindo reprodução em moldes, polimento e técnica aprimorada para causar redução nas peças. Sobre a arquitetura do local de queima encontrou-se valas de queima, com uma estrutura refratária nas paredes que foram feitas com argila e areia para ficarem mais resistentes, se parecendo mais com a queima de buraco misturada com o forno de muro circular. O formato e dimensões eram em buracos rasos com formato de "oito" ou "fechadura", medindo entre 100 e 150 cm de comprimento e 50 a 70 cm de largura. O fundo ficava cerca de 10 a 20 cm abaixo do nível do chão. As paredes eram feitas de uma

mistura de argila e areia e eram refratárias e encurvadas, sugerindo que originalmente formavam uma estrutura em forma de cúpula ou domo sobre a câmara de queima. O topo possuía uma abertura estreita que permitia o carregamento de vasos e combustível, podendo ser selada com tampas móveis (grandes fragmentos de cerâmica) e argamassa de lama para controlar a atmosfera interna. Estes fornos estavam concentrados na extremidade norte do espaço (a favor do vento) da oficina de Huaca Sialupe para manter a fumaça e os resíduos longe das áreas de habitação e de outras atividades. Os desenhos desse tipo de forno estão na figura 113 e 114.

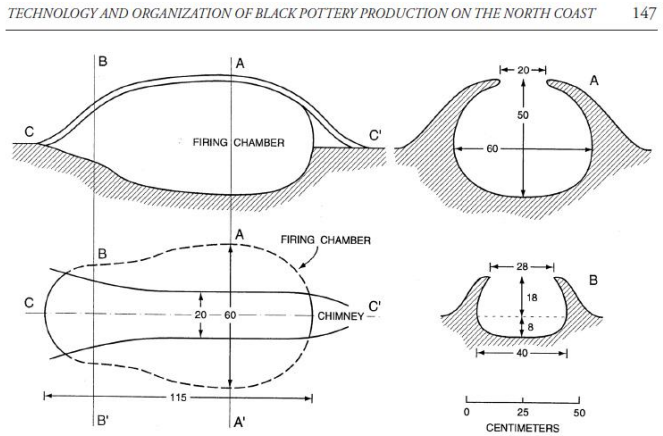


Figura 114 — Vistas em planta e em corte de um forno de cerâmica Sicán do período médio, que se acredita ter sido utilizado para a cozedura de cerâmica negra. A reconstrução baseia-se em medições e observações de fornos escavados na sala 39. Desenho de Izumi Shimada. Fonte: Izumi (2004).

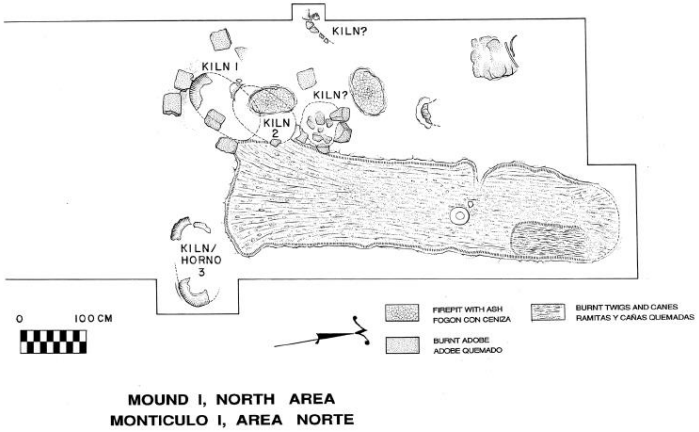


Figura 113 — Localização relativa e formas dos fornos que se acredita terem sido utilizados na cozedura oxidante e numa área de pré-aquecimento associada. Desenho de César Samillan e Izumi Shimada Fonte: Izumi (2004).

A queima pré-colombiana encontrada no norte do Peru e descrita pelos arqueólogos difere significativamente do forno tradicional a lenha (de tiro direto, barranco ou crivo) conforme detalhado no manual de Adriana Martinez, e também daquele que eu produzo artisticamente.

A principal distinção reside na arquitetura: os fornos tradicionais possuem separação entre a câmara de combustão (queima de combustível) e a câmara de queima (onde as peças são cozidas). Em contraste, o forno peruano não apresenta essa divisão de câmaras, o que o aproxima de queimas de buraco e do forno “primitivo” de muro circular mencionado por Rhodes (1976), já que as peças e o combustível compartilham o mesmo espaço de queima. Traço ainda uma leve semelhança arquitetônica com o forno subterrâneo japonês, devido à sua localização no solo e ao modo como é coberto, quase selado.

Apesar de eu tentar aproximar o forno pré-hispânico do norte do Peru a algum modelo apresentado no histórico de Rhodes (1976) — no qual a única referência de queima latina é a queima de buraco do México, ele não se assemelha integralmente a nenhum, configurando-se como uma arquitetura particular e característica do modo de fazer cerâmica dessa região específica do Peru.

É possível que a perda de certas práticas técnicas e culturais pode ter ocorrido com a interrupção familiar, muitos conhecimentos eram transmitidos de geração em geração, o que, conforme Lévi-Strauss (1985) discute em *A Oleira Ciumenta*, podia inclusive conferir a esses saberes um caráter de segredo familiar. Em uma prática geracional do fazer cerâmica é observar e fazer que o conhecimento é passado adiante.

> Quando aprende a fazer cerâmica, a criança imita o instrutor tão rigorosamente que sua obra apresentará as mesmas características (…) jovem ou velho, o ceramista deve o seu estilo e sua técnica à família em que vive. Assim, o conhecimento das técnicas cerâmicas é considerado um assunto privado. Só se fala dele em família. (Lévi-Strauss, 1985, p. 223-224).

As consequências da colonização perduram, resultando na subjugação de muitos povos e culturas pelo dominador, o que levou à perda de saberes, seja por extermínio ou proibição. A citação anterior ilustra que a extinção de uma família, detentora de um conhecimento como um segredo, resultaria na perda quase total desse saber, restando apenas fragmentos e rastros que permitiriam reinterpretar sua técnica, modos de fazer, função e relevância cultural.

A busca pela origem das coisas pode ser vista como uma forma de autoconhecimento, compreensão e, possivelmente, de cura das

feridas decorrentes das práticas coloniais. As pesquisas são uma contribuição para entendermos a nossa história, e não só a dos arqueólogos ou etnólogos, como apresenta Maria Pietro Bardi (1980) “Os escavadores de memórias, com a ajuda depois dos etnólogos, andaram operando numa espetacular caça aos objetos que o tempo e a terra ocultavam, para dar resposta à constante demanda de conhecimento das origens.” (Bardi, 1980, p. 12). Nós artistas, pesquisadores, ceramistas, arte-educadores e até apreciadores devemos nos questionar. Nesse sentido, a tentativa de nomear o forno de tiragem ascendente com divisão de câmaras, o tradicional forno a lenha, como "pré-colombiano" *poderia* ser uma apropriação e ressignificação da história como resposta à invasão e sobrevivência da América. Entretanto, essa nomeação é perigosa, pois pode gerar um conforto temporário na busca por origens, desestimulando a continuidade da pesquisa, o que configuraria um tipo de apagamento e esquecimento.

Leda Maria Martins (2021) oferece perspectivas sobre como lidar com essas feridas coloniais, destacando que a tática do esquecimento é, em si, uma prática colonial.

> Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. E essas práticas, paralelas ao exercício da escrita, privilégio de poucos, formataram as novas culturas e sociedades das Américas, em um processo de mútua influência. Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado — ou gozem — da mesma legitimidade, reconhecimento ou primazia. Conforme Roach, “os ecos nos ossos referem-se não apenas à história do esquecimento, mas a estratégias de empoderamento dos vivos por meio da performance da memória”, pois, “apesar da autoconsciência centralizadora europeia”, a África “deixa seus traços históricos entre os apagamentos incompletos, sob as superinscrições, e em camadas de palimpsestos”. (Martins, 2021, p. 23).

Martins (2021) afirma que a identidade brasileira é marcada pela encruzilhada de saberes resultante da confluência das culturas europeia, africana e indígena. Para a autora, a memória — que se situa entre a lembrança e o esquecimento — é um derivado dessa

cultura da encruzilhada, sendo a própria força da lembrança um fruto desse cruzamento cultural. Ela vai trazer a partir da perspectiva afrodiaspórica.

> O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sígnico, interações e interseções, a noção de “encruzilhada” é por mim utilizada, desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem. (Martins, 2021, p. 34).

A centralidade da retomada de práticas ancestrais na cerâmica reside no conhecimento que se manifesta no gesto do corpo, que, na performance, circunscreve o tempo espiralar. Leda Maria Martins em sua fala no SESC CPF (2026), comenta que a formulação do conceito de ancestralidade que ela propõe vem das epistemologias do que a África traz de ancestralidade, somado às celebrações dos ancestrais, mais os corpos de percepção cósmica e a relação com a ecologia. A ideia de sagrado, segundo ela, não é religiosa, é cósmica e vai para além dos que vieram antes de nós. Nesse sentido, se aproxima da percepção dos povos originários da américa. Como as queimas artesanais, em que o sujeito conduz e acompanha todo o processo de cozedura, imerso na ação estabelece diálogo e relação com o fogo. Nesse diálogo com o fogo para transformação da matéria, talvez nos sejam concedidas divagações que nos reaproximam de nossos ancestrais — aqueles que primeiro manipularam o fogo. Dessa prática, os conhecimentos podem aflorar, pois o fogo é parte integrante do cosmos.

Os modos existentes nas comunidades tradicionais do Brasil, tem partes de sua origem de pessoas que já habitavam essa terra desde antes do período colonial, talvez pelo cruzamento desses saberes que originou o povo atual. Os caminhos para encontrar a ancestralidade existente, não ocorre só na queima, mas também na modelagem, no modo de coletar e fazer a massa de argila e os fins práticos e os motivos adornados nas peças. Neste sentido, pode ser que cada parte do processo venha de uma origem distinta e isso é a encruzilhada. Ainda assim, conhecer os modos de fazer incluindo a queima é reconhecer suas potencialidades. É comum

ver comunidades que iniciam a retomada de práticas e o forno tradicional a lenha ascendente aparecerem pois ele pode ser eficiente e fácil de conduzir e isso é um dos motivos da sua permanência e existência.

Aparentemente o desenvolvimento dos diversos fornos não é linear, talvez seja espiralar no conceito de “tempo espiralar”, de Leda Maria Martins, presente em sua obra *Performance do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo-Tela* (2021). A autora propõe uma visão de tempo que subverte a linearidade ocidental, conectando passado, presente e futuro em um movimento contínuo e progressivo. Essa perspectiva é empregada para analisar as práticas performáticas afrodiaspóricas e indígenas, enfatizando o conceito de oralitura como a união entre oralidade e escrita. A oralitura é vista como um veículo essencial para a preservação de memórias, histórias e cosmovisões, as quais são transmitidas e encenadas por meio do corpo e da performance. Sendo assim, penso na prática dos tipos de queima como uma ação performática de passagem de conhecimento oral durante a feitura, e que permite a troca de histórias dos envolvidos durante todo o processo, da construção à queima, incluindo partilhas sobre a origem do forno.

As queimas dos povos originários da América antes da invasão dos colonizadores, os formatos que provavelmente mais se aproximam são as queimas de buraco e fogueira. Uma possível interpretação para a permanência do uso de fogueiras, ao invés de um forno estruturado, se dá na presença do efêmero sem uma ruína ou arquitetura de forno (impacto e modificação, em certa medida, sobre a paisagem). Também a histórias ancestrais com o cosmos como elemento fogo aparece como símbolo e até quem não tem essa formação cultural se conecta ao redor do fogo, que foi essencial para o envolvimento da humanidade.

> Mesmo com a indicação deste novo caminho, a fogueira se consolidou, em muitas culturas, como principal equipamento produtor de objetos cerâmicos. Ao que parece, tais culturas, ao fazerem tal opção de queima, preservam traços de um elo ancestral de cuidado e proteção estabelecido a milênios entre a humanidade e o fogo. A fogueira antigamente garantia a manutenção do fogo e protegia os grupos de ataques de predadores, quando adotada pelo ceramista passa a necessitar ser cuidada para que, se mantendo acesa, tenha condições de cumprir sua vocação simbólica de elemento gerador de vida, possibilitando ao barro, ressurgir das cinzas, como elemento novo, impregnado de novos significados e funções. (Silva, 2017, p. 32).

Um exemplo de permanência deste modo de fazer específico das queimas de baixa e fogo direto em fogueira, é a consolidação e patrimonialização imaterial do fazer das Paneleiras de Goiabeiras. A alteração no tipo de queima resultaria em uma modificação no produto final, que possui uma impermeabilização característica, obtida pelo tanino aplicado na peça ainda quente após a queima em fogueira. Nesse contexto, a manutenção dessa técnica está intrinsecamente ligada à tradição, possuindo um forte valor simbólico e cultural.

Recapitulando, as queimas passaram de fogueiras para buracos, em seguida fornos de muro circular, depois, veio o forno estruturado com tijolos e com divisão de câmaras dos mais diversos formatos e temperaturas. Essa variedade coexiste no tempo e no tipo de forno, depende da origem, do território e de quem atravessou e ficou nesse território. A passagem em locais mesmo que temporários ocasiona mudanças e trocas de conhecimentos e modos de fazer. Os colonizadores beberam da fonte dos povos originários e vice e versa.

Atualmente, no mundo globalizado, mundializado, maquinado e automatizado através da energia elétrica, os fornos elétricos se tornaram predominantes a princípio na indústria, e depois foram incorporados na produção artesanal, principalmente nos grandes centros urbanos. Vimos que, em geral, ele não se faz presente em comunidades tradicionais, e isso se deve ao seu alto valor monetário e também à descaracterização de práticas.

O forno elétrico distancia a relação humana da prática de queima, rompendo com o manejo tradicional do fogo e, por conseguinte, com a relação estabelecida com o cosmos.

As práticas ancestrais de queima na cerâmica, embora muitas vezes não reconhecidas como saber ou arte por excelência fora das comunidades tradicionais brasileiras, vêm se destacando, ainda que timidamente, como técnicas expressivas no cenário contemporâneo. O ressurgimento desses saberes se manifesta por diversas razões, incluindo escolhas estéticas, políticas, culturais e, em alguns casos, por se apresentar como uma opção mais acessível.

No contexto em que ainda não se encontram as respostas sobre a origem de algo, ainda assim se relaciona com o tempo e o espaço em que o ceramista está inserido.

> Cientes da impossibilidade de por deparar com um ponto que possa ser determinado como origem, convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente, o nutre e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico. O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. (Salles, 2004, p. 38).

O que se observa, portanto, não é o desaparecimento, mas sim o reaparecimento discreto e expressivo dessas práticas de queima ancestral no panorama cerâmico atual. As presenças serão apresentadas para que possamos identificar o fenômeno.

3.1.1.3 Mundo: presenças de queimas na arte contemporânea

Analisamos referências de ceramistas que praticam queimas artesanais ancestrais no território brasileiro, observando que todas as comunidades apresentadas preservam o fazer cerâmico como uma prática tradicional, transmitida predominantemente através do núcleo familiar. Como pesquisadora, arte-educadora e ceramista que não possui uma ascendência direta nesse ofício (minha trajetória com a cerâmica foi iniciada no ensino formal, universitário durante a graduação) busquei investigar também a presença dessas queimas no contexto da arte contemporânea.

Apresento, a seguir, as referências encontradas até o momento, as quais buscam ampliar o imaginário sobre as finalidades das queimas cerâmicas. Estas transitam entre o meio técnico para a feitura da peça e o ponto de encontro performático: uma escultura no espaço que convida à reflexão sobre o tempo, uma prática relacional e uma troca de saberes mediada pela ação e pelo movimento

dos corpos, desde a construção do forno e sua permanência no espaço até a finalização da queima. Nesse processo, a peça final pode assumir um papel secundário, tornando-se apenas um fragmento testemunhal dessa relação ou, em certos casos, sequer subsistir como objeto físico, sendo a vivência da queima a centralidade e o fim de toda ação.

1995 - ÁRVORE DE FOGO de Wali Hawes (1952-2014)

Meu conhecimento sobre Wali Hawes foi adquirido por meio da leitura do livro *Construcción de Hornos*, de Ian Gregory (1995). Nesta obra, Gregory compartilha sua experiência pessoal como ceramista, detalhando os conhecimentos adquiridos ao longo de seus estudos e práticas com diversos tipos de queima, ensinando a construir alguns tipos de fornos. O autor também apresenta referências de outros artistas, entre eles o que mais me chamou atenção foi Wali Hawes com o forno em formato de garrafa, de tiragem superior, feito de tijolos maciços e a adobe e nomeado de *Árvore de Fogo* (Fig. 116), essa imagem foi o que me causou um certo encantamento. É perceptível que o forno vai para além de sua função, existe uma preocupação escultural para abrigar o fogo. Foi então que busquei mais a respeito da obra e vida de Hawes.



Figura 116 — Forno Árvore de Fogo de Wali Hawes. Fonte: Ian Gregory (1995).



Figura 115 — Painel da etapa de construção do forno Árvore de Fogo de Wali Hawes. Fonte: Ian Gregory (1995).

No livro de Gregory há alguns relatos de quando este forno *Árvore de Fogo* estava em funcionamento, ele era visto como uma escultura viva.

> À medida que o calor aumentava, as partes externas começaram a brilhar com uma cor vermelha intensa, e a fumaça se transformou em mantas de faíscas incandescentes; cada alimentação das câmaras de combustão enviava ondas de chamas através do centro para aparecerem ao longe no céu escuro. Uma visão semelhante a uma gigantesca vela romana, difícil de esquecer. (Gregory, 1995, p. 95, tradução da autora).

Wali Hawes (1952-2014) foi um artista ceramista que nasceu na Índia, fez universidade na Inglaterra, estudou cerâmica na Espanha e viveu no Japão. Durante suas jornadas e prática artística, ele manteve um blog no qual compartilhava saberes técnicos sem restrições, democratizando o conhecimento e divulgando sua produção. Após seu falecimento, esse espaço digital consolidou-se como um repositório de fragmentos e histórias de seu legado. Em sua seção de diários, deparei-me com um texto que sintetiza com clareza as intenções de sua prática, da modelagem à queima, com especial atenção aos fornos escultóricos. Senti-me, em certa medida, representada por esse relato, que me motivou a ampliar o olhar sobre os fornos que já vinham orientando minhas próprias intenções de uso e ações.

Diário de um ceramista de Wali Hawes [81]

> *“Um Caso Íntimo com Argila*
>
> *O que há de tão especial em trabalhar com as mãos? Simplesmente, você encontra a dignidade pessoal. Lidar com problemas complexos e multifacetados exige o uso pleno das mãos e da mente, mesmo que não seja verbal. O coração também, porque você precisa sentir e compreender, e isso só pode vir do coração. A trilogia é imutável, pois somos agentes na criação de um artefato que jamais retornará à sua*

[81] Walli Hawes. **Pottery Diary**. Disponível em:<https://www.walihawes.org/blog/event.php?ref=62>. Acesso em: 13 de dezembro de 2025.

origem — bem, não em sua forma original, ou entraríamos em um debate na qual, em vez de discutir detalhes insignificantes, discutiríamos átomos. (...)

Em Construção de Fornos e Queimas Experimentais, a ênfase aqui é desmistificar o processo de queima – tornar as queimas algo acessível e permitir que os ceramistas experimentem um lado da cerâmica que exige que se lancem no desconhecido, pois no processo de queima liberam-se as forças da Natureza, ainda que de forma controlada. (É assim que gostamos de pensar!) Para fornos a gás, utilizo um design de tiragem descendente e, para esmalte salino, um design em arco de gato. Para fornos a lenha, utilizo o forno de tiragem ascendente em formato de garrafa (para barro), tiragem cruzada para esmalte salino e raku a lenha, e experimentei uma adaptação de um forno árabe de design tradicional da Espanha. A maioria funciona bem e, até hoje, nunca comprei um forno na minha vida! As Queimas Experimentais nasceram da minha experiência com o uso de adobe em vez de tijolos para a construção de fornos na Inter-Accion em Soria, Espanha, em meados da década de 80.

Também aprendi sobre fornos de papel com Fina Casaus em um acampamento de ceramistas organizado pela Associação Catalã de Ceramistas. ***Os fornos se tornaram ferramentas únicas para transformar argila em cerâmica e nos divertimos muito!*** *Isso deu origem a projetos como "Le Four Mobile" (feito com um carrinho de compras), "Mangagama" (feito com histórias em quadrinhos), "Car Kiln" e "Flying Kilns". Também desenvolvi a ideia de "Fornos como Metáfora" através do forno conhecido como "A Parede".*

Quando comecei a transformar fornos em esculturas e a desenvolver o processo como parte integrante da forma, levando a cerâmica para o reino do efêmero, uma mudança de paradigma foi criada, abrindo novas perspectivas em nossa prática artística. Tudo começou com a percepção de que um forno feito de barro (neste caso, um forno em formato de garrafa feito de adobe) era mais do que apenas peças de cerâmica queimadas! O forno queimava a si mesmo. O processo cerâmico havia sido interrompido. Isso levou a todo tipo de desenvolvimentos – Dragões de Fogo, Árvores de Fogo, Flores de Fogo… que surgiram em muitos lugares até hoje.

Meu trabalho agora está em um estágio em que sinto que mais aspectos sociais precisam ser levados em consideração, especialmente no contexto da Índia. *John W. Wood, em seu livro sobre Mrinal Sen, "Chasing the Truth" (Em Busca da Verdade), diz algo que me toca profundamente e desejo*

continuar uma vida que seja, e cito: "...desfrute da prosperidade da liberdade pessoal, livre de dogmas e preconceitos e sem restrições impostas pela pobreza. 14/04/2008" (Hawes, 2008, grifo da autora, tradução da autora).

É possível perceber a relevância e o impacto das obras e do trabalho de Wali, evidenciados pelo evento realizado em Andorra em homenagem à sua trajetória após seu falecimento. Organizado pela FLAMAtoris, sob a direção de Eve Ariza, ocorreu na Praça de l'Església, em La Massana, no principado de Andorra. Segundo o artigo [82]que relata sobre o evento, Wali também contribuiu para diferentes artes cênicas urbanas experimentais e participativas. Tais elementos reforçam o caráter de *happening* do processo de criação, o qual se desviou da produção de peças cerâmicas (ofício inicial do ceramista) para focar na ação coletiva em torno do fogo, configurando-se como um espetáculo e uma forma de arte relacional. Isso me levou a refletir sobre a construção de fornos na Grande São Paulo com outras perspectivas, que poderiam ser inspiradas nas propostas feitas por ele. Seguem as figuras 117 e 118 do forno/escultura de papel intitulado 'Exquisite Corpse' confeccionado em sua homenagem durante o evento. Além dessa escultura, o evento contou com outras apresentações circenses que envolvem manipulação do fogo.

Figura 118 — Forno "Cadáver exquisito" de tributo a Hawes. Fonte: Infoceramica (2015).



Figura 117 — Forno "Cadáver exquisito" de tributo a Hawes. Fonte: Infoceramica (2015).



[82] "Cadáver exquisito: Tributo a Wali Hawes (1952-2014), 19 de agosto de 2015, Disponível em: <https://www.infoceramica.com/2015/08/19/tributo-a-wali-hawes/> e <https://cacisforndelacal.blogspot.com/2015/06/primera-part-del-cadaver-exquisit.html>. Acesso: 16 de abril de 2026.

Brasil: 1997 - Nuno Ramos (Brasil, 1960)

A obra *Fornalha*[83], de Nuno Ramos, instalada na Avenida Paulista em 1997 (a avenida é considerada o maior símbolo cultural da cidade de São Paulo, sendo ponto de encontros culturais e também de manifestações de nível nacional), aparenta ser um muro-forno ou caixa-forno, foi alimentada diariamente durante 12 horas durante seu período de instalação. A escolha desse local apresenta um contraste evidente entre o forno e os edifícios corporativos da avenida. Para mim, suscita um debate sobre as relações de tempo e trabalho, e, numa interpretação pessoal, também sobre a tecnologia e modos de fazer. É inevitável o contraste de ritmos. Questiono-me se a própria forma do forno não estabelecia uma analogia com os prédios de concreto, enquanto o fogo representaria o trabalho das pessoas que mantêm viva a arquitetura, ritmo de queima estar metaforizando as horas trabalhadas na grande metrópole.



Figura 119 — Painel duas fotografias da obra Fornalha de Nuno Ramos na Paulista em 1997.
Fonte: Nuno Ramos (1997).

[83] Registro da obra instalativa *Fornalha*, 1997. Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/fornalha/>. Acesso em: 16 de abril de 2026.



Figura 120 — Captura de tela do vídeo momentos da queima no forno escultórico no II encontro Barro Calchaquí. Fonte: Isabella Johnston (2024).









Figura 121 — Painel de capturas de telas do vídeo sobre a construção do forno escultórico do encontro Barro Calchaquí. Fonte: Lorena Camara (2024).

A ceramista Belém Chamorro participou como uma das selecionadas no edital do II Encontro de Ceramistas Latino-Americanos — Barro Calchaquí, realizado em Salta, Argentina, entre os dias 15 e 20 de julho de 2024. Em registro audiovisual [84]sobre as ações do evento, a artista descreveu sua proposta a partir de três eixos fundamentais:

- A escultura de grande formato como forno escultórico: a ceramista coordenou a elaboração coletiva de uma escultura-forno, inspirada em uma modelagem cerâmica de sua autoria prévia.
- A construção do interior: a estrutura central foi erguida a partir de módulos que simulavam janelas, produzidos por meio de moldes. Tais elementos desempenharam uma dupla função: atuaram como mobília refratária do forno e, simultaneamente, como suporte expositivo para as figuras humanas em barro confeccionadas na oficina ministrada por Ester Bonomo (integrante do coletivo Mar del Plata e da Cooperativa Fractales).
- Homenagem e queima: construção coletiva do forno escultórico e a queima para fazer do forno a presença viva de Joaquina.

O aspecto mais significativo da proposta foi a homenagem à ceramista e oleira local Joaquina, falecida naquele mesmo ano. Aparentemente a estrutura da escultura-forno não apenas representava a figura de Joaquina, mas a concebia como um receptáculo das peças, que em seu interior seriam transformadas pelo fogo em um gesto que evocava sua presença simbólica e espiritual. Nessa proposta poética, interpreto como se a alma da homenageada se manifestasse como o próprio fogo da queima.

O forno em si, assemelhava-se a um forno de tiro direto, com a base da fornalha construída em tijolos costurados com adobe. A superestrutura escultórica, por sua vez, apresentava características de um "forno de papel", utilizando uma armação metálica de

[84] Vídeo II Encontro Barro Calchaquí. O trecho a respeito da construção e queima do forno escultórico da proposta da ceramista Belém Chamorro concentra-se entre os 18 '26s à 19' 22s, 2024. Fonte: Youtube Canal: Barro Calchaquí. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=BNTauXrfe7g&t=1165s>. Acesso em: 27 de abril de 2026.

serralheria posteriormente revestida por camadas de papel embebidas em barbotina (argila em estado líquido). O acabamento foi realizado com pinturas de argilas misturas a óxidos (engobe), possivelmente os mesmos engobes utilizados tanto na escultura de referência, quanto nas atividades práticas da oficina de esculturas humanas.

Ao me deparar com tal obra, aprofundei-me na investigação sobre o coletivo de Chamorro e identifiquei o perfil Hornos Escultóricos[85], cuja descrição sintetiza a sua atuação: “Somos un grupo de ceramistas que realizamos Hornos Escultóricos para cerámica celebrando nuestro oficio y arte”. Através deste perfil no Instagram, é possível observar o desenvolvimento de outros projetos que articulam a funcionalidade técnica da queima à expressão escultórica, com um portfólio das experiências e vivências desenvolvidas pelo coletivo.

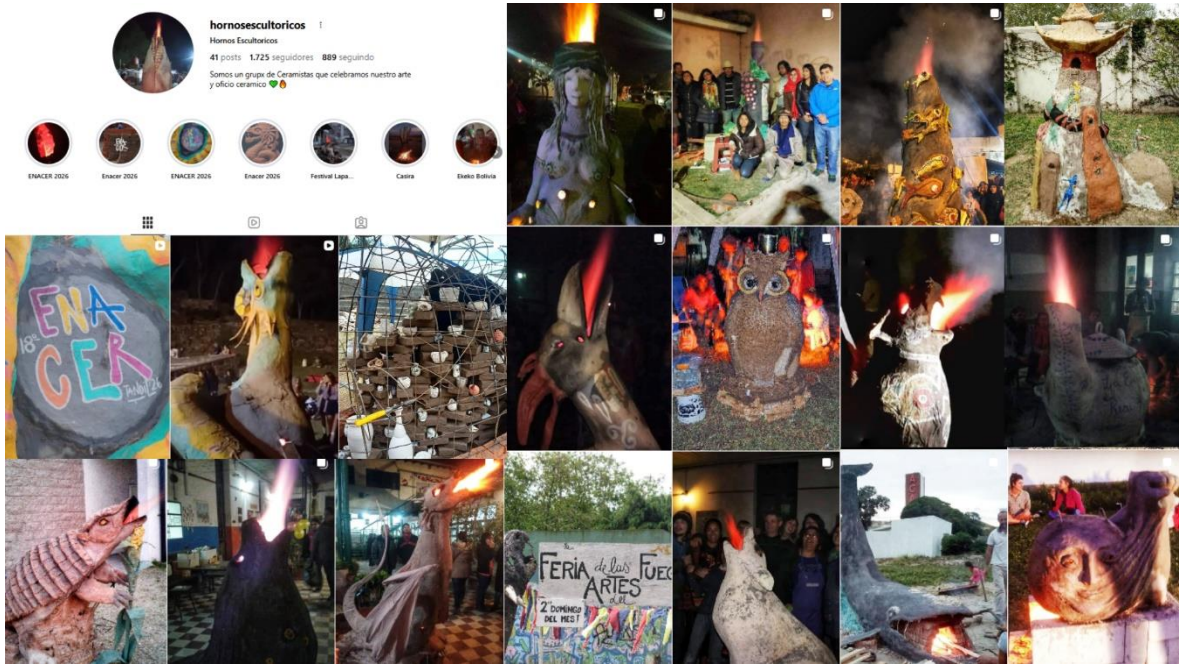


Figura 122 — Captura de tela do perfil do Instagram Hornos Escultóricos. Fonte: elaborado pela autora (2026).

[85] Perfil no Instagram do coletivo que constrói fornos escultóricos. Disponível em: <https://www.instagram.com/hornosescultoricos/>. Acesso em: 30 de março de 2026.

Espanha: 2024 - ReCuit - Escola de Cerâmica de La Bisbal, grupo Fem Foc Woodfiring Performances



Figura 123 — Painel com momentos da montagem e queima do forno neolítico no ReCuit. La Bisbal. Fonte: Julia Sangés e FemFoc (2024).

As queimas apresentadas no painel de fig. 123 ocorreram na Escola de Cerâmica de La Bisbal, na Espanha, e coincidiram com a realização do 51º Congresso da Academia Internacional de Cerâmica (AIC) em Portugal (em Caldas da Rainha e Alcobaça), entre 16 e 20 de setembro de 2024. A ação do ReCuit organizada pelo coletivo FemFoc[86] proporcionou um momento de vivência e reflexão prática e política sobre a cerâmica, incluindo a atualização de práticas de queima com um tom performático. Um exemplo é o "forno neolítico 2.0", um forno com princípio de queima similar ao forno de papel com fogueira. O uso do termo "neolítico", que se refere ao período histórico (de cerca de 12 mil anos atrás) no qual houve o surgimento da agricultura, e a adição do sufixo "2.0" (comum em produtos e ações tecnológicas contemporâneas) atualizam práticas anteriores e remetem ao caráter atual da numeração de sequências. O evento ReCuit, documentado pelo blog Infocerâmica, se insere em um contexto contemporâneo mais amplo, sendo notório o questionamento mundial às ações militares de Israel em Gaza e o diálogo com outros eventos de cerâmica que ocorrem na cena internacional:

> Em Portugal, realizava-se naquela época o Congresso da Academia Internacional de Cerâmica.
> Israel continuou a bombardear. Nosso país continuou a se armar.
> Enquanto isso, na Escola de Cerâmica de Bisbal d'Empordà, ocorreu um encontro entre o belo e o sublime. Um encontro casual, underground, punk e incendiário. Cerâmicas eram queimadas coletivamente enquanto alquimias, conversas, reencontros, desvirtualizações e chamas aconteciam.
> Essa aglomeração foi obra das sonhadoras do FemFoc (Júlia Sangés e Inga Freitas) que transformaram uma proposta que estava se esvaindo em tentar arrancá-la de Marcos. Uma exposição temporária das peças foi realizada graças à ajuda de Cris Márquez, seguida de uma celebração festiva com vitrificação folclórica por Ana Felipe e a equipe de Zaragoza. Também apreciamos a apresentação do livro Ceramistas e Processos Criativos, de sua coautora Teresa de la Cal e do artista Roger Coll.
> E assim foi o ReCuit!
> Ele se fez com entusiasmo, ideias, amor pelo ofício e vontade de se divertir. O ReCuit não se contentou em ser apenas uma invenção do Neolítico 2.0; estava ansioso para nascer e crescer. Bem: forno, arroz, fogo, dança, bar, cuscuz, cerveja, mais fogo, concerto, pétalas, aparições celestes, um pouco de chuva, fogo e serragem. Afterparty que já está quase amanhecendo... E finalmente, uma peregrinação ao santuário da Virgem de La Pella e suas santas Dores!

[86] Perfil do coletivo FemFoc. Disponível em: <https://www.instagram.com/femfoc/>. Acesso em: 08 de maio de 2026.



Figura 124 — Forno homenagem e presente para o Ceramista e Professor Carlets Torrente para comemorar seu aniversário de 70 anos de idade. Fonte: Carlets Torrent (2024).

E assim demos as boas-vindas ao outono cercados por amigos ceramistas, e em torno do período Neolítico, que exigiu uma multidão de mãos para preparar a lenha, construir o forno, carregá-lo com cerca de 80 peças e cobri-lo com lenha, moldando-o em uma pira. Cubra a lama com serragem e faça um círculo de lenha ao redor dela. Uma vez aceso, o círculo estreita-se, aproximando-se do coração do forno e das pessoas. A temperatura aumentou cada vez mais até que a pira foi acesa e nos hipnotizou com suas chamas. Deixando nossas retinas queimando por alguns dias e algumas belas peças defumadas.
Júlia e Inga (Las FemFoc) estão encantadas com a resposta da nossa comunidade de barro e fogo, com a excelente resposta ao nosso chamado e, acima de tudo, por terem dado vida juntas ao ReCuit." (Freitas, Um encontro entre o belo e o sublime, blog infoceramica[87], La Bismal, 22 de setembro de 2024, tradução da autora).

No mesmo evento, com o clima de festa, diálogos e comunhão coletiva foram realizadas outras performances e práticas cerâmicas, incluindo a construção e queima de um forno escultórico (fig. 124). Esta atividade foi uma homenagem ao Professor e mestre em cerâmica Carlets Torrent[88], celebrando seus 70 anos de idade.

[87] Artigo que registra sobre o evento ReCuit "Un encuentro entre lo bello y lo sublime" de Inga Freitas. Disponível em: <https://www.infoceramica.com/2024/10/09/recuit-la-bisbal 2024/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaYcBFGa4x5gceDWgrw6oxNMYYaC85Xad254BClOzhXu8KTU2ZPWFI9m1zU_aem_7N9AllQxsunRwDtev7TN-Q>. Acesso em: 30 de março de 2026.

[88] Perfil do Instagram do Professor Carlets Torrent. Disponível em: <https://www.instagram.com/carletsceramica/>. Acesso em: 08 de maio de 2026.

Brasil: 2025 - 14ª Bienal do Mercosul, obra *O Centro Cultural Ambulante* de Gabriel Chaile (Argentina, 1985)

A 14ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre (RS) entre 27 de março e 1º de junho de 2025, pautou-se pelo tema "Estalo" e abrangeu 18 locais com visitação diária gratuita. No dia 14 de março de 2025, o artista Gabriel Chaile promoveu a ativação da obra *O Centro Cultural Ambulante*, um forno escultórico móvel e funcional concebido para, por meio de uma ação performática, convocar o público ao diálogo e à partilha de alimentos. Para essa convocação, utilizou-se um megafone (gravado com a inscrição "transformação social") acompanhado por um tambor durante o trajeto. O carrinho que suporta a estrutura do forno exibe placas informativas com o questionamento "Cual es el límite" e a afirmação "Estudio para el funcionamiento de las cosas a través del arte".





Figura 125 — Painel de registros O Centro Cultural Ambulante, a esquerdar o artista Gabriel Chaile ativando a obra numa Perfomance em praça pública e a direita a obra exposta no pavilhão da Bienal Mercosul. Fonte: Gabriel Chaile (2025).

Segundo a publicação nas redes da Bienal Mercosul:

> O Centro Cultural Ambulante é um protótipo de forno, escultura móvel e objeto relacional. O dispositivo, formulado de maneira aberta e participativa por Gabriel Chaile, pode operar em diferentes contextos e ativar múltiplas dinâmicas sociais e afetivas.
>
> Partindo das “panelas populares” argentinas, onde compartilhar o ato de cozinhar e a comida são gestos de cooperação, assim como de elementos formais da cultura candelária de Tucumán que atravessam a prática de Chaile, o forno resultante desse processo é um ato de construção coletiva e propriedade distribuída. Sua ativação e futuras circulações são testemunho do envolvimento de diversas pessoas por meio do ensino, do diálogo e da experimentação.
>
> A atividade terá início na Casa de Cultura Mario Quintana, passará pela Praça do Tambor e seguirá até a Usina do Gasômetro, promovendo interações com o espaço urbano. Ao chegar na Usina, o forno será aceso, iniciando o preparo de comidas que serão servidas ao público. (Bienal Mercosul[89], 2025).

Ao longo da leitura da tese de Beatriz Reis (2024), deparei-me com outros trabalhos de Gabriel Chaile[90], artista que investiga questões de ancestralidade em sua poética. Chaile destaca-se por suas esculturas instalativas que remetem a fornos e vasos gigantes antropomorfizados, utilizando a argila e o adobe como materiais preponderantes, tanto na estrutura, mas principalmente no acabamento. Conforme observado por Reis (2024), tais obras guardam semelhanças formais com as cerâmicas pré-colombianas típicas de Tucumán, no noroeste da Argentina, região de origem do artista. Um exemplo central analisado pela pesquisadora é a obra Genealogia da Forma, apresentada na 59ª Bienal de Veneza (2022) e ilustrada na Figura 126. Embora essas esculturas não sejam ativadas pelo fogo — diferentemente do que ocorre em *O Centro Cultural Ambulante*, exposta na 14ª Bienal do Mercosul (2025) —, o aspecto de "forno" permanece intrínseco à sua configuração. Tal associação é reforçada pela morfologia dos objetos,

[89] Divulgação da performance no perfil da Bienal Mercosul. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHlWIjuuKPh/?img_index=1>. Acesso em: 16 de abril de 2026.

[90] Perfil do artista Gabriel Chaile no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/soychaile/>. Acesso em: 08 de maio de 2026.

que se assemelham a vasos e possuem gargalos que remetem também às chaminés. Algumas esculturas ainda possuem mais de um orifício em diferentes alturas, sugerindo o fluxo de calor característico de um sistema de combustão. Essas obras da Bienal de Veneza em homenagem a sua avó *(*Fig. 126), antecederam a obra presente na Bienal do Mercosul (Fig. 125).



Figura 126 — Obra Rosario Liendri (2022). Fonte: La Biennale di Venezia (2022).

As obras apresentadas na 59ª Bienal de Veneza, em 2022, de certa forma complementam as intenções poéticas da trajetória do artista argentino apresentadas na performance de 2025 no Rio Grande do Sul:

> Sua pesquisa se relaciona com o que o artista chama de “genealogia da forma” – inspirando-se em objetos como potes e fornos de barro, que frequentemente adquirem traços antropomórficos, ele evoca a relação dos vasos tradicionais argentinos com alimentação, suporte, colaboração e atividades comunitárias. Para a 59ª Bienal de Veneza, de 2022, Chaile exibe um conjunto de cinco esculturas-forno que representam, em grandes dimensões, membros de sua família. (...) Essa nova série de esculturas expressa a capacidade do corpo para o comunalismo, doação e cuidado – especialmente dentro do contexto específico de uma família. (...) Esses artefatos são sempre colocados em um lugar de distinção e interpretados a partir de categorias especiais dentro da antropologia: são mais especiais do que simples potes decorados que, por sua vez, são mais importantes do que potes sem qualquer decoração (VOULGARI, 2017). Segundo Voulgari (2017, p. 49), “parece que existe um consenso silencioso de que quando pessoas, não importa quando, onde ou como, dão à superfície de um pote as características de um único ser humano, elas não estão apenas decorando esse pote; elas o estão humanizando (Reis, 2004, p. 127-128).

Ao mesmo tempo em que as obras convidam à interação, como no caso da performance de 2025, as esculturas de Chaile resgatam e homenageiam sua própria ancestralidade. Essa referência confere vigor e presença à memória daqueles que o precederam. A evocação do passado se une à vivacidade daqueles presentes, integrando a memória ancestral à energia da vida compartilhada. Neste contexto, as histórias não são transmitidas oralmente, mas sim suscitadas pela própria escultura como objeto quase que humanizado que é contemplado por aqueles que o observam. Essas esculturas vasos-fornos possuem quase uma presença de entidades ancestrais, aludindo ao caráter das histórias ancestrais.

Peru: 2025 - III Encontro Ceramistas Latino-Americanos Barros del Qhapaq Nãn / Barro Calchaquí

O conhecimento adquirido sobre o forno Joaquina, durante o II Encontro de Ceramistas Latino-Americanos Barro Calchaquí / Barros del Qhapaq Nãn, realizado em 2024, motivou meu interesse em participar da edição de 2025, seja como selecionada ou como espectadora. A leitura do edital me permitiu compreender melhor a proposta do evento: reunir e conectar ceramistas da América Latina em um encontro autogestivo. Seu objetivo principal é promover a criação de laços afetivos, o intercâmbio de conhecimentos técnicos e o reconhecimento mútuo entre pares, em um ambiente colaborativo. Com a abertura do edital, formalizei minha inscrição como participante, apresentando a proposta de construir um forno em miniatura durante a semana de trabalho do evento. Como aparece no edital de 2025:

> O evento acontecerá em Písac, Cusco, Vale Sagrado, Peru, de 1 a 6 de julho de 2025. Este encontro visa reunir ceramistas de toda a região andina, fomentando o diálogo e o intercâmbio entre os países latino-americanos e criando um novo espaço cultural com as características dos encontros "Barro Calchaquí", tendo Cusco como epicentro. Enfatiza os laços preexistentes que unem nossos países, com a cerâmica como linguagem e patrimônio compartilhados. Seguindo a mesma metodologia de trabalho utilizada em encontros anteriores, 30 ceramistas serão convidados a criar uma peça em exposição pública ao longo de cinco dias, sob o tema "Território, Culturas Entrelaçadas". O evento busca destacar a cultura ancestral indígena, integrando-a e mesclando-a com outras propostas e perspectivas sobre a construção e a prática da cerâmica contemporânea. Barros del Qhapaq Nãn não é um evento competitivo. Buscamos valorizar o artesanato da cerâmica por meio da produção de obras artísticas artesanais, gerando uma troca de experiências. Além disso, em torno do evento, haverá uma programação de atividades gratuitas, apresentando diversas expressões artísticas e educacionais, como pintura, escultura, gravura, música, animação, palestras e oficinas. (Edital[91], 2025, p. 2, tradução da autora[92]).

[91] Divulgação do edital 2025 no perfil do Instagram da organização do evento. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHs6EcvAm3D/?img_index=2>. Acesso em: 27 de abril de 2024.

[92] Trecho original do edital (2025): “El mismo tendrá lugar en la localidad de Pisac, Cuzco, Valle Sagrado, Perú. Del 1 al 6 de julio 2025 Este encuentro pretende reunir a ceramistas de toda la región que comprenden los Andes, generando un diálogo y un intercambio entre los países latinoamericanos y propiciando la creación de un nuevo espacio cultural con las características que ya tienen los encuentros "Barro Calchaquí, utilizando como epicentro Cusco. haciendo hincapié en la idea de los lazos preexistentes que unen a nuestros países, y teniendo al oficio de la cerámica como lenguaje y patrimonio en común. Con la misma modalidad de trabajo que venimos utilizando en los encuentros anteriores, se convocará a 30 ceramistas, para realizar una pieza a la vista del público

Ainda sobre o edital do encontro, o objetivo das relações entre territórios latinos está descrito:

> Quando nos reunimos no Encontro Latino-Americano "Barros do Qhapaq Ñan", trazemos não apenas nossas mãos e nossas técnicas; viajamos com nossos territórios. Nesse encontro, os territórios se fundem e dialogam, gerando um entrelaçamento de culturas que transcende o indivíduo para se tornar uma rede de conhecimento compartilhado. A cerâmica, como a tecelagem, é um ato de união. Cada fio — cada oleiro, cada história, cada tradição — se entrelaça com os outros, criando um tecido que nos sustenta não apenas durante o encontro, mas também quando retornamos às nossas comunidades. Esta rede, fortalecida a cada edição, conecta-nos através do tempo e da distância, permitindo que a argila permaneça como ponte entre os nossos territórios e a expressão das nossas identidades. Convidamos artistas ceramistas a materializar esta ideia nas suas peças: que a argila seja testemunha desta rede de territórios, onde as culturas se cruzam, se reconhecem e se enriquecem mutuamente. (Edital[93], 2025, p. 2, tradução autora[94])

durante 5 jornadas bajo la temática Territorio, entretejido de culturas". El evento pretende hacer hincapié en la cultura ancestral originaria integrándose y mezclando la con otras propuestas y puntos de vista acerca de la construcción y práctica en la cerámica contemporánea. Barros del Ohapag Nan no es un evento competitivo. Buscamos realzar el oficio de la cerámica a través de la producción de Obra artística artesanal generando un cruce entre experiencias. Además, en torno al encuentro, habrá un cronograma de actividades libres y gratuitas, donde tendrán lugar diversas manifestaciones artísticas y educativas, como pintura, escultura, grabado, música, animación, charlas y talleres."

[93] Divulgação do edital 2025 no perfil do Instagram da organização do evento. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHs6EcvAm3D/?img_index=2>. Acesso em: 27 de abril de 2024.

[94] Trecho original do edital (2025): "Cuando nos reunimos en el Encuentro Latinoamericano Barros del Qhapaq Ñan, no solo traemos nuestras manos y nuestras técnicas; viajamos con nuestros territorios. En ese encuentro, los territorios se fusionan y dialogan, generando un entretejido de culturas que trasciende lo individual para convertirse en una red de saberes compartidos La cerámica, como el tejido, es un acto de unión. Cada hilo -cada ceramista, cada historia, cada tradición- se entrelaza con los demás, creando una trama que nos sostiene no sólo durante el encuentro, sino también cuando regresamos a nuestras comunidades. Esta red, fortalecida en cada edición, nos conecta a través del tiempo y la distancia, permitiendo que el barro siga siendo el puente entre nuestros territorios y la expresión de nuestras identidades. Invitamos a los ceramistas a materializar esta idea en sus piezas: que el barro sea el testigo de este entramado de territorios, donde las culturas se entrecruzan, se reconocen y se enriquecen mutuamente.".

As minhas propostas enviadas no ato da inscrição foram:

1. *¿El horno en miniatura o del tamaño de un corazón? Los mini-ladrillos como parte de ti. Su intercambio como parte de nosotros.* Descrição: construyendo mini-hornos como forma de alimentar las relaciones latinas. Pequeños ladrillos y pequeñas cerámicas que, juntos, serán como semillas para cultivar relaciones en la vida.

O processo de construção (vídeo) [95]envolveu a criação de um forno tradicional a lenha em miniatura, utilizando pequenos tijolos que eu mesma produzi no Brasil, em meu território de origem. Para o encontro de ceramistas em Pisac, Cusco, no Peru, levei mais de 1.000 minitijolos feitos previamente. No primeiro dia do evento, após a cerimônia de abertura realizada no espaço sagrado próximo à escola de cerâmica local, coletei terra e grama da região para a produção do adobe.

Figura 128 — Mil mini tijolos de diversas queimas. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 127 — Cerimônia de abertura no território Cuyo Grande em Písac. Fonte: Pedro Meurer (2025).



[95] Eli Toppetti @eli.toppetti.volcanica, ceramista espectadora no evento, gentilmente gravou todo o processo e me presenteou com o vídeo editado de todo o processo de construção do miniforno. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DMVCBNOubOi/>. Acesso em: 27 de abril de 2025.

Durante as sessões de trabalho abertas ao público, na Plaza Constitución, central da cidade, construí o pequeno forno durante os 3 primeiros dias (fig. 129). Ao interagir com espectadores e outros ceramistas que se aproximavam para conhecer meu trabalho e a proposta – que visava reconhecer o forno como uma escultura no espaço –, eu os convidava a modelar pequenas peças de argila (Fig.130) Essas peças seriam posteriormente transformadas em cerâmica no forninho, durante o dia de queima (no penúltimo dia do evento[96]).

Figura 129 — Segundo dia de evento, ceramistas trabalhando ao público na praça central. Fonte: Pedro Meurer (2025).



Figura 130 — Terceiro dia, apresentando o forninho de Písac e convidando as pessoas. Fonte: Pedro Meurer (2025).



[96] Vídeo da ação da queima no mini forno pela equipe do Barro Calchaquí em seu perfil do Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DLviQ0iS0rr/>. Acesso em: 27 de abril de 2026.



Figura 131 — Retrato e a obra finalizada. Fonte: Río Rosa (2025).

A impossibilidade de transportar terra do Brasil, devido a questões de contaminação biológica entre países, reforçou o diálogo com o tema do evento, "Território, Culturas Entrelaçadas". Dessa forma, o projeto integrou tijolos feitos com argilas brasileiras e o adobe produzido com terra peruana, além das peças de argila criadas durante o encontro. A característica escultórica do forno foi se definindo ao longo da vivência e ocupação do espaço, representada pela arquitetura Inca e a escultura da Perdiz, símbolo da cidade de Písac.

A queima ocorreu em meio a todas as queimas que estavam previstas no quinto dia, em frente ao mercado artesanal do vilarejo, contei com a ajuda do meu companheiro, Pedro Meurer, que foi meu assistente e parceiro desde a construção até queima, me auxiliando na coleta dos materiais e na orquestração da queima.

Ocorreu a participação de quem quisera orquestrar a miniqueima, ao mesmo tempo eu explicava como funcionava e média de tempo. Uma da ceramista participante Angélica Romero, contou quantas peças foram queimadas. Foram 150 em duas queimas consecutivas no miniforno. Consegui otimizar a queima incluindo uma chaminé feita de barro e também construí maior do que o *Forninho Paineira Barriguda* para caber mais peças.

> Tu propuesta fue muy hermosa! Me hizo imaginar 1000 mundos posibles dentro de ese horno. Conté la primera quema y salieeon 69 piezas perfectas. La segunda fue más grande, asi qye tu horno corazon pudo albergar mas de 150 sueños. Felicitaciones por dos excelentes quemas. (Angélica Romero, comentário na publicação do vídeo[97], 2025).

A apresentação dessas peças ocorreu ainda no mesmo dia, porém em um ambiente escuro em meio a várias outras queimas que ocorriam concomitantemente. As pecinhas foram então armazenadas para serem expostas no dia seguinte no último dia do evento.



Figura 132 — Queima no forninho de Písac. Fonte: Río Rosa (2025).

[97] Vídeo editado de todo o processo de construção do miniforno. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DMVCBNOubOi/>. Acesso em: 27 de abril de 2025.

O forninho escultura foi doado para Adela (senhora que nasceu no vilarejo de Písac e me hospedou durante o evento). Adela, além de gerenciar uma hospedaria que recebe turistas em sua casa, também demonstra grande habilidade manual, compartilhou que também é ceramista e que aprendera o ofício com sua avó, confecciona mini cerâmicas e joias com peças minúsculas, as quais vende em seu mercado anexo, o que coincidentemente se relacionou com a minha proposta de trabalho para o evento. Ela foi a primeira pessoa a nos acolher e nos guiar pela cultura local, compartilhando conhecimentos sobre ervas medicinais de seu jardim, a história da cidade antes do turismo e nos ensinando algumas palavras em Quéchua. Sua atenção e generosidade foram marcantes, e a única forma que encontrei para expressar minha gratidão foi presenteá-la com o forno em seu espaço (Fig.133).



Figura 133 — Adela, Alice, Pedro e o forninho. Fonte: Elida, filha de Adela (2025).

1. *Roda de olaria de afeto — mini tijolos como sementes de sonho.*

No quarto dia ministrei uma oficina na qual convidei as pessoas a produzirem seus próprios tijolinhos no molde em que eu produzira os meus. Enquanto confeccionavam seus próprios tijolos compartilhavam um pouco de sua história com a cerâmica, no verso dos tijolinhos de cada uma foi-lhes orientado que escrevessem seu nome ou desejos para semear o futuro. Esses tijolinhos foram queimados, no penúltimo dia do evento, no forno a lenha da cidade, que é uma escultura local e demarcadora de território, feito no encontro anterior, em 2023, pelo ceramista local Taki Runa e está situado em frente ao Mercado Artesanal.



Figura 135 — Oficina Roda de olaria de afeta. Fonte: Pedro Meurer (2025).



Figura 134 — Oficina Roda de olaria de afeta. Fonte: Pedro Meurer (2025).

2. *Faço de mim uma olaria de afetos.*

O último dia foi marcado pela abertura dos fornos e pela preparação das peças para a exposição na Feira Gastronômica, Agropecuária e Artesanal de Písac 2025, realizada no Estádio Bernardo Tambohuacso. Houve a exposição das obras produzidas durante o evento e a entrega dos certificados. Na ocasião, distribuí os tijolinhos como presente para todos os visitantes, e o restante foi doado ao ceramista local Taki Runa. Ele, que participou e organizou o evento, poderá utilizar os tijolinhos para a possível construção de outros mini fornos na escola de cerâmica de Cuyo Grande, localizada próxima ao vilarejo de Písac e onde ocorrera a cerimônia de abertura do encontro.



Figura 136 — Exposição das peças, Alice, Carolina Félix e Rogério Carvalho. Fonte: Pedro Meurer (2025).



Figura 137 — Preparando para exposição e entrega das pecinhas. Fonte: Pedro Meurer (2025).



Figura 138 — Entrega dos certificados a todos os ceramistas participantes do encontro. Fonte: Río Rosa (2025).

Pude vivenciar o fenômeno da queima no quinto e penúltimo dia do evento, no qual houveram duas atividades principais: pela manhã, a visita ao sítio arqueológico *Intihuatana* (Templo do Sol) localizado no Vale Sagrado dos Incas de Písac; à tarde e à noite, as queimas de cerâmica, que ocorreram simultaneamente em frente ao mercado artesanal de Písac. Os registros mostram que as queimas foram marcadas por um clima de celebração. Além de ser uma cerimônia de pré-encerramento do encontro, após a caminhada no sítio arqueológico, as queimas foram um momento de intensa interação coletiva entre os ceramistas, espectadores e nativos. Tivemos dança, música e oferendas para os fornos, transformando a experiência da queima em um fenômeno de natureza coletiva (fig.140).

Figura 139 — Painel duas fotografias dos ceramistas a caminho do sítio arqueológico de Písac. Fonte: Río Rosa (2025).





Figura 140 — Penúltimo dia do encontro. Dia das horneadas e festa. Forno a lenha do mercado artesanal, raku, queima a carvão, mini forno e queima de buraco. Fonte: Río Rosa (2025).



4 QUEIMAS: O ELO ENTRE CERAMISTAS



Nos dois capítulos anteriores analisamos exemplos de queimas ancestrais de natureza artesanal, abrangendo práticas tanto tradicionais quanto contemporâneas, como construção da fundamentação teórica da prática. Um ponto em comum a essas práticas é a presença do aspecto coletivo, que se manifesta tanto em grupos familiares dedicados à transmissão de conhecimentos e à continuidade de tradições, quanto em obras de arte relacionais situadas no espaço.

Ainda assim, senti a necessidade de buscar interlocutores inseridos em meu próprio contexto, o propósito de encontrar pares que realizassem queimas ancestrais foi compreender suas naturezas, motivações e métodos, bem como as características de suas produções e se há implicações dessas práticas no desenvolvimento autoral. Busquei, primordialmente, ouvir tais relatos para conhecê-los e também descrever o fenômeno da queima em sua manifestação urbana, entendendo, se o fenômeno existe, de que maneira ele se apresenta. O uso da pesquisa qualitativa, a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty[98], se dá por eu me incluir nesse processo e querer buscá-lo no outro, que vive uma experiência similar ou igual a minha em relação à queima e ao forno. O filósofo Robert Sokolowski (2004) descreve esse processo da pesquisa fenomenológica como processo de compreensão de nós mesmos:

> A fenomenologia insiste que a identidade e a inteligibilidade estão disponíveis nas coisas, e que nós mesmos somos definidos como aqueles para os quais estas identidades e inteligibilidade são dadas. Nós podemos tornar evidente o modo como as coisas são; quando fazemos assim descobrimos objetos, mas também descobrimos a nós mesmos, precisamente como dativos de revelação, como aqueles para os quais as coisas aparecem. Não somente podemos pensar nas coisas dadas para nós na experiência, mas podemos compreender também a nós mesmos enquanto as pensamos. A fenomenologia é precisamente esse tipo de compreensão: a fenomenologia é a autodescoberta da razão na presença de objetos inteligíveis. (Sokolowski, 2004, p. 12).

[98] A abordagem fenomenológica se justifica pela natureza intrinsecamente sensível do processo cerâmico, onde o conhecimento advém do engajamento do corpo-próprio com a matéria. Assim, a pesquisa opta por uma compreensão intersubjetiva, distanciando-se da observação neutra ao experienciar o fenômeno junto aos ceramistas. Inspirada em Merleau-Ponty, a presença do corpo no ateliê e no entorno do forno não é vista como mera mediação, mas como a própria condição que permite a descrição do 'vivido'. Isso possibilita revelar as potências poéticas das queimas artesanais, que seriam negligenciadas por uma análise estritamente técnica ou quantitativa

Surge, assim, este terceiro capítulo, dedicado às vivências e coletas de relatos sobre os processos e procedimentos artísticos que envolvem a queima. Para tal, foram convidadas pessoas que a vivem e praticam na Grande São Paulo e arredores, abrindo espaço também para proposições poéticas de ações coletivas e a troca de saberes. A coleta de dados envolveu visitas aos locais de trabalho dos artistas, nos quais se observou processos de modelagem, aulas e queimas. Além disso, foram realizados diálogos em plataformas digitais, visitas a exposições e encontros na universidade. Os instrumentos de documentação utilizados foram registros fotográficos, entrevistas gravadas e anotações em caderno de campo. Os elementos coletados permitiram a descrição de experiências compartilhadas, destacando aspectos comuns entre os participantes, bem como as particularidades que distinguem cada ceramista.

Ao final deste capítulo, os dados obtidos, correlacionados com a literatura pertinente, com a percepção dos entrevistados e com a minha experiência pessoal, visam a uma possível descrição dos fenômenos inerentes à queima cerâmica.

4.1 RELATOS SOBRE AS QUEIMAS: VIVÊNCIA COM SEIS CERAMISTAS

O propósito deste estudo fenomenológico consiste em compreender e descrever as queimas cerâmicas artesanais a partir da experiência de seis ceramistas entrevistados. Neste estágio da pesquisa, a vivência com as queimas foi definida pelo uso de métodos alternativos aos fornos industriais (elétricos e a gás) em centros urbanos, especificamente na Grande São Paulo e arredores. Esse recorte específico orientou a seleção dos entrevistados, identificados por meio da convergência de múltiplos fatores. Destacam-se o uso de um formulário de *prospecção informal*, inspirado no Mapeamento de Ceramistas da Grande Florianópolis, divulgado em comunidades e grupos de ceramistas nas redes sociais digitais e no Whatsapp — visando mapear os artistas da região e identificar os praticantes de queimas a lenha, a carvão ou outros métodos alternativos. O trabalho de campo foi realizado em 2024, nos seguintes eventos: 11° Festival de Cerâmica no Casarão do Chá (Mogi das Cruzes), Festival de Cerâmica em Cunha–SP, 54ª EXPOSIÇÃO DE ARTE KOGUEI, CONTAF 2024 (Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo). Nessas ocasiões,

atentei-me às oficinas, programações do evento e produções com características técnicas artesanais, somando-se a esses critérios com as sugestões de indicações de pares baseadas no reconhecimento do saber técnico e na referência mútua entre os ceramistas e artistas.

Embora outros ceramistas tenham sido identificados, foram escolhidos aqueles que mantêm uma atuação ativa em eventos e festivais contemporâneos de cerâmica. Cabe compartilhar que, durante esse processo, tomei conhecimento da trajetória do Kenjiro Ikoma, de Shoko Suzuki e da família Nakatani (que deram continuidade aos processos cerâmicos e eventos herdados pelo falecido pai Akinori Nakatani). Sobre os Nakatani, esses são os pioneiros nas queimas a lenha de alta temperatura do tipo noborigama no contexto da Grande São Paulo. Contudo, a opção por não os incluir como entrevistados deve-se ao fato de os dois primeiros não estarem mais atuantes no circuito de feiras, além de já possuírem registros relevantes sobre suas vidas, práticas e obras, como em *Kenjiro Ikoma: o sentimento em forma de matéria*, de Mônica Urasaki (2025), e *Sobre arte e educação: entre a oficina artesanal e a sala de aula*, de Sumaya Mattar (2010). Já a Família Nakatani, filhos de Akinori Nakatani, Yuuki Nakatani e Miha Nakatani, que deram continuidade do legado do pai, possuem uma importante atuação na cerâmica de Mogi das Cruzes, inclusive promovendo a permanência do Festival de Cerâmica no Casarão do Chá. O pai, que foi um ceramista e reconhecido construtor de fornos de alta temperatura noborigama, tem sua trajetória registrada no livro *Akinori Nakatani: sua obra e sua vida*, de Enock Sacramento (2019). Se, por um lado, tais publicações permitem referenciar parte da sabedoria desses grandes mestres, por outro, reforçam meu propósito de escrever e vivenciar o fenômeno junto aos ceramistas em atividade.

Busco descrever as motivações que os conduzem a essa prática da queima e as relações que ela estabelece entre a peça, o ceramista e o território. A pesquisa pauta-se no encontro intersubjetivo, partindo do princípio de que o conhecimento emerge do espaço entre eu (pesquisadora, ceramista curiosa, interessada nos processos de queima) e os ceramistas entrevistados (detentores de uma prática de queima no seu processo artístico) que me deram abertura de viver algumas etapas de seus processos. O foco não reside em explicar as causas das queimas ancestrais em si, mas em descrever o "como" se chegou a esse processo de queimas

artesanais e como o sujeito nele se percebe. Essa percepção é pouco registrada na literatura e é mais comum na vivência, se pretende então escrever para uma possível ampliação da literatura sobre o tema.

Através dos relatos individuais, busquei, durante a análise, não os dados estatísticos, mas anotações de diário de bordo, notas de campo conduzidas por observações como espectadora e às vezes como participante e trechos de depoimentos que carregam sentidos específicos sobre a vivência — como fazem, se percebem e se sentem na tentativa de discorrer sobre uma essência que descreve o fenômeno da queima, apontando suas convergências e divergências, mas também os indícios de que algo existe em comum que atrai as pessoas a se interessarem por esse processo e procedimento artístico da queima cerâmica artesanal.

A busca por compreender como é a intencionalidade de cada artista em seu processo de criação se justifica na construção da história, que de certa maneira articula com o tempo, passado, presente e futuro, que abordei nos capítulos anteriores com o tempo espiralar de Leda Maria Martins, que também se faz presente durante uma análise fenomenológica em sua estrutura que se iniciou com as especulações do passado e que discute a presenças e ausências de queimas artesanais na atualidade. Sokolowski (2004) explica como esse processo fenomenológico de discussão de ações do passado no presente é parecido com o que ocorre nos estudos dos arqueólogos.

> Intencionalidades ainda podem ser distinguidas, tais como os tipos que ocorrem quando pensamos sobre o passado. Que classe de intencionalidade é exercida quando, digamos, arqueólogos encontram potes, cinzas e trapos de roupas e começam a falar sobre as pessoas que viveram num dado lugar há séculos? Como esses objetos, esses potes e essas cinzas se apresentam para nós seres humanos? Como devemos “tomá-los”, de forma que eles se enquadrem naquele modo? (...) Separar e diferenciar todas essas intencionalidades, como também os tipos específicos de objetos correlatos a ela, é o que é feito pelo que a filosofia chamou de fenomenologia. Descrições como estas ajudam-nos a entender o conhecimento humano em todas as suas formas, e também nos ajudam a entender os muitos modos em que nós podemos estar relacionados ao mundo em que vivemos. (Sokolowski, 2004, p. 22).

Os ceramistas que aceitaram o convite para esta pesquisa foram selecionados por praticarem a construção e a queima em fornos artesanais — utilizando combustíveis como lenha, carvão e gás. São artistas que experimentam e vivenciam o fenômeno da queima para além da modelagem, estabelecendo um diálogo direto com o elemento fogo. Reconheço que este grupo não esgota o universo de praticantes, conforme referenciado anteriormente sobre os mestres reconhecidos. Contudo, estes artistas foram os que identifiquei por meio do cruzamento de informações, compondo um corpo coletivo capaz de contribuir para o olhar sobre a queima artesanal como prática possível e às vezes com intenção poética.

O recorte abrange seis artistas distribuídos pela Região Metropolitana de São Paulo e arredores, conforme detalhado a seguir:

- **Sub-região Sudoeste:** Cotia;
- **Sub-região Sudeste:** São Bernardo do Campo;
- **Município de São Paulo:** bairros: Chora Menino, no distrito de Santana (Zona Norte); Ana Rosa e Vila Clementino, ambos no distrito da Vila Mariana (Zona Sul);
- **Região de Jundiaí:** embora o município não integre formalmente a Grande São Paulo, optou-se por incluí-lo nesta investigação. Justifico esta escolha ao interpretar a região como parte da metrópole em expansão, com as áreas metropolitanas já conurbadas, posto que está a cerca de 60 km da capital do estado e faz limite com a região metropolitana de São Paulo. Jundiaí possui sua própria região metropolitana com uma complexa organização do crescimento urbano e a migração de setores econômicos industriais e logísticos. Nesse caso, diferente dos outros, a verticalização na região onde mora o ceramista está em processos iniciais, o que favorece uma paisagem do território que destoa dos anteriores. O que me fez convidar o artista em questão, é o fato de além de ele ter processos de queimas artesanais num contexto metropolitano, também possui uma forte presença no território paulistano, ocupando feiras de arte, exposições e galerias de arte.

A partir desse recorte espacial/regional, elaborei um mapa em conjunto com o colega Professor de geografia Tiago Martins Damas da Universidade Federal de São Paulo Unifesp e doutoranda Marina Tamaki da USP (usou dados do IBGE e GeoSampa e com processamento QGis), Fig. 142, que localiza os ceramistas e registra o meu próprio percurso de reconhecimento e deslocamento. Esse mapa conecta meu espaço de produção, tanto individual (em Osasco), quanto coletivo (na universidade situada na Barra Funda), aos ateliês e espaços pessoais dos artistas. Antecipo que, para alguns, o local de nascimento coincide com o de produção, um dado que considero relevante para analisar a relação desses artistas com o território, assim como também há aqueles cujo espaço de queima não coincide com o espaço de modelagem. Os desenhos ilustram os fornos que cada um construíram.

A seguir, a legenda detalhada da figura 142, com as atividades cerâmicas (modelagem, queima, coleta e nascimento/origem do ceramista) e as respectivas localizações dentro do grande território investigado:

1. Cidade de Osasco – território da pesquisadora: residência, modelagem, estudo e nascimento.
2. Cidade de Cotia – território de Makoto: queimas coletivas em um terreno coletivo.
3. Cidade Jundiaí – território de Oboé: residência, coleta, modelagem, queima e nascimento.
4. Cidade de São Bernardo do Campo – território de Barajás: ateliê *Casa SETE*, coleta, modelagem, queima e nascimento.
5. Bairro Chora menino, sub-bairro do bairro de Santana – território de Chang: residência, modelagem e espaço de queimas coletivas.
6. Bairro Vila Mariana – território de Yamamoto e Bádue: residência, modelagem e queima.
7. Bairro Butantã – território de Makoto: residência e modelagem.
8. Bairro Barra Funda – território do Instituto de Artes UNESP: espaço de formação, modelagem e queimas experimentais artesanais coletivas.

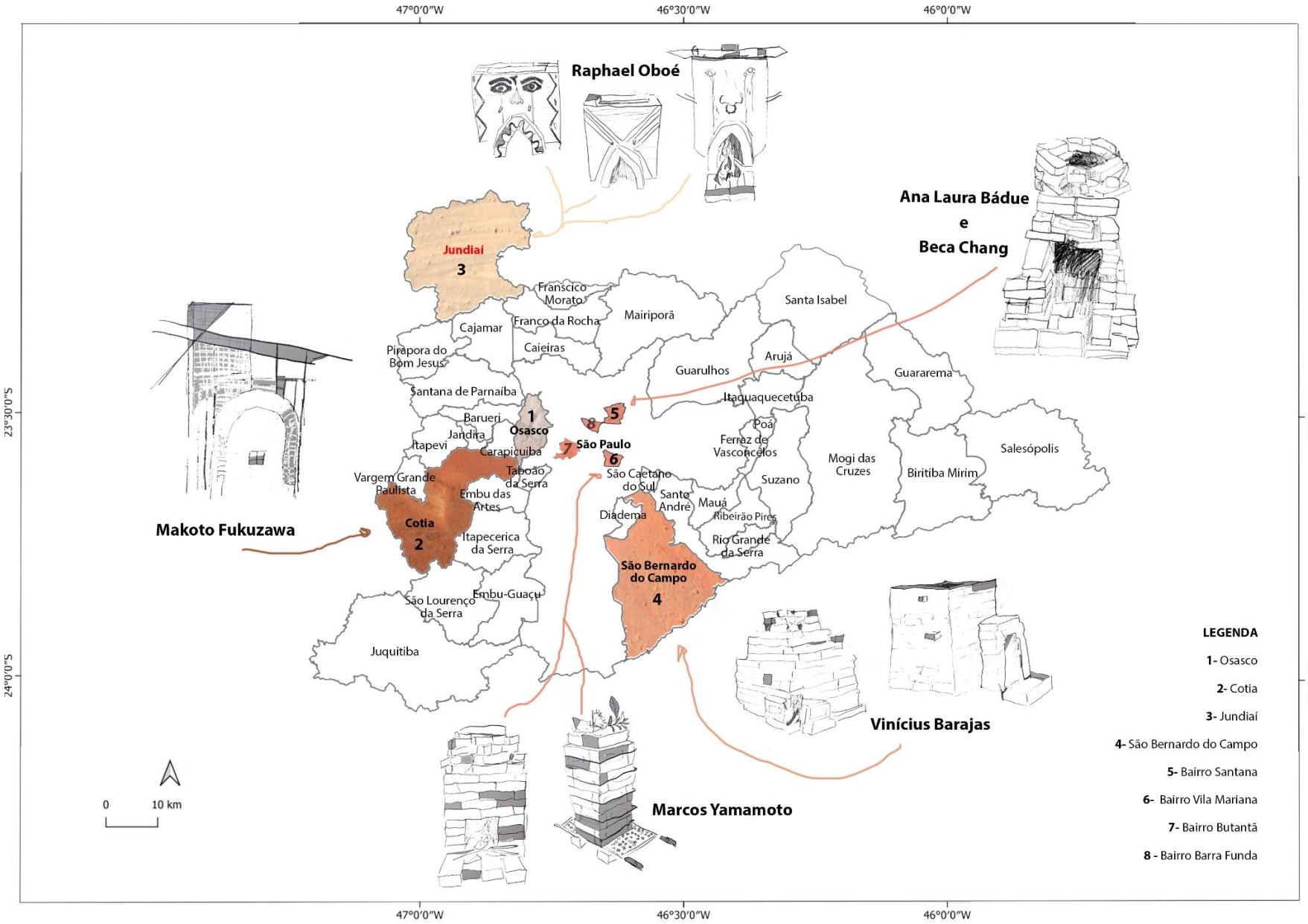


Figura 142 — Mapeamento dos ceramistas entrevistados, ilustrações Alice Bombardi e elaboração Qgis Tiago Martins. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Com o recorte estabelecido, a pesquisa foi submetida e aprovada pela Plataforma Brasil[99], que é o órgão responsável pela base nacional e unificada de registros de pesquisas envolvendo seres humanos. A avaliação do projeto foi conduzida pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNESP, juntamente com a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP). Este processo institucional assegura que os projetos sejam acompanhados em seus diferentes estágios — desde a submissão até a homologação final —, tornando o processo de apreciação ética mais seguro, célere e confiável. Após os trâmites de avaliação, o projeto recebeu o parecer favorável à sua execução e foi aprovado[100]. As informações contidas aqui foram apreciadas posteriormente também pelos entrevistados e aprovadas para fazerem parte desta publicação, com o fim de pesquisa e divulgação dos seus modos de fazer.

Na condição de pesquisadora (que se identifica como ceramista praticante da queima a lenha na Grande São Paulo), optei por não compartilhar minhas próprias vivências com os entrevistados, pelo menos durante os primeiros momentos e encontros presenciais. Visto que não possuía conhecimento prévio de cada participante e que alguns contatos iniciais ocorreram apenas virtualmente, essa postura visou assegurar a lisura da fonte de informações das experiências, evitando a indução de respostas. Apesar disso, reconheço que é impossível retirar meu juízo de valor por completo, mas fiz uma tentativa consciente de me perceber e perceber o outro durante a pesquisa, de ouvir sem julgar e perguntar os porquês. Para tal, adotei a prática da *epoché* [101](suspensão de juízos), orientada pela fenomenologia, buscando conhecer o interlocutor e ouvir a descrição de sua prática e suas sensações por meio de uma genuína abertura ao aprendizado e ao diálogo. Em vez de aplicar um questionário com perguntas padronizadas, utilizei perguntas abertas como convite à narrativa — que se iniciavam pela trajetória dos artistas até chegarem à sua prática com a queima cerâmica. Esse

[99] Conselho Nacional de Saúde - Plataforma Brasil. Disponível: <https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/camaras-tecnicas-e-comissoes/conep/plataforma-brasil>. Acesso em: 27 de abril de 2026.

[100] Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC UNESP sob o número de parecer consubstanciado 7.587.849 e Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE) nº 86292925.8.0000.5663 (Plataforma Brasil).

[101] Fenomenologia: Husserl propôs a epoché universal ou "redução fenomenológica" para investigar o que se revela à consciência, sem pressupostos. Não é negar o mundo, mas libertar a mente de dogmas pré-estabelecidos para ver a "essência" dos fenômenos, prática conhecida como variação eidética.

processo foi sustentado por uma escuta ativa e empática direcionada ao círculo hermenêutico devolvido com o artista, que é perguntar o que eu entendi sobre que ele acabou de compartilhar.

Realizei perguntas acionadoras como:

- Como chegou à cerâmica?
- Como chegou aquele tipo de queima?
- Quais são os motivos de escolher esse tipo de queima?
- Como é a relação da queima com a criação das peças?
- Estabelece relações poéticas com a prática?

Outras perguntas surgiram ao longo dos encontros, de maneira orgânica e não diretiva, buscando manter uma conversa fluida e envolvente. O objetivo central era evitar a estrutura rígida de uma entrevista padrão, que poderia facilmente podar a liberdade e a naturalidade da relação estabelecida e, consequentemente, a espontaneidade da fala dos ceramistas entrevistados. A prioridade foi sempre deixar a pessoa à vontade, no seu ambiente de trabalho. Essa abordagem permitiu que eles compartilhassem o que se sentiam confortáveis em revelar, sem pressões ou interrupções que pudessem desorganizar ou atrapalhar seu ritmo de trabalho ou processo criativo. Mais do que coletar informações factuais, busquei capturar a essência de suas experiências, percepções do conhecimento prático adquirido ao longo dos anos, respeitando o tempo e o modo como cada um desejava tecer a narrativa de suas vivências, em específico sobre as técnicas de queima cerâmica.

Dada a organicidade das relações e a complexidade de conciliar disponibilidades devido ao ritmo da metrópole, trabalho e compromissos — alinhando datas, ciclos de queimas e jornadas de trabalho —, essas variáveis foram responsáveis pelo número de encontros com cada artista, sendo determinantes para a profundidade das vivências compartilhadas. Estive pelo menos uma vez no

espaço de produção de cada artista, mas com todos eu tive mais de um encontro. Entretanto, ao longo de aproximadamente um ano e meio, o processo de investigação consolidou-se por meio de diálogos, trocas constantes por mensagens, acompanhamento das publicações nas redes sociais, visitas aos ateliês, exposições, eventos de cerâmica e com alguns, a realização de atividades conjuntas.

Posteriormente a coleta de dados iniciais, realizada como pesquisa qualitativa de entrevista em profundidade, com cada participante individualmente, acompanhando seu modo de queima e registrando as impressões desse ofício, as trocas de experiências entre a pesquisadora e os entrevistados só ocorreram no segundo momento, quando realizei convites aos entrevistados para participarem da minha queima a lenha, no território da Universidade, assim como, a propor queimas coletivas, que fazem parte de um dos resultados finais desta pesquisa. Estes foram os momentos de partilha pessoal da minha própria prática artística e acadêmica como uma troca de conhecimentos de forma horizontal.

Havia a possibilidade de padronizar a escrita para facilitar a narrativa e a recuperação das informações, mas considero que isso ocultaria um processo natural e orgânico, o qual, em certa medida, evidencia a dinâmica das relações e como ocorreram os encontros. Então, será apresentado, no primeiro momento, um resumo geral de toda relação com o entrevistado, depois como o conheci e iniciei o contato, no qual apresentarei alguns processos que foram compartilhados durante os encontros em ordem cronológica. Ao mesmo tempo que apresento o entrevistado, vou trazer reflexões pessoais articuladas com as leituras bibliográficas sobre o tema.

A coleta de dados realizou-se por meio de visitas aos espaços de produção dos artistas, observei modelagem, aulas e queimas, além de diálogos em plataformas digitais, visitas a exposições e encontros na universidade. Utilizei registros fotográficos, entrevistas e anotações em caderno de campo como instrumentos de documentação. A partir dos elementos levantados, pude descrever

vivências que se aproximam, denotando aspectos comuns entre os interlocutores, bem como as peculiaridades que singularizam cada ceramista.

A análise não busca abranger todas as facetas de cada entrevistado. Seria reducionista, dado a complexidade do sujeito que existe, vive, cria e está em constante transformação. O foco será, portanto, sobre os processos criativos e a relação com a queima cerâmica. Tal abordagem inevitavelmente perpassa outros aspectos da trajetória de cada artista.

4.1.1 Raphael Oboé

Raphael Oboé (Jundiaí−SP, 1995) é ceramista e multiartista residente em Jundiaí, São Paulo. Seu repertório em cerâmica foi construído de forma autônoma, diferenciando-se de formações acadêmicas, do aprendizado tradicional com um mestre ou da sequência do ofício familiar. Ele iniciou sua trajetória artística com o grafite em 2009 e possui uma forte influência da cultura e música jamaicana e povos originários da América do Sul.

Sua dedicação à cerâmica surgiu como uma necessidade de manifestar gratidão e encontrar cura após sobreviver a um grave acidente de moto na virada de 2019 para 2020. Durante o seu longo período de recuperação, os estudos e pesquisas ocorreram em momento de imobilidade física e após retomar os movimentos iniciou os experimentos e o trabalho com a argila. Segundo ele, ela serviu como uma terapia fundamental que lhe devolveu a autoestima e lhe deu um novo sentido de vida.



Figura 143 — Retrato do Oboé com sua máscara e vaso de cerâmica, junto à cadela chamada Mila. Fonte: Raphael Oboé (2024).

Oboé destacou-se por ter um processo de produção inteiramente autônomo, como ele mesmo compartilhou sendo rústico e sustentável: ele coleta sua própria argila no bairro onde mora, constrói seus próprios fornos de tijolos e barro e realiza as queimas a lenha (madeira de paletes e podas de árvores que seriam descartadas) tudo isso ocorre no quintal de sua casa. Sua pesquisa estética e técnica é fortemente inspirada nas culturas pré-colombianas e nos povos originários da América do Sul, com ênfase especial na arte realista do antigo povo Mochica e nos grafismos do povo Shipibo Conibo, ambos do Peru. Essa conexão também reflete sua própria ancestralidade que após se deparar com livros sobre o tema de arte pré-colombiana somado com suas visitas aos países como Bolívia, Chile e Equador, mais especialmente o Peru, relata que buscou fazer exames de DNA que segundo ele revelaram, que possui ascendência de povos indígenas como os Quéchua e os Aymara. Ele compartilha que o resultado de seu teste apenas confirmou os sentimentos e a percepção intuitiva que ele já tinha desde sua primeira visita ao Peru, incluindo os museus. Essa confirmação o motivou ainda mais na produção de peças inspiradas nos povos andinos.

A Primeira forma de expor suas peças no início de sua carreira e estudos com a cerâmica foi através de feiras em 2022 e 2023, promovidas por Olive Cerâmica, que fazia a curadoria de peças para expor e vender na região de Perdizes na Av. Pompeia e na Vila Mariana[102], em São Paulo, o que abriu portas para que algumas pessoas pudessem conhecer seu trabalho em cerâmica. Até o momento, Oboé tem em seu histórico quatro exposições individuais: (2022) *Argila pós-traumática,* na Galeria Keep; (2022) *Lágrimas de barro,* no Espaço Lida; (2023) *Sequelas,* na Galeria Quase Espaço e (2025) *Ferida Aberta,* na Galeria Lume. O artista também participou de importantes mostras coletivas como: (2023) *Pedra Viva Serra da Capivara: o Legado de Niède Guidon,* no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), (2024) *O meio é a massagem,* na Galeria Simões de Assis, (2024) *Sobre Cor* pela Ora.Art, (2024)

[102] Bairros de São Paulo com elevado Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), se caracterizam por um alto padrão de vida. Essas áreas contam com segurança e uma infraestrutura completa, que inclui acesso a restaurantes, fácil deslocamento e variadas opções de transporte público, parques e presença de importantes equipamentos culturais. Além disso, destacam-se pela significativa presença de áreas verdes e arborização. A população residente é predominantemente de classe média à alta, e esses bairros estão frequentemente localizados próximos a galerias de arte que fazem parte do circuito artístico contemporâneo.

Terra Comum, no Rio de Janeiro, (2025) SP-ARTE *ROTAS BRASILEIRAS*, na ARCA São Paulo e (2026) *O Contorno do abismo,* na Galeria Maluf.

Desde 2024, a cerâmica se tornou fonte de renda profissional do artista, marcando sua inserção no mercado de Arte. Por meio de estudos e práticas experimentais, o artista buscou aprender técnicas de ceramistas que compartilham informações online. Ele observa que a escassez de detalhes técnicos claros em livros e museus sobre peças pré-colombianas o motivou a buscar, em suas próprias práticas, resultados que se aproximem dos originais. Ele reconhece a limitação de dados sobre os métodos e o modo de fazer desses povos originários, o que transforma sua rotina de trabalho em um ciclo contínuo de experimentação. Essa investigação intuitiva, presente em suas criações, manifesta-se como uma tentativa de resgate e de redescoberta desses conhecimentos ancestrais. Hoje, o artista é representado por galerias e busca expandir suas fronteiras artísticas estudando metalurgia ancestral e fundição e já vem incorporando seus primeiros experimentos em suas obras de cerâmica, misturando técnicas e materiais.

Meu primeiro contato com o trabalho de Raphael Oboé ocorreu através do Instagram, no final de 2023. Recebi de uma conhecida a divulgação de uma exposição de cerâmicas na galeria *Quase Espaço*, próxima à estação República do metrô de São Paulo. Embora não tenha conseguido comparecer, fiquei encantada pelas peças cerâmicas nos registros fotográficos que foram divulgadas por meio das mídias digitais da galeria. As peças continham detalhes de queimas artesanais e desde aquele momento comecei a acompanhar o perfil do artista, antes mesmo de iniciar o mestrado.

Já durante o mestrado, em 2024, enquanto definia o recorte da minha pesquisa, o contato com o trabalho dele reapareceu na minha página inicial no Instagram. Passei a acompanhar os processos de criação e as queimas que Oboé compartilhava e ainda compartilha de forma simples, apesar da complexidade, tudo através dos stories. Foi nesse momento que o contactei por mensagem, propondo uma troca de conhecimentos e convidando-o a participar da pesquisa. Raphael foi muito solícito e marcamos um encontro em sua casa, onde ele produz suas peças, para que eu pudesse conhecer seus processos artísticos.

Em nosso primeiro encontro, em sua casa, tive a oportunidade de conhecer o ateliê que se estende do portão do quintal até a residência. O espaço é uma garagem-quintal aberta, repleta de plantas e árvores, em sua maioria frutíferas, algumas delas plantadas e cultivadas por ele (outra prática de seu fazer, que é plantar frutas latinas, tem uma coleção de passifloras selvagens). O forno, que ele próprio construiu, está encostado no muro, perto do portão de entrada. Ele me mostrou todas as suas peças, os livros e revistas sobre cerâmica que garimpou em sebos, e o espaço reservado que construiu posteriormente, no início de suas experimentações, para guardar suas argilas coletadas, engobes e também o local onde processa o material e produz suas peças.

Figura 144 — quintal e o forno em Jundiaí. Fonte: elaborado pela autora (2024).



Ele me narrou detalhadamente seu início na cerâmica em 2019. O primeiro contato foi bem superficial, com apenas modelagem e sem queimar as peças (Fig. 145), estímulo de uma amiga que estava se dedicando à prática e, também, de um livro que se chama *Museu Nacional de Antropologia do México*, adquirido em um sebo, e que exibe fotos de peças de cerâmica, metal e pedra das culturas Tlatilco, Olmeca e Zapoteca, além de outros livros que foi garimpando. Embora já praticasse outro fazer artístico como o grafite desde os 15 anos, ele planejava começar seus estudos na cerâmica no ano seguinte. Infelizmente sofreu um acidente de moto com sua antiga companheira na virada do ano para 2020, foi o único sobrevivente e ficou acamado por quase um ano inteiro.

Durante esse período de imobilidade, ele contou que enfrentou depressão e grande sofrimento. De acordo com o seu relato, o planejamento e o estudo de temas sobre os quais ele pretendia se aprofundar, como a cerâmica, eram o que o auxiliava a superar esse estado. Sua intensa dedicação à pesquisa online sobre cerâmica, com foco nos modos tradicionais de fazer das cerâmicas latinas e globais que conseguiu rastrear, resultou em uma concentração nas cerâmicas pré-colombianas que inicialmente despertaram seu interesse. Com o início de sua recuperação, começou as experimentações práticas e foi desenvolvendo suas habilidades, a ponto de comentar que a cerâmica o salvou. “Parece que as matérias terrestres, assim que as pegamos com a mão curiosa e corajosa, excitam em nós a vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à sua ação.” (Bachelard, 1990, p. 1). Quando ele comentou sobre essa parte de sua história não pude deixar de pensar na história da pintora mexicana Frida Kahlo (1907 – 1954) que após sofrer um acidente no ônibus teve seu contato com a arte e se desenvolveu na pintura com seus autorretratos para enfrentar a dor durante o processo de recuperação.

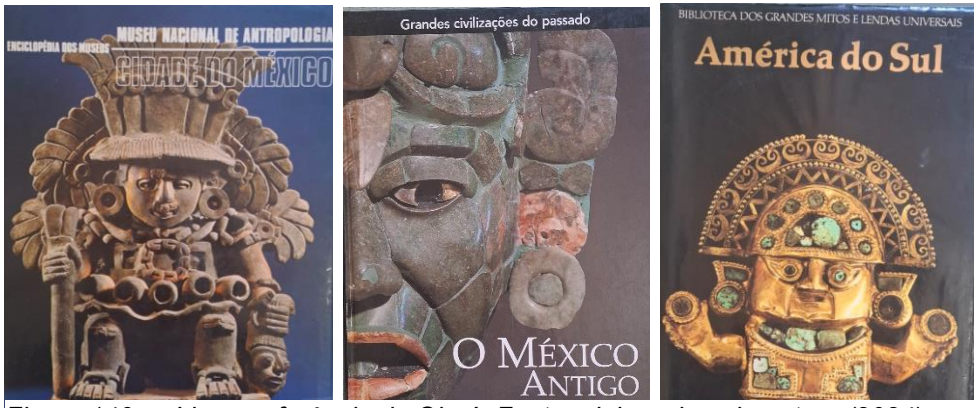


Figura 146 — Livros referência de Oboé. Fonte: elaborado pela autora (2024).



Figura 145 — Primeiras peças de Oboé cruas. Fonte: Raphael Oboé (2019).



Figura 147 — Peças expostas no Espaço Lida. Fonte: Raphael Oboé (2022).



Figura 148 — Peça pós queima posicionada na frente do forno. Fonte: Raphael Oboé (2023).

Após uma longa conversa em sua área de trabalho e rodeado por suas peças, Oboé explicou que, desde o início, optou por não adquirir materiais prontos. Ele buscou compreender e realizar o processo cerâmico integralmente, desde a coleta da argila, passando pela modelagem, pintura, queima e impermeabilização natural com resina de árvores e cera de abelha substituindo os esmaltes, utilizando sempre que possível métodos mais naturais, quase como ele diz “assim como os primeiros ceramistas”. Ele antecipou minha pergunta sobre o porquê relatando que percebeu o quão inacessível parecia fazer cerâmica, começando pela necessidade de comprar um forno e materiais que demandam investimento financeiro muito alto. Como não tinha condições de comprá-lo, decidiu deliberadamente fazer tudo por conta própria, encarando isso como um desafio e superação pessoal que desdobrou em um mergulho profundo no processo criativo e planejamento de estratégias que o tirava da tendência a se deprimir e pensar nas suas dores. E disse, que antes do acidente durante suas andanças fez suas primeiras coletas de argila locais na Serra do Japi e nas redondezas do bairro onde mora e só experimentou a modelagem.

Com o apoio de amigos e familiares próximos, os processos de testes com argilas locais e queimas tiveram início no final de 2020 e começo de 2021. Este último foi um ano de intensa produção e experimentação, marcado por muitas perdas de peças devido às primeiras queimas realizadas em fogueiras a céu aberto sem conhecimento prévio de como executar as queimas cerâmicas. Posteriormente, houve a construção de fornos ascendentes de tiro direto em formato quadrado, uma continuação de seu aprendizado através de acertos e erros.

Raphael me levou, no mesmo dia, para ver o local de coleta de argila, situado a duas quadras de sua casa. O local inclui uma área que foi parcialmente demolida pela prefeitura para a construção de um campo de futebol, obra que está paralisada já tem alguns anos. Ele expressa preocupação de que a prefeitura possa impermeabilizar todo o terreno, pois é um dos seus pontos de coleta de matéria-prima, especialmente porque o barro está exposto há mais tempo ali. Nesse terreno, ele encontra uma argila preta que considera ser de ótima qualidade, diz que é mais refratária (característica importante para ele) e que, após a queima, adquire uma tonalidade branca. Procura e mapeia outros lugares com argila no bairro e assim vai coletando, tem outro ponto próximo de sua casa

numa praça no qual a cor do barro é vermelha. Geralmente faz a mistura dos dois barros para que as peças adquiram mais resistência quando queimadas. Os amigos, sabendo desse seu interesse e produção, também contribuem às vezes o presenteando com argilas que encontram durante as viagens.

Figura 149 — Oboé coletando material para trabalho no local de extração de argila preta em Jundiaí. Fonte: elaborado pela autora (2024).





Figura 150 — Ateliê de Oboé. Fonte: elaborado pela autora (2024).

Raphael adora estar na natureza, quando possível sempre passa um tempo na Serra do Japi que fica próxima de sua casa, uma reserva biológica no meio da aglomeração urbana de Jundiaí onde há cachoeiras e vegetação nativa. Gosta de frequentá-la tanto para apreciar e meditar, quanto para pesquisar e estudar o território. Neste lugar encontrou minerais como óxido de ferro e caulim, ambos em natura. Neste caso, diferente da coleta de argila, ele faz uma coleta de punhadinho, retirando bem pouco, para estudar, misturando-os aos seus engobes. Compartilhou comigo também seu experimento de usar resina de árvores para impermeabilizar as peças cerâmicas e trazer aspecto brilhoso como o de um esmalte.



Figura 151 — Resina de árvore sobre a peça ainda quente. Fonte: elaborado pela autora (2024).

Figura 152 — Peças em ponto de argila antes da queima tomando sol para secagem final. Fonte: elaborado pela autora (2024).



Sua produção é diversificada, abrangendo potes ornamentados, esculturas com características antropomórficas e zoomórficas, algumas delas, inclusive, sonoras. Suas peças são feitas com as técnicas de acordelados e belisco. As ferramentas de trabalho são confeccionadas por ele, que também adapta itens do cotidiano para a cerâmica. Um exemplo demonstrado por ele com muito esmero é o pincel feito com os cabelos de sua mãe, que ele utiliza para aplicar as pinturas de engobe sobre algumas peças.

Marcamos outro dia para acompanhar uma queima no seu forno e falar mais sobre como aprendeu e como se deu sua relação com a prática de queimar cerâmica. Neste outro encontro a conversa foi ao redor do fogo. O forno de Oboé é de tiragem direta, com formato quadrado e estrutura feita de tijolo comum. Possui uma câmara de queima separada da câmara de combustão, com a boca da fornalha curta, assemelhando-se a uma estrutura de casa. Internamente, a grade que separa as câmaras de queima e de combustão é composta por vergalhões removíveis.



Figura 153 — Oboé e o forno a lenha. Fonte: elaborado pela autora (2024).

Essa escolha foi feita para possibilitar a substituição dos vergalhões conforme fossem se desgastando. A parte externa do forno é adornada com pinturas murais, o que estabelece um diálogo com o grafite, linguagem praticada por ele antes de se envolver com a cerâmica. A cada reforma ou reconstrução, o forno ganha uma nova pintura.

Convido à observação atenta aos grafites de Oboé, tanto os que estão presentes aqui (Fig. 154, Fig. 155 e Fig. 156) quanto os em suas redes sociais. Ao ver pela primeira vez o seu forno, de 2022, em seu perfil do Instagram, que veremos a seguir (Fig. 158), notei fortemente estas semelhanças com sua outra expressão artística, o grafite. Segundo o artista, o grafite teve um papel de formação estética fundamental. Suas referências para as suas pinturas em muros provêm do reggae jamaicano, cujas capas de álbum trazem elementos como vasos e plantas que o atraíam.

Ele compartilhou, inclusive, que o apreço pelo reggae “raiz” e de “origem”, como ele denomina, o impulsionou a pesquisar conteúdo sobre cerâmica. Em 2015, a busca por discos ou álbuns dessa vertente musical era complexa, requerendo perícia e dedicação para localizá-los, visto que não estavam facilmente acessíveis para compra ou disponíveis na internet. Esse processo o ensinou a "minerar" (termo usado por ele) informações na internet. Ao compartilhar essa

história, ele revelou uma curiosidade sobre seu nome: Raphael é seu nome de batismo, já Oboé é seu nome artístico, é uma homenagem a um dos álbuns de reggae que ele costuma ouvir.



Figura 154 — Grafite do Oboé. Fonte: Raphael Oboé (2016).



Figura 155 — Grafite do Oboé. Fonte: Raphael Oboé (2018).



Figura 156 — Grafite do Oboé de Látex/giz “Nostalgic memories”. Fonte: Raphael Oboé (2015).



Figura 158 — Primeiro forno. Fonte Raphael Oboé (2022).



Figura 157 — Segundo forno em outro posição do quintal e maior. Fonte: elaborado pela autora (2024).

O tipo de forno, sua técnica de queima e a sua relação durante o processo são o foco central da minha observação. Após construir o seu primeiro forno (Fig. 158), disse que enfrentou muitas perdas de peças, mesmo não usando mais a fogueira ou buraco, então, foi aprendendo gradualmente a queima no forno. Segundo ele, um dos pontos cruciais foi identificar qual parte do quintal era mais favorável para aproveitar o vento que alimenta o fogo, para facilitar o processo de manter as chamas. Essa observação sobre o vento levou-o a desconstruir o forno inicial e reconstruí-lo em um novo local, mais apropriado, resultando no seu segundo forno (Fig. 157). O processo de queima do ceramista Oboé dura de 2h30 a 3 h, sendo que na primeira 1h30 o fogo fica do lado externo e o restante do tempo na parte interna do forno.

Ele inicia o fogo usando uma lata com gasolina e pequenos pedaços de madeira. O principal combustível são os paletes de pinus, descartes da empresa na qual seu pai trabalha. Oboé afirma que essa madeira proporciona uma queima mais eficiente e limpa, pois não gera fumaça preta. Em ocasiões anteriores, o uso de outros tipos de madeira descartada chegou a incomodar os vizinhos devido à emissão de fumaça escura. Um detalhe importante é que ele não utiliza chaminé. Em vez disso, emprega uma chapa de metal para cobrir quase toda a saída de ar, deixando apenas uma pequena fresta para a passagem do ar que impulsiona o fogo.

As experiências adquiridas durante suas primeiras queimas orientaram-no a melhorar a conversa com o fogo, ou seja, conforme foi evitando a perda de peças foi também observando os efeitos estéticos resultantes delas. Por exemplo, ele notou a importância de conduzir o processo de queima mais lentamente e de utilizar cacos como "cama" protetora para as próximas peças. Essa conexão e percepção atenta sobre a técnica se manifestaram também quando ele relatou que observar cada detalhe da queima lhe permitiu explorar novas finalizações. Em um desses processos, percebeu que as peças ficavam inicialmente enegrecidas pela fuligem, um efeito que, naquele momento, não era o desejado; contudo, notou que após a passagem do fogo, elas retornavam à sua cor natural de cozimento, livres do tom preto, ou permaneciam algumas manchas nas peças.

Essa observação do escurecimento durante a queima o estimulou a realizar uma pesquisa aprofundada sobre o processo de carbonização e de redução. Ele se dedicou a replicar o efeito de modo intencional, para obter peças enegrecidas, utilizando a técnica de redução. Após testar diversos materiais, como folhas frescas e secas, ele descobriu que a peça queimada dentro de uma lata com esterco de vaca e cavalo, proporciona um resultado singular de um preto profundo e até mesmo metalizado. Desse modo, a partir de uma observação minuciosa seguida de pesquisa somada à prática, encontrou informações sobre as queimas mexicanas em buraco que usavam esterco, por fim ele compreendeu como produzir peças tanto na cor natural (sem redução) quanto com o desejado efeito de redução.

Enquanto detalhava as etapas da queima, ele compartilhou seu estudo sobre a metalurgia, um tema de grande interesse que também se manifesta nas expressões dos povos pré-colombianos. O ceramista relata estar em um momento de intensa absorção de conteúdo a respeito da feitura em forja e fundição, e tem encontrado vídeos que ele chama de valiosos no YouTube, especialmente de comunidades indianas. Ele comenta que em breve dará início à investigação prática desses processos.

> No que se refere à cerâmica, trata-se de arte que, na primeira fase de execução, é das mais tranquilas: demanda calma e circunspecção, escolha ponderada das argilas e dos elementos de liga, além de um paciente manejo. Enquanto que o artesão do ferro ou da madeira pode estar certo da moldagem final de uma peça, pelas possibilidades do material empregado, o artesão da cerâmica deve pacientemente aguardar o resultado depois da queima, uma vez que nesta operação podem ocorrer variações e rupturas. A cerâmica como arte do fogo compartilha do lembrado flamejar, pois nela se insere o espírito de apreensão, suspense e ardor. (Bardi, 1980, p. 8).

Ao redor do fogo, ele disse ter ouvido dizer que elementos da natureza, como a Lua, interferem no resultado. Embora não saiba se a crença se confirma, ele vê beleza na ideia e acalenta o desejo de um dia realizar uma queima em noite de lua cheia, a fim de sentir se a companhia do astro traz alguma diferença às peças. Geralmente, ele conduz a queima sozinho, na maioria das vezes acompanhado apenas de sua cadela Mila, tendo tido a companhia de poucas pessoas em ocasiões raras. Eu fui uma das primeiras pessoas a querer acompanhar uma queima sua e participar do processo do começo ao fim, o que fez o ponderar sobre isso, já

que nesses momentos ele ficava mais sozinho e reflexivo enquanto conduzia a chama do forno e esperava ansiosamente pelo resultado de suas peças e relatou-me sua impressão de achar diferente ao viver a queima estando acompanhado.

Após as visitas que realizei ao seu território, tanto para conhecê-lo quanto para acompanhar seu processo, convidei-o a compartilhar uma vivência conosco e a queimar algumas de suas peças em nosso forno tradicional a lenha, a "Joana de Barro" (fig. 159), em dezembro de 2024.

Figura 159 — Queima na Joana de Barro na UNESP com a presença do Raphael Oboé em dezembro. Fonte: elaborado pela autora (2024).



A prática contínua das queimas no entorno do forno universitário não apenas serve como ponto de encontro para os estudantes, mas também desempenha um papel crucial. É fundamental para a manutenção da estrutura do forno, garantindo sua resistência e proteção contra a umidade, além de ser essencial para a preservação dessa atividade cultural. A participação de membros da comunidade externa, que são sempre convidados a compartilhar a experiência da queima e vivenciá-la, é vista como um aspecto positivo e se alinha com a função social da universidade pública. Esse intercâmbio de saberes promove uma troca mútua, quase um resgate das origens do compartilhamento do conhecimento. Tal movimento, além de integrar a pesquisa, reforça o papel extensionista da universidade e a proposta da minha pesquisa. Todos estavam entusiasmados com a presença de Oboé pois é um artista que está compondo a cena contemporânea, uma referência para os discentes.

O convite representou não apenas uma integração, mas também um intercâmbio de conhecimentos sobre a prática da queima em cerâmica. Pudemos compartilhar nosso processo, marcado pela partilha de lanches, conversas, música e o revezamento entre os participantes para a manutenção das chamas acesas ao longo de toda a queima. Nesta sessão, em particular, fizemos uma reforma no forno, rebocando-o com adobe e em sequência iniciamos a queima. Nela utilizamos a técnica de saggar natural, empregando materiais como casca de banana, palha de aço, espirulina, nori (alga para sushi) e casca de abacate, tudo sobre as peças que ficam envoltas em papel alumínio, além de também termos feito a técnica de obvara. Com isso, apresentamos formas de finalização nas peças que são distintas da simples queima a lenha com carbonização.



Figura 160 — preparo das peças com saggar para queima a lenha. Fonte: elaborado pela autora (2024).

Nossa queima costumava durar entre 4 e 5 horas, sendo 2h a 2h30 dedicadas ao fogo na parte externa e o tempo restante à queima interna. Nesse processo, as peças passam pela fase de ficarem escuras com a fuligem e, em seguida, limpas com a ação do fogo, chegando ao ponto de se observar a incandescência delas, neste momento interrompemos a queima e fazemos efeitos caso tenham sido planejado.

Figura 161 — Oboé e o forno Joana de Barro. Fonte: elaborado pela autora (2024).



Figura 162 — Peça do Oboé pós queima na Joana de Barro com efeito de saggar e horse hair. Fonte: elaborado pela autora (2024).



A presença de Oboé foi muito enriquecedora no meu ponto de vista, pois ele contribuiu ativamente durante a queima, permitindo-nos trocar observações de forma coletiva. Ele orientou a realização de uma queima mais rápida, sugerindo o tipo e a espessura da lenha e madeiras de descarte em diferentes etapas, o que colaborou para otimizar o tempo de consumo do combustível. Dentre as dicas e ações que compartilhamos, destaca-se a preferência por utilizar paletes encontrados no Campus. Além disso, fomos orientados a usar madeiras menores no final da queima, para que entrassem em combustão mais rapidamente, o que, por sua vez, exige alimentar o fogo mais vezes e evita acumular combustível no fundo do forno, o que dificulta a circulação de ar.

Paralelamente, Oboé demonstrou interesse pelo formato do forno, que é cilíndrico e construído com adobe. Ele achou a estrutura interessante, bem como o conceito da chaminé feita de tijolos. Além disso, ele não tinha experimentado os tipos de finalizações das peças com efeito saggar e obvara e relatou que gostou muito de presenciar a movimentação integrativa em torno da queima. No final ele comentou que a partir daquela vivência, pensou em reformar ou reestruturar o seu forno, abrir espaço para receber pessoas durante a sua queima e que desejava fazer atualização ainda naquele ano.

Com a virada do ano, Oboé de fato transformou o seu forno, trocando o formato dele. Ele compartilhou todas as etapas dessa transformação nos stories de seu perfil no Instagram (Fig. 163). A mudança foi inusitada, não apenas pela substituição do formato quadrado pelo cilíndrico — que já era esperada devido ao seu comunicado, mas também por tridimensionalizar a ornamentação do forno e pela anexação de uma escultura metálica. Essa escultura, modelada por ele, com base em suas experimentações em andamento com metais, fez com que o forno se aproximasse de suas peças em cerâmica ao receber uma narigueira feita de cobre. Assim, ele reuniu todas as habilidades adquiridas em um único forno, que agora carrega a potência dessa expressão em constante transformação. Ele finalizou com a pintura do forno com o caulim coletado na Serra do Japi, em Jundiaí.



Figura 163 — Painel com captura de telas dos stories do Oboé, construção do novo forno. Fonte: elaborado pela autora (2025).



As nossas trocas permaneceram mesmo que virtuais, através das redes sociais ou por mensagens. Após reagir aos seus stories de construção recebi um áudio do Raphael Oboé e trocamos algumas palavras:

***Oboé**: Estava me sentindo meio indisposto por esses dias, Alice, aí eu associei que fazendo um forno vou conseguir renovar essa energia que estou precisando! Por mais que eu esteja gastando energia, vou renovar de outra forma. Se você estiver por aqui esses dias tente colar, pô! Vou construindo o forno, eu espero terminar até terça. Se tiver de boa, venha para cá! (áudio transcrito)*
***Alice:** Que interessante isso, Rapha! Bonita essa relação que fez com o estado de espírito com a construção do forno.*

Após alguns dias, eu reagi aos seus stories de queima em seu novo forno (Fig. 164).

***Alice**: Que lindo, Rapha! Uma verdadeira escultura para o fogo. Está gostando da queima no formato cilíndrico, você sentiu alguma diferença?*
***Oboé:** Obrigada Alice, estou sem palavras com o forno novo. Muito melhor cilíndrico, não gastei quase nada de lenha. Precisamos marcar uma queima aqui.*

Figura 164 — Primeiro forno circular de tiro direto a lenha do Oboé, primeira queima.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ele percebe que o formato redondo favorece a queima, no manual da ceramista Adriana Martinez ela aponta que esse tipo de formato acolhe o fogo.

> Trabalhamos com fogo, elemento fundamental em nosso ofício. Ao construir o forno não fazemos nada mais do que construir a casa onde esse elemento transformará o barro em cerâmica. Então, devemos pensar nesse fogo com o calor que ele gera movendo-se de forma envolvente no espaço. É por isso que construímos seu local e acesso em formato circular. É por isso que o arco e as câmaras, tanto para o fogo quanto para a cozinha, não têm cantos nem vértices. De certa forma, estamos pensando no conforto do fogo e do calor para seu movimento. Também buscamos praticidade no surgimento dessa energia transformadora, que é o calor, inscrevendo a forma do forno em um L, para que ele suba melhor em direção às peças que iremos queimar. (Martinez, 2023, p. 31, tradução da autora).

É interessante notar, que nas entrelinhas do áudio transcrito acima, Oboé relaciona como a construção do novo forno ao desejo de renovação e transformação do seu eu interior por meio de uma prática estrutural e estética do forno. Além disso, quando ele observa que gastar energia nesse processo será compensador, pois imagina que o revigorará, isso se deve ao trabalho de construção, que se torna mais exaustivo quando feito sozinho, ainda mais por ele carregar sequelas do acidente. Raphael Oboé já havia dito o quão difícil é para ele realizar as coletas e permanecer algumas horas na queima; ele sente o esforço durante o processo, mas permanece, pois, a prática o ressignifica e o satisfaz, trazendo a sensação positiva da externalização, além de ter se tornado sua fonte de renda e trabalho. Suas sensações e sentimentos estão expressos em suas peças, que "choram", podemos perceber nos fornos, em algumas esculturas ou mesmo nos títulos de suas exposições individuais. Aqui, retomo a semelhança com a artista Frida Kahlo, que também teve sequelas de um acidente sofrido e as retratava em seus autorretratos. “As imagens trazem a marca do sujeito. E essa marca é tão clara que, afinal, é pelas imagens que se pode obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos.” (Bachelard, 1990, p. 2).



Figura 165 — Oboé analisando a tampa do forno. Fonte: Raphael Oboé (2025).

Em abril de 2025, Oboé foi convidado para residência internacional na França na Le Wonder[103], lá teve a oportunidade de conhecer outros artistas que trabalham com outras técnicas, inclusive modelagem com metais, e retomou contato com o grafite. No mesmo espaço ministrou sua primeira oficina/workshop de construção e queima de forno a lenha, feito coletivamente com os outros artistas residentes. A escultura se faz presente, assim como as inovações como a inclusão de uma tampa com alça e espaço para chaminé.

[103] Perfil Le Wonder no Instagram.
Disponível em: <https://www.instagram.com/les_ateliers_wonder/>.
Acesso em: 09 de maio de 2025.



Figura 166 — Registros da primeira oficina de construção de forno do Oboé. Fonte: Raphael Oboé (2025).

Os estudos e experimentos do Raphael Oboé não param, sempre está em contínua prática de testar novas técnicas de queimas a partir das referências às culturas que lhe interessam. Ainda em 2025, já no segundo semestre e de volta ao Brasil, reformou novamente o forno, aumentando a expressão do rosto com acréscimo de massa adobe tridimensionalizando ainda mais (Fig. 168) e experimentou outras formas de queimas, a que ele chamou de queima mexicana redutora. (Fig. 167).



Figura 167 — Painel com registros da preparação da queima mexicana, de redução do Oboé. Fonte: elaborado pela autora (2025).



À medida que o trabalho de Oboé vai ocupando mais espaços, com mais exposições e maior reconhecimento e projeção, tenho a sensação de que isso se manifesta diretamente em sua queima, como consequência, o forno tem se personificado cada vez mais.

A figura 168 permite perceber que duas queimas ocorrem simultaneamente, o que demonstra o domínio e a experiência acumulada de Oboé. Elas são: a queima tradicional a lenha e uma queima que ele nomeou de "queima mexicana redutora".

As dificuldades enfrentadas não o impediram de buscar incessantemente informações e materializar sua arte, mesmo após enfrentar um contexto muito difícil, tais marcas não o impediram de seguir e se expressar. Há uma beleza em toda a sua história, é o rompimento com o estereótipo de se fazer cerâmica nas cidades, onde se presume a necessidade de equipamentos caros. Para realizar isso, percebo que Oboé tem uma relação com o tempo diferente do ditado pela produtividade capitalista, ele estuda, experimenta, planeja, sem pressa. Respeita seu ritmo e o tempo dos materiais com os quais trabalha.

Figura 168 — Queima no forno de tiro direto após a reforma na parte externa do forno e queima mexicana de redução. Fonte: Raphael Oboé (2025).



Figura 169 — Peça de vaso de cerâmica antropomorfizado e com joias em cobre feitas também pelo Oboé, exposto na Galeria Lume. Fonte: Raphael Oboé e Galeria Lume (2025).

Sua relação com os materiais utilizados se assemelha à prática ancestral antes da agricultura, na qual coletavam apenas o necessário, para o uso, sem acúmulo ou estoque. Raphael reproduz essa filosofia na contemporaneidade dos grandes centros, buscando materiais de descarte, como para ser a fonte de combustível para o forno, com uso de paletes e madeiras em desuso deixadas na rua. Utiliza, por exemplo, gradeados e metais para estrutura das peças; ele descreve esse processo como "garimpo urbano". Essa prática é reconhecida por ele como mais ecológica, por respeito à natureza, e de baixo custo, já que ele reaproveita e coleta somente o que precisa, evitando o acúmulo e investindo na observação atenta para com a natureza, seja ela silvestre ou urbana.

Considero potente e quase um ato político o fato de ele sempre reforçar que gosta de elaborar suas obras com materiais disponíveis e que tenham custo financeiro praticamente nulo. Para mim, essa é uma atitude que remete a Ailton Krenak, que aponta para a problemática de o mundo se tornar um mercado. Oboé, ao que parece, elabora suas obras no mundo sem alimentar o mercado de ferramentas, máquinas especializadas e matérias-primas para "ceramistas". Afinal, nossos ancestrais criaram peças incríveis sem a existência desses itens "ultra tecnológicos" e supostamente indispensáveis, e o mistério de sua confecção impede que muitos reproduzam a qualidade que já existira. Esse é exatamente o caminho de investigação que o artista tem percorrido.

Em 2026, participou da exposição *O Contorno do abismo* na Galeria Maluf, bairro Jardins, São Paulo. Sua produção segue se desenvolvendo e aplicando todas as experimentações que conheceu até então em suas obras. No encontro na galeria ao lado de suas novas peças, pudemos prestigiar a presença da aplicação do saggar e outras experimentações de materiais usados.

Figura 170 — Painel com registros da exposição O contorno do Abismo em que Oboé foi participante na Galeria Maluf, visita guiada por ele. Fonte: elaborado pela autora (2026).







A seguir fotos em ordem cronológica de todos os fornos feitos por Oboé até o presente trabalho escrito:



Figura 171 — Painel com registro de todos os fornos feitos pelo Oboé em ordem cronológica da esquerda para direita, 2022, 2024 e 2025. Fonte: elaborado pela autora (2025).

4.1.2 Makoto Fukuzawa



Makoto Fukuzawa (Registro − SP, 1975), é o primogênito de uma família de origem japonesa. Ele cresceu no sítio da família, no interior de São Paulo, mas também morou parte da infância na Bahia. Sua infância foi caracterizada por um intenso contato com um ambiente que ele descreve como rústico: cresceu envolvido pela agricultura familiar, por cachorros, lama e argila, além da fornalha a lenha da caldeira usada para aquecer a água do ofurô da família (um costume japonês de banho quente ao ar livre).

Após o ensino básico, iniciou o curso de Mecânica de Projetos na FATEC, mas logo desistiu. Em seguida, ingressou em Desenho Industrial (Design de Produtos) na Universidade Mackenzie. Contudo, após os anos iniciais do curso, caracterizados por aulas práticas de ateliê, ao se deparar com o conhecimento aplicado especificamente ao Design, percebeu que um dos propósitos da formação era criar "necessidades de consumo". Ele chegou a afirmar em entrevista que o Design trabalha para “criar o desejo no outro”, levando-o a concluir que não era nessa área que desejava atuar. “A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto.” (Salles, 2004, p. 41).

Figura 172 — Retrato do Makoto.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

Apesar da desilusão com o curso, uma das aulas de modelagem plástica proporcionou o seu contato experimental com a cerâmica. Nesse momento, ele experimentou um estado de profunda imersão, perdendo a noção do tempo enquanto criava uma peça abstrata em argila. O descontentamento com a carreira de design de produtos, somado à sensação de estar perdido sobre o rumo de sua vida e às dívidas acumuladas para bancar a universidade, geraram um período de incerteza. O ponto de virada foi a recordação da experiência com o barro durante a aula de modelagem no início da graduação. Essa memória positiva serviu de guia para a próxima etapa: a decisão de estudar cerâmica no Japão.

Aos 28 anos, Makoto viajou ao Japão como dekassegui (trabalhador fabril) para liquidar dívidas com os estudos no Brasil e, em paralelo, dedicar-se à pesquisa em cerâmica. Por cerca de 14 anos, ele visitou diversos ateliês, mas optou por não ter um mestre formal. Essa escolha foi influenciada pelo peso das cobranças culturais que sentia por ser o filho mais velho, levando-o a seguir um caminho que ele mesmo descreve como autodidata, baseado unicamente na observação e nas visitas. Foi nesse período que Makoto desenvolveu um profundo interesse pela linhagem da cerâmica antiga de alta temperatura e sem esmalte, como a de Shigaraki, que utiliza a técnica de queima a lenha de alta temperatura, pois foi a região que se instalara.

Sua identidade artística foi mais direcionada por volta de 2014, quando um escultor de Okinawa lhe disse que ele nunca alcançaria a cerâmica tradicional japonesa por não ter aquela origem, aconselhando-o a expressar sua própria bagagem cultural (brasileira e japonesa). No mesmo ano, teve o impacto de ver uma ancestral panela Jomon (primeiro período da história japonesa) na estação de trem, o que fez com que ele deixasse de buscar apenas a estética para focar no processo de reconexão ancestral e interior através do fogo.

Makoto retorna ao país no final de 2016. Atualmente, reside no bairro do Butantã, em São Paulo, ele se dedica à construção independente de seus próprios fornos a lenha, como o anagama e também queimas a carvão. Seu forno mais recente localiza-se em um terreno coletivo que pertence ao Parque de Estudo e Reflexão Caucaia, em Cotia. É lá que ele realiza queimas longas, que

descreve como "caóticas" e que hoje em dia são feitas de maneira coletiva: ele preenche metade do forno com suas peças e oferece o espaço restante a outros ceramistas. Essa abordagem colaborativa não só possibilita a realização das queimas, mas também ajuda a custear o elevado gasto com lenha, combustível necessário para o processo.

A queima e o forno têm significações simbólicas para além da técnica, o processo é parte importante da elaboração do seu trabalho. O forno também é casa, inclusive comenta que quando não há queima, é literalmente abrigo para os cachorros do quintal descansarem.

Além da sua produção autoral de suas peças, Makoto atua como professor em ateliês de cerâmica de São Paulo. Sua fonte de renda provém das aulas, oficinas que ministra e das vendas de suas obras em feiras. É também um dos membros organizadores do grupo Cerâmica Contemporânea Brasileira [104](CCBRas) que divulga, promove e apoia eventos na área.

Em 2025, ele participou como professor no projeto social "Mestres do Futuro"[105] que tem apoio da Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa, uma iniciativa para capacitar jovens de comunidades através de artes e ofícios tradicionais. No projeto, em suas aulas, Makoto buscou promover o empoderamento e a autonomia no uso de materiais e ferramentas acessíveis, dispensando a necessidade de adquirir itens especializados no mercado. Além disso, incentivou a recuperação de práticas ancestrais, como a cerâmica a lenha, contribuindo para a difusão e preservação desse ofício.

---

[104] Sobre o grupo Cerâmica Contemporânea Brasileira (CCBras). Disponível em: <https://www.ccbras.com.br/ccbras>. Acesso em: 04 de abril de 2026.

[105] Descrição: O projeto **Mestres do Futuro** foi idealizado como uma plataforma de transmissão de conhecimentos e geradora da sustentabilidade de atividades tradicionais e artesanais. Esse processo de valorização do saber popular se dá envolvendo mestres e jovens que vivem nas mesmas comunidades localizadas nos municípios participantes. Conhecer e entender a tradição solidifica a relação do jovem com sua história e seu local. Na edição de 2025 foram atendidas comunidades da periferia da cidade de São Paulo: Brasilândia, Cidade Tiradentes, Rio Pequeno e Sapopemba.Disponível em: < https://mestresdofuturosp.com.br/>. Acesso em: 04 de abril de 2026.

Sua primeira participação em uma exposição individual ocorreu na Mandaçaia Projeto, (2022) *Testemunha do fogo*, com curadoria de João Machado. Nessa exposição ele expõe partes do seu forno anterior que não era anagama, mas um forno experimental. Pude conferir um pouco sobre a exposição através da tese de Beatriz Reis (2024), na qual compartilho o trecho em que ela descreve a obra e aproveito também os seus registros fotográficos. (Fig. 173)

Figura 173 — Painel com duas fotografias da exposição Testemunha do Fogo. Fonte: Beatriz Reis (2022).



Em “Testemunha do fogo”, o artista posicionou os tijolos refratários sobre o chão da galeria, dando a ver a forma que a “porta” do forno possuía antes de ser desmontado. Em uma das paredes, Makoto dispôs algumas das prateleiras utilizadas para a disposição das peças dentro do forno. Nelas, era possível observar uma grossa camada de cinzas derretidas – um acúmulo vítreo que criava uma superfície quase cósmica sobre o material refratário. Enquanto as peças passam, em geral, por uma única queima de alta temperatura, as prateleiras de um forno são queimadas inúmeras vezes, acumulando, a cada queima, mais uma película de cinzas derretidas. A cada queima, essas cinzas derretem e se resfriam (Reis, 2024, p. 59)

Eu já tinha conhecimento sobre ele, e também fui orientada a pesquisar a seu respeito, especialmente no momento em que o recorte inicial do trabalho era o mapeamento. Meu primeiro contato pessoal ocorreu em 2024 durante o 11° Festival de Cerâmica no Casarão do Chá em Mogi das Cruzes, me deparei com a feira das peças cerâmicas dos ceramistas participantes. Passei mesa por mesa para ver se identificava peças que carregassem a expressão de queimas alternativas, tradicionais ou de efeitos, como lenha, raku, obvara, saggar e outros. Dentre os 44 expositores, em sua maioria eram peças queimadas em fornos elétricos e a gás de alta temperatura industriais, com predominância de utilitários com esmaltes de cores azuis. Apenas três tinham características que me interessavam para o presente estudo, eram eles Ricardo Makoto Fukuzawa (São Paulo) e o casal Cris Renard e Derek Tasker Norton[106] (Guararema−SP). O Makoto estava com peças de queima à lenha de alta temperatura do forno anagama construído por ele. Derek e Cris, que são um casal, Cris brasileira e Derek sul-africano radicado em São Paulo, ambos tinham peças com efeitos de obvara, raku e saggar queimados em forno a gás de latão construído por eles mesmos, segundo o casal através do conhecimento adquirido pelas pesquisas na internet. Derek pontuou a dificuldade de encontrar as informações, mas confirmou que era possível encontrar com mais facilidade em conteúdos em inglês, pois seria mais fácil encontrar técnicas e receitas de cerâmica nesse idioma. Como o recorte inicial era queimar a lenha ou carvão optei por procurar Derek e Cris futuramente em outro momento após a pesquisa.

Durante a conversa com o Makoto, ao me apresentar e compartilhar como ouvi falar sobre ele, disse que tinha interesse sobre queimas de cerâmica. Ele me perguntou se eu faço algum tipo, respondi que sim e que faço queima tradicional à lenha que é de baixa temperatura. Makoto de imediato fala sobre reconhecer a queima de baixa como algo especial e difícil, para ele, acha que é mais complexo de trabalhar do que com a queima a lenha de alta temperatura, acrescenta ainda sobre existir um preconceito com as queimas de baixa. Cita as paneleiras de barro do Brasil e também a panela de cerâmica Jomon, em especial esta última

[106] Perfil dos ceramistas Derek Norton e Cris Renard no Instagram onde compartilham seus trabalhos. Disponível: <https://www.instagram.com/ceramica_derektnorton/>. Acesso em: 10 de maio de 2026.

após conhecê-la pessoalmente quando morou no Japão, se tornou uma de suas inspirações para buscar compreender o universo da cerâmica, e sente que esse tipo de cerâmica e conhecimento foi perdido. Foi uma surpresa ouvir isso de alguém que tem sido referência de queima a lenha de alta temperatura na Grande São Paulo, sem dúvida foi um dos motivos de querer entrevistá-lo para a presente pesquisa. Comentei que iria entrar em contato em breve.

Nos reencontramos no festival de cerâmica de Cunha−SP, eu fui com o interesse de acompanhar a programação e as oficinas. Makoto ministrou uma oficina de dois dias de construção de um mini forno a carvão. Infelizmente não pude participar. Ainda assim, após chegar em Cunha pude prestigiar o festival, conhecer ceramistas e reencontrar outros.

No penúltimo dia, teve uma simulação de queima de buraco pelo ceramista peruano Taki Runa[107] que ministrou, no mesmo dia, uma oficina de ocarinas à tarde e à noite a queima na praça central da cidade de Cunha no Parque Lava-Pés na qual com ele eu tive a oportunidade de conversar de novo pessoalmente.

Neste encontro com o Makoto, fiz o convite oficial para que ele participasse da pesquisa. Ele topou e me convidou para acompanhar a próxima e última queima de 2024 que seria próxima ao natal. Trocamos contato de whatsapp para alinhar os próximos encontros. Durante a troca, ele relata toda a trajetória dele na cerâmica e como chegou à queima de anagama, detalha seu apreço pelo fogo que intervém nas peças cerâmicas durante a queima como se fosse um pincel que decora as suas peças, o fogo participa da criação e finalização da obra. Foi uma conversa rodeada de pessoas que estavam ouvindo atentamente seus relatos.

Segundo as mensagens trocadas pelo whatsapp o programado seria o enfornamento entre os dias 18, 19, 20 de dezembro e a queima nos dias 20, 21 e 22. Perguntei se poderia acompanhar todos os dias, Makoto ficou preocupado e recomendou que não pois ele já possuía uma equipe de queima que faz o revezamento na queima, alimentando e cuidando do forno. Já que é uma queima

[107] Perfil do ceramista Taki Runa. Disponível em: <https://www.instagram.com/taki_runa/> Acesso em: 04 de abril de 2026.



Figura 174 — Makoto alimentando o forno anagama.
Fonte: elaborado pela autora (2024).

que dura mais de um dia. Enviou-me áudios e depois me ligou para explicar como funciona a queima e como é o espaço onde é realizado. Afirmei que seria tranquilo para mim. Não participei do enfornamento, pois Makoto não poderia me dar tanta atenção, já que ficava pouco e estava com compromissos pessoais de saúde durante esses dias.

Ao chegar na região, encontrei vários loteamentos de área aberta em Cotia-SP. Embora esteja na região metropolitana, a área está em processo de intensa construção de condomínios de casas e poucos prédios, tem espaços verdes e terrenos. O local parecia um pouco com uma chácara, neste terreno tinham algumas casinhas que são de famílias que dividem o local e permitem usar a área verde e aberta, onde inclusive Makoto construiu o seu forno anagama e realiza suas queimas.

Do lado do forno, havia uma mesa de apoio com comidinhas, além de uma casa de dois cômodos no qual tem um banheiro, uma cozinha que tem janela direcionada para o espaço do forno e um quarto pequeno para dormir. Essa casa é utilizada como apoio para as queimas e é revezada entre os integrantes da queima, principalmente para fazer as refeições principais que são coletivas e durante a noite, e de madrugada revezam no cochilo e descanso. Fazem uma escala com turnos em duplas, enquanto uma dupla descansa e dorme a outra cuida do forno, depois trocam de lugar.

A equipe é constituída de amigos ceramistas e seus alunos majoritariamente homens, difícil a participação de mulheres (Makoto relata a preocupação do ritmo ser exaustivo

e com pouca estrutura, já que se intercalam e usam o mesmo quarto e banheiro), normalmente são no total cinco pessoas contando com o Makoto. Todos que ajudaram na queima possuiam peças no forno. Além da equipe, tinham a companhia dos cães das famílias que moram ali.

Foi nessa ambientação que fizemos a entrevista, conversamos sobre sua trajetória na cerâmica durante a relação dele com o fogo. Ao perguntar o que seria o fogo para ele, Makoto conta sobre suas raízes e as motivações que, de seu fazer cerâmico a lenha, emergiram de duas memórias que ele narra em sequência. A primeira é uma recordação vivida, enquanto a segunda constitui uma memória herdada/contada pela sua mãe, conforme segue a transcrição:

> ***Makoto****: Eu nasci no sítio, sou filho de japoneses, sou filho mais velho. O sítio é em Registro, interior de São Paulo. Então, quando eu nasci, éramos meus pais, meus avós e eu. Sendo de família japonesa, a gente tinha o hábito de tomar banho de ofurô — um hábito familiar de convivência. Aquele banho quente era fora da casa e, para esquentar a água, era necessário o forno a lenha; tinha uma serpentina do outro lado da parede. Então, eu ficava com meu avô e um cachorro, nosso cachorro, que era um pastor chamado Wonta. Esse ambiente rústico, com cachorro, lenha, fumaça e espaço aberto sempre desde minha infância. Eu não sinto incômodo nenhum aqui, entendeu? Isso aqui [o ambiente de queima] não me incomoda; desde os dois anos eu vivo nesse ambiente. (transcrição da entrevista, 2024).*
>
> ***Makoto****: Minha mãe conta que nós comíamos em louça de cerâmica mesmo, japonesas, que meu avô tinha trazido do Japão. Eu não tenho essa lembrança, tá? O que minha mãe conta é que meu avô falava que não era para usar cuias de plástico; ele dizia que, desde pequeno, a criança tinha que saber o que era 'de verdade', o que é verdadeiro, não o que é falso. Normalmente, a criança usa primeiro o que é de plástico para, só depois, usar algo de louça. Para ele, não deveria ser assim, pois, se quebrasse — e a preocupação da minha mãe era justamente quebrar essas peças do Japão —, ele (o avô) respondia que, se quebrar, a criança vai entender que se quebra. (transcrição da entrevista, 2024).*

Ele compreende que esses fragmentos de histórias memórias talvez o tenham influenciado na constituição do seu modo de fazer a lenha. Há presença de ancestralidade nessa partilha, pois revela o entrelaçamento entre uma memória praticada e sentida (cheiro da queima, estar ao ar livre, presença de cães, rachar lenha, comidas e café a disposição, alimentar o fogo) desde a primeira infância

e uma memória adquirida, transmitida pela narrativa materna, que fundamenta sua ética com o material cerâmico pelo qual ele demonstra tanto apreço.

Após essa partilha, ficamos ouvindo o estalar da lenha. Ele interrompeu o silêncio para alimentar o fogo, demonstrando o processo da queima em ação, e fala em termos japoneses sobre manter e elevar o fogo no anagama *"Isso aqui é um jeito que chamamos de Kuwae daki significa algo como o cachorro que pega com a boca, kuwae é um verbo e daki é queima, tipo uma mordida, como se aqui fosse a boca (entrada do forno onde se alimenta com a lenha), e segurando/mordendo a lenha, é como se a boca estivesse segurando a lenha, isso é um momento da queima que você precisa subir a temperatura, não de redução e sim de subida."* Esse é descrito como um momento que exige atenção e controle por parte do ceramista para que o fogo se comporte da maneira desejada no forno. É curioso que haja comparações com um corpo, um ser vivo como um cachorro ao se referir a entrada de combustão como a boca do forno que segura e morde a lenha para elevar a temperatura com a entrada de mais combustível.

Makoto me contou a história da cerâmica japonesa que o inspira, que ele aprendeu de forma autônoma no Japão, justamente nas regiões que visitou e onde se estabeleceu. Essa formação embasou sua forma de fazer queima. Ele sentiu a necessidade de detalhar as origens da cerâmica japonesa de queima de alta temperatura sem esmalte antes de detalhar sua trajetória, agindo como um professor. Foi excelente, pois isso ampliou meu repertório sobre cerâmica japonesa e, ao mesmo tempo, compreendi suas escolhas poéticas. Ele sintetiza que o tipo de cerâmica que produz no Japão é conhecido como Yakishime, que é a queima em alta temperatura a lenha sem esmalte. Makoto começou sua trajetória em Shigaraki, a característica da cerâmica é de argila arenosa, cheia de grãos de feldspato, queimada sem esmalte a lenha. Ele compartilhou todos os detalhes das linhagens e origens da cerâmica Japonesa que também tiveram influências em determinado contexto de outros países do oriente como a China e a Coreia. Sua pesquisa, além de visitas e leituras, foi de intensa experimentação com queima, porém em formato reduzido, o que possibilitou trabalhar sozinho.

> ***Makoto:*** *Por acaso as cerâmicas mais antigas do Japão, são todas sem esmaltes. Bom… é meio óbvio, mas são todas sem esmaltes. Então, temos Bizen, Shigaraki, Echizen, Tamba, Tokoname e mais um que não me lembro agora, mas são todas sem esmaltes e antigas. Eu me identifiquei muito com a anterior sem esmalte. Então, é um pouco isso! Eu continuei trabalhando* [em fábricas] *e em determinados momentos eu ficava frequentando, visitando os ateliês, acho que mais ou mesmo 10 anos até 2013 para 2014. Aí eu decidi parar de trabalhar, eu tinha um emprego de um cargo de responsabilidade, decidi parar e iniciar um bico, vou para o meio do mato, no interior, construir um forninho para queimar a lenha.*
> ***Alice:*** *E você o forno por conta própria? Ou tinha alguém que fez com você e te ajudou e participou?*
> ***Makoto****: Não, eu fui fazer sozinho. Antes, eu fui fazer pesquisa. Pesquisa eu me refiro a fazer visitar e olhar. Aqueles que deixavam, eu entrava, olhava, anotava, tirava fotos, procurava alguns livros também. Eu comecei com uns forninhos bem pequenininhos (experimentação sozinho após as pesquisas por visitações).* (transcrição da entrevista, 2024).

Logo após sair do emprego na indústria para se dedicar à cerâmica, teve dois encontros que o transformaram que o direcionaram para sua poética artística. O primeiro foi com um escultor autodidata de Okinawa que incitou o Makoto a expressar sua arte sem perseguir a reprodução da cerâmica japonesa “Ele me disse: você vem de outra cultura, você tem outras percepções estéticas, você tem que pôr para fora o que você tem!” (relato de Makoto). Isso o levou a criar mais livremente, entender que tem raízes japonesas e brasileiras e poder expressar algo no entre, sem a pressão cultural japonesa, seu rigor, técnica e tradição.

> ***Makoto:*** *Após a conversa com o senhor, começou aparecer formas na minha cabeça e logo em seguida eu tive um sonho que meu avô aparece e enxergar aquilo (a peça cerâmica elaborada por ele) materializado e fala “eu também enxergo, mas eu não sou daí” Eu entendi “daí” do mundo dos vivos, né? Porque quando eu sonhei, ele já estava morto. Daí ele me falava assim “a única solução e resposta é você continuar fazendo”. Aquilo (o sonho) me convence, de que eu simplesmente tenho que continuar. Depois eu encontro esse vaso, panela, (segundo encontro), quando eu estou fazendo baldeação de trem e tinham aquelas vitrines tipo as que tem no metrô de São Paulo com as obras e tal. E me deparo com o vaso, pois eu achava que era um vaso, mas é uma panela Jomon (縄文土器), que é a primeira cerâmica japonesa. É muito ancestral, é de 15 mil anos atrás, até séc III, é um período muito grande! Aquilo me deu um impacto. Eu me perguntei: o que é isso? Então eu fui atrás de mais informações. (...)Eu senti muita força com aquilo (a panela Jomon). Aquilo é fantástico! Aquilo me impactou tanto que eu falei “eles não sabem quem, eles não fabricam a cerâmica como a gente faz! A gente faz tentando fazer algo bonito para vender ou para qualquer outra coisa. A cerâmica deles, essa civilização, a relação é outra. Então, digamos que me fascinou. Eu pensei que é isso que eu quero encontrar, não tecnicamente. Eu entendo que fazer esse*

processo todo de cerâmica, cada vez mais arcaico, eu faço na mão, na lenha, e eu que construo meu próprio forno. Assim, não é de baixa temperatura, ele (o forno dele é um anagama, diferente de como foram assadas as cerâmicas jomon que provavelmente foram queimadas em buracos ou fogueiras) é influência do Shigaraki, mas enfim, eu entendo que é uma direção de reconexão das experiências mais antigas que a gente tem. Então, a experiência com o fogo basicamente, né? Que eu não sei, eu suponho de forma tosca que foi a experiência mais maluca que a humanidade teve. O objetivo de eu estar fazendo dessa maneira, é o encontro com as experiências mais antigas, arquetípicas, essa é minha relação com o fogo. (transcrição da entrevista, 2024).



Figura 176 — Panela Jomon. Fonte: Wikipédia.



Figura 175 — Cerâmica Jomon em estilo flamejante, 3000 a.C., escavada no sítio arqueológico de Iwanohara, província de Niigata. Fonte: Wikipédia.

Os formatos das peças de Makoto são orgânicos e abstratos (Fig. 177). Desde o sonho com seu avô, o objetivo dele tem sido alcançar a "peça ideal" que lhe foi inconscientemente apresentada e guiada pelo avô naquele instante. O processo de materializar sonhos é parte do desenvolvimento criativo. Salles descreve esse processo como intermédio para concretização da obra:

> Esse processo de dar formas a sonhos ou de suprir necessidades realiza-se por intermédio da sensibilidade, da concretude da materialização e da ação do conhecimento e da vontade. Pode-se perceber a predominância de um ou de outro desses elementos em determinados momentos do processo; há, também, diferenças pessoais que podem mostrar processos com predominâncias diversas, assim como singularidades em cada processo de um mesmo artista, pois o ato criador nunca se desenvolve, exatamente, do mesmo modo. (Salles, 2004, p. 53).



Figura 177 — Peças do Makoto. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Makoto carrega muito da filosofia japonesa em sua forma de produzir e se relacionar com a cerâmica diz-se em especial com a queima. Conta que a arte cerâmica, para a cultura japonesa a escrita carrega sentidos do fazer, chamam de Tōgei (陶芸), Tō é cerâmica, Gei é a Arte. Na arte, diz-se que o caminho aparece implícito, processo a ser seguido, exercitado, praticado e vivenciado.

> ***Makoto:*** *influência da Adriana, minha companheira, tá? Ela do movimento humanista, inclusive o terreno aqui do lado é o centro chamado de parque de estudos e reflexões, e tudo aqui faz parte (o terreno onde está localizado o forno anagama). Nesse grupo tem uma coisa chamada ofícios do fogo, que se utiliza por exemplo do processo de cerâmica, no meu caso principalmente a queima, para observação dos estados internos. O objetivo aqui (aponta para o forno em chamas durante a queima no anagama), não é trazer uma peça bonita, a obra, mas é o processo que reflete nas observações de estados internos. Foi assim que eu comecei a entender um pouco, muito vagamente, principalmente essas queimas longas, você tem muitas reviravoltas. Já que eu tenho essa relação com a queima, acabei aproveitando essa observação do centro de estudos que tem sentido no meu trabalho que eu não sabia e que me encontrei nessas reflexões do centro. Então hoje eu estou aproveitando, porque já que estou fazendo essas reflexões, me aprofundo de maneira que cada vez faz mais sentido. Estou falando mais no sentido do fazer. A busca não é da peça, e sim do processo. O fogo tem essa relação no meu trabalho. Então começo a observar a ação do fogo e que se sobrepõe a essas reflexões.* (transcrição da entrevista, 2024).

Ao retornar para o Brasil, buscou maneiras de viabilizar sua prática cerâmica, pois no Japão experimentara em pequena escala com lenha e carvão. Desejava construir um forno anagama, voltou inspirado e motivado com as visitas que fizera. “Imagine um forno usado por 15 gerações? Os fornos japoneses, os tradicionais, são utilizados por gerações. Então, é um forno praticamente perene, para se usar a vida toda. Eu vi fornos de anagama que por dentro dele parecia uma esmeralda. O forno é mais bonito que qu*alquer outra peça. Ali eu entendi que a mobília tem muito mais informação que a peça.” (Transcrição, Makoto, 2024).* Para isso, ele necessitava de espaço físico e orientações sobre a aquisição de materiais específicos, como tijolos refratários, além de pessoas para auxiliar na construção. Sua esposa, Adriana, sugeriu o contato com o Parque de Estudo e Reflexão Caucaia, em Cotia, que disponibilizou uma parte do terreno. Inicialmente, a ajuda vinha de seus familiares mais próximos, como seu pai e seu irmão. Contudo, após tentar algumas queimas sozinho — o que exigia dias consecutivos sem dormir — ele percebeu a dificuldade do processo. Aos

poucos, ele passou a integrar outros ceramistas e alunos interessados em queimar peças no forno a lenha e, simultaneamente, aprender sobre todo o processo.

> ***Alice:*** *E como foi você encontrar os outros ceramistas aqui, no Brasil, inclusive para preencher as queimas do seu forno?*
>
> ***Makoto:*** *Então, eu sabia que queria voltar e fazer a lenha, aí procurei e encontrei o Sr. Ikoma. Eu liguei para ele e nos demos bem e eu também falo japonês. Nossa trajetória é parecida, ele veio do Japão, imigrante... e eu fui imigrante no Japão. Somos quase espelhados quando se refere a nossa experiência. Ele me chamou para o CCBRas, isso em 2017. Foi assim que eu comecei a conhecer e entender o meio da cerâmica no Brasil. Porque eu não trabalhava com cerâmica no Japão, eu só estudava, viajava para ir conhecendo e praticando a cerâmica, mas eu não era ceramista...*
>
> ***Alice:*** *Interessante! E você soube do Sr. Ikoma como?*
>
> ***Makoto:*** *No youtube!*
>
> ***Alice:*** *Nossa, sério?*
>
> ***Makoto:*** *É! Pesquisando no google. Eu busquei por "queima a lenha". A primeira coisa que apareceu foi um anagama de Anápolis, em Goiás, de uma família chamada Honjo. Eu pensei que era muito longe, porque já tinha definido que iria morar em São Paulo. O próximo que eu encontrei na internet foi um vídeo do Senhor Ikoma (na região de Cotia). Anotei o nome dele e fui procurar por ele e encontrei o telefone dele. Eu liguei, expliquei minha situação, que eu estava voltando para o Brasil que eu não conhecia ninguém. O senhor Ikoma me passou a lista: Artebrasil e outros lugares "o tijolo você compra aqui, eu uso a massa da Farias...". Este espaço aqui é do grupo da Adriana, eu conversei para construir o forno aqui. Então esse espaço não é meu, é emprestado.* (transcrição da entrevista, 2024).

A partir desse momento, Makoto estabeleceu uma amizade com o Sr. Ikoma, paralelamente ao início de sua carreira como ceramista no Brasil. Embora essa amizade tenha facilitado algumas oportunidades, o processo de Makoto permaneceu majoritariamente autônomo. Ele compartilhou detalhes de sua prática artística, que abrange desde a produção de suas próprias massas (além das compradas), a coleta e adição de materiais, até a construção do forno.

> ***Makoto:*** *Como processo artístico, eu não tenho imagem nenhuma, o meu processo é uma experimentação contínua, não repito mistura de massa, estabilizou o forno nesse sentido de entender suas partes o que eu faço: eu o desmonto (o forno). Porque eu preciso de um caos. Eu fico mudando o jeito de construir. (...) Não tenho uma tradição, tenho algumas ideias. É claro, durante essa queima eu vou imaginando e entendendo que talvez seja melhor ter uma chaminé mais comprida. Então, eu percebo durante a queima o que fazer melhor no caso de fazer uma chaminé mais alta no próximo forno. Então, eu estou usando esse forno, ao mesmo tempo que eu já tenho outros dois ou três (projetos) de forno que eu gostaria de fazer. Agora, se eu vou conseguir fazer ou não, é outra história.* (transcrição da entrevista, 2024).

Eu fui ao auge da queima, no dia 21, que seria o segundo dia de queima, mas Makoto preferiu finalizar a queima neste mesmo dia, pois uma das peças (teste de uma artista que colocou no seu forno) fundiu e tombou, o que o levou a finalizá-la antes do planejado.

> Hoje, embora possamos amaldiçoar o resultado de um processo de cozimento, raramente oramos pelo seu sucesso. Mas queimar mantém todo o seu mistério e poder. Confiar uma peça à cozinha é uma espécie de abandono, é confiar no poder transformador do fogo. Nas primeiras fases da cozedura, a peça sofre uma espécie de morte; a princípio, a estrutura de sua matéria se deteriora e enfraquece. Depois de ter confinado nesta prisão o trabalho do melhor de si, o oleiro tem, por um lado, a sensação de que a sua obra lhe está a tornar-se estranha e, por outro, o sentimento pungente da sua identificação com ela. (Rhodes, 1976, p. 211, tradução da autora).

Makoto ressalta que o forno é preenchido com peças dele, de seus alunos e de artistas e ceramistas que pedem para queimar. Ele cobra um valor para custear a queima, já que a quantidade de lenha de eucalipto para vários dias consecutivos não é barata.

A queima durou aproximadamente 32 horas, a intenção era ser uma queima de 48 a 60 horas. Disse que começou bem lentamente, pois tinham peças cruas, ou seja, a foi uma monoqueima e precisava uma queima devagar para não correr o risco de perdê-las.

> ***Makoto:*** *Sim, eu estou trabalhando com alta, mas eu não me importo muito com a velocidade que o forno queima e a temperatura que ele chega. Dentro desse processo é um pedaço muito pequeno da experiência (temperatura máxima e velocidade de queima). Se a gente ficar olhando muito, a gente fica atento com uma camada fina da experiência.* (...) *Outra coisa, esse pensamento de queimar o mais rápido possível e só queimar uma vez é um pensamento industrial. Mas se a gente para e pensa na relação com o tempo, por exemplo, saiu um vaso, você fala assim: "esse vaso está bom, mas eu acho que ele pode ficar muito melhor se eu queimar ele de novo". Aí eu ponho de novo, é uma aposta, é que ao fazer isso a gente entende que tem o potencial. (transcrição da entrevista, Makoto, 2024).*

Durante a queima, algumas pessoas apareciam para assistir e fazer companhia, não eram ceramistas e muito menos tinham peças no forno. Eram apenas amigos que gostavam de visitar a queima e fazer companhia para jogar conversa fora, ao fundo ouviam-se os estalos da lenha no fogo, alguém oferecendo um café ou alguma comida, som dos passarinhos, do trem e dos carros.

> Todos os ceramistas tentam obter uma imagem de suas peças acabadas quando olham para o interior brilhante de seu forno através dos orifícios de visualização. O calor que tudo derrete, banhando tudo numa luz uniforme, é semelhante a uma energia geradora, que respeitamos tanto mais porque o seu comportamento é pouco conhecido. Poderíamos acreditar que as peças com as quais o oleiro sonha são superiores em beleza e interesse àquelas que ele irá realmente assar no dia seguinte, mas muitas vezes a cozedura deu-lhes uma elegância com a qual ele não poderia ter sonhado. As peças maiores são aquelas que, ao saírem do forno, oferecem a visão mais inesperada: a sua cor e textura são muitas vezes mais bonitas do que qualquer coisa que o oleiro possa imaginar. (Rhodes, 1976, p. 215, tradução da autora).

No final da queima, discutimos sobre o tempo, os processos da cerâmica e os ensinamentos que ela proporciona e Makoto pontua sobre o tempo também imposto pelo forno.

> ***Makoto:*** *A gente está num momento histórico que dá para experimentar qualquer tipo de cerâmica que já foi criada, né? Certo! Então, já que a gente pode escolher, né... e você escolheu. Então por que você vai ter pressa? Então, por exemplo, eu escolhi a lenha, um tipo de forno arcaico. E eu escolhi isso. Por que que eu vou buscar uma velocidade, por exemplo? Porque não faz parte desse forno, da história do momento que ele foi criado. Ele (o seu estilo de forno anagama) veio com uma outra proposta. Para que fazer um anagama que queime em 12 horas? Não tem sentido eu fazer isso. Porque se eu estou fazendo anagama, em tese, eu estou escolhendo um ritmo de cerâmica, né? (transcrição da entrevista, Makoto, 2024).*

A escolha da queima é um marcador importante para ele. “Então, a queima vai definindo. Eu acho que a gente tem que tomar um cuidado para falar assim: "a, lenha é o melhor de todos, é o melhor que tem". Eu não concordo! A lenha é um tipo, é uma poética, uma estética” (transcrição da entrevista, Makoto, 2024).

> ***Makoto****: A cerâmica possibilita descobertas tão suas, ou habilidades ou percepções... tem uma particularidade, né, a cerâmica. Porque se existe um aprendizado, e não é em relação com a peça final ou resultado de uma exposição,*

> *ou fama, ou qualquer coisa. Claro, precisamos de dinheiro e nós temos também a vaidade, mas isso é só uma parte, a outra é o ter seu processo interno. (Transcrição da entrevista, Makoto, 2024).*

Nesse mesmo dia, após o término da queima, eu parti. Ofereci carona aos ceramistas e ajudantes daquele dia da queima até a cidade de São Paulo. Apenas Makoto permaneceu no local para finalizar a organização do espaço. Recebi um áudio no whatsapp do Makoto.

> ***Makoto:*** *Oi Alice, tudo bom? Uma coisa que eu esqueci de falar. Meu forno tem nome, tá? E é Midori. Foi bem na época da pandemia que eu construí esse forno. Meio que no final da pandemia, sabe? Então, teve toda essa questão dos dramas da pandemia. Então, eu quando estava quase terminando ele (o forno), eu comecei a pensar no sentido das coisas e tals. Eu me lembrei de uma tradição japonesa de batizar o forno, o forno tem um nome. O nome do forno geralmente é o nome do ateliê, tá? Eu sempre pensei assim… de batizar quando eu tivesse um forno ideal, mas com a pandemia fiz uma reflexão que esse forno ideal talvez eu nunca consiga, porque preciso de um espaço próprio, uma coisa assim. Então, eu liguei para meus pais e eu pedi autorização, acabei ficando emocionado, batizei com o nome da minha irmã. Porque minha irmã faleceu. Ela faleceu com um ano e meio de idade e eu tinha quatro anos. É Midori, depois se quiser eu te mando o ideograma. Depois você me manda as dúvidas, aí junto eu mando o nome (ideograma). Então é isso, esse forno tem um nome, que é o nome da minha irmã. Tá bom? É isso, Alice, obrigado. Qualquer coisa estou aqui, é só mandar mensagem.* ***(áudio transcrito)***
> ***Alice:*** *Makoto, muitíssimo obrigada pela generosidade de compartilhar sua experiência e também por dar a possibilidade de conviver um pouco da queima. Que bonito! Obrigada, vou tirar as dúvidas quando for transcrever para saber como se escreve as palavras japonesas que você falou. É Midori?*
> ***Makoto:*** *Imagina. Ok. Isso, 翠 este é o ideograma. Midori significa verde ou esmeralda.*

A abertura do forno ocorreu no início de 2025. O processo de desmontagem e retirada das peças começou com a remoção do barro seco que lacrou a porta de entrada do forno ao final da queima. Após a retirada dos tijolos da entrada, iniciou o registro por fotos de cada prateleira antes de ser desmontada com o intuito de estudar a intervenção do forno/fogo nas peças e identificar o local do forno onde ficaram. Esse estudo colabora para pensar em qual parte, prateleira e lugar gostariam de deixar as próximas peças.



Figura 178 — Painel de registros da abertura do forno anagama, Makoto dentro do forno desmontando mobílias e apreciando o resultado. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Utilizaram máscara, pois tem muito pó de cerâmica, terra e cinzas. É muito curioso que tanto na montagem quanto desmontagem durante a retirada das peças é preciso adentrar o forno, como se fosse uma caverna, uma casa, um abrigo. Cada peça retirada é analisada e comentada. O encantamento aparece a cada segundo, assim como os ciúmes por não ter ocorrido o mesmo processo com a peça pessoal. É impressionante a quantidade de peças que cabem dentro deste forno. Isso me lembrou um trecho do livro do Rhodes (1976) sobre a expectativa de abertura.

> Como a cozedura avança, ele sente-se envolvido na ação do calor intenso. O tempo de cozimento pode ser ocupado com trabalhos rotineiros, ou com uma espécie de reavaliação dos valores adquiridos e dos rumos a seguir. A queima pontua o trabalho do oleiro; um ciclo está terminando e o outro ainda não começou. Todos os oleiros conhecem esta ansiedade impaciente ao abrir o forno, mas muitos também já experimentaram este sentimento de desilusão, de desânimo, vivido no final do forno e no exame de todas as peças. É o mesmo sentimento que as crianças têm no dia de Natal, quando não têm mais nada pelo que esperar. O sonho e a expectativa deram lugar à realidade e à posse. (Rhodes, 1976, p. 212, tradução da autora).



Figura 179 — Abertura do forno anagama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Na abertura foi um dos alunos do Makoto, acompanhado do pai e mais uma pessoa, buscar a própria peça, e todos se interessaram em ver a desmontagem, até aquele que não tinha proximidade nenhuma com a modelagem e a queima. Uma energia de atenção e curiosidade pairava no ar. Existia uma atmosfera mágica com encantamento, curiosidade, expectativa para com que estava ocorrendo. Uma movimentação intensa de cuidado para não derrubar a peça, contemplá-la e identificar de quem é, que tipo de argila foi usada e que posição estava no forno, e se deveria ser queimado ou não novamente. Makoto acredita que uma peça às vezes

precisa passar por muitas queimas, ou seja, ter mais intervenções do fogo sobre a peça para ela ficar pronta. Além disso, Makoto diz que nem sempre uma peça modelada foi feita para queimar no anagama, ele acredita que a peça pede o tipo de queima.

> O grande número de fatores, a probabilidade de ocorrência de acidentes infelizes nas peças confiadas à queima faz com que uma certa ansiedade permaneça associada. E mesmo quando a ansiedade dá lugar à confiança ou à indiferença, o “suspense” permanece. A espera pelo resultado final do seu trabalho, sancionado na abertura do forno, torna este momento crucial para o ceramista. (Rhodes, 1976, p. 212, tradução da autora).



Figura 180 — Peças do Makoto e de alunos, após serem queimadas no forno anagama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Foi cansativo desmontar o forno e embalar peça por peça, pois são muitas, identificando os autores para embalar junto e facilitar na entrega, ao mesmo tempo foi bonito ouvir as percepções dos ceramistas de como o fogo trabalhou sobre cada peça. As expectativas, o ciúme, os erros, os acertos, teve até uma discussão sobre composição da massa de fornecedores e também feitas a partir de coletas que reagiram bem ou não com o tipo de queima do forno anagama.



Figura 182 — Peças que grudaram na prateleira do forno. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria-prima escolhida fazendo com que essa ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo — colocados em contexto artístico, passam à arte. São escolhidos, saem de seu contexto de significado primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística. Isto nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria-prima sob esta perspectiva, todas têm potencialidades, tudo depende do uso que será feito dela. (Salles, 2004, p. 72-73).



Figura 181 — Peça resultado da queima a lenha anagama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

No segundo semestre de 2025, em agosto, acompanhei a abertura do forno a carvão de Makoto durante o 12º Festival de Cerâmica, realizado no Casarão do Chá, em Mogi das Cruzes. Fui junto com meus amigos, Professor Daniel Tomàs Marquina (professor de escultura da Universidade Politécnica de Valencia, que estava como visitante na UNESP) e da pós-graduação da UNESP, Lívia Nishibe. O forno em questão não é um anagama a lenha, mas sim o que Makoto denomina como Sumigama. O termo sumi refere-se à queima do carvão, responsável pela cor e esmalte resultantes dessa combustão.

Figura 183 — Painel de registros do 12° Festival de Cerâmica, da esquerda para direita, mesa exposta na feira, Makoto mostrando detalhes para Daniel Marquina e Livia Nishibe; Makoto apresentando sobre o forno Sumigama antes da abertura. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Este forno atinge altas temperaturas (1300 °C) utilizando apenas uma estrutura de tijolos para as paredes. Possui uma abertura superior para movimentação das peças com pinça e vergalhões durante a queima, há também uma pequena abertura na base, destinada apenas à colocação de um soprador de ar de forja. Não possui uma chaminé, mas contém uma tampa feita de chapa de metal que se mantém parcialmente fechada durante a queima com apenas uma pequena abertura para circulação de ar e para a saída dos gases da combustão, sua função é reter o calor. O forno é preenchido com o carvão e as peças são colocadas diretamente entre o carvão.

Essa técnica de queima é considerada agressiva, devido à elevação brusca de temperatura. Por isso, Makoto a recomenda para peças que já passaram pela primeira queima (biscoito), com argila que suporta alta temperatura e que possuí materiais de alta resistência em sua estrutura, como chamote (partículas de cerâmica queimadas misturadas à argila antes da modelagem) ou areia. Além disso, é preferível que as peças não contenham esmalte e que suas paredes tenham espessura de até "dois dedos" ou aproximadamente 1 cm (o que lhes confere maior resistência) para evitar quebras ou rompimentos durante o processo.

Em sua experiência, Makoto acredita que os melhores resultados são observados em peças cilíndricas, pois os efeitos da queima são mais bem aproveitados na superfície deste formato. O principal objetivo do Sumigama é a queima de efeito e de esmalte criado pelas cinzas do carvão. Makoto observa que esse efeito se assemelha às características encontradas em peças de forno Anagama que, por acidentes durante a alimentação do forno com as toras de lenha, caem no braseiro e ficam imersas no carvão durante todo o processo de queima.

Após a visita ao festival e abertura do forno, abriu um chamado para a 1ª edição do festival S.E.R é uma realização da Comissão Local de Direitos Humanos do Instituto de Artes da UNESP (CLDH-IA) e surge como um espaço de encontro entre arte e pesquisa, concebido para fortalecer o diálogo entre criação artística, reflexão acadêmica e engajamento social.

> O evento apresenta, à comunidade interna e externa, uma seleção diversa de produções — vindas de estudantes, servidores técnico-administrativos, servidores docentes e coletivos — que transitam pelas múltiplas facetas do acrônimo S.E.R: Sensibilidade, Educação, Rexistência. Ao promover mostras, performances, instalações, debates e ações interativas, o festival não apenas revela a vitalidade da produção do Instituto de Artes, mas também impulsiona uma discussão aprofundada sobre Direitos Humanos, ampliando pontes com outras instituições de ensino, coletivos artísticos, ponderantes, artistas e a comunidade em geral.
>
> S – Sensibilidade: ampliação dos sentidos e imaginação; por descolonizar estéticas, fomentar experimentação e combater o entorpecimento provocado pela indústria cultural. Promover práticas de cuidado e justiça socioambiental para superação da relação íntima entre capitalismo e fenômenos provocadores de extinção em massa;
>
> E – Educação: circulação de saberes críticos e plurais e fortalecimento do acesso democrático ao conhecimento, incluindo a ruptura de hierarquias epistêmicas. Criação de condições para uma economia comunitária que supere a exploração do trabalho humano e a competitividade econômica;
>
> R – Rexistência: Afirmação da presença e luta de corpos historicamente minorizados (por questões raciais, de gênero ou deficiência). Resistência também no sentido de enfrentamento ao movimento global de ascensão do fascismo e de criação de horizontes de existência que privilegiem a aproximação e a convivência pacífica e criativa entre os viventes (humanos e não-humanos). (Edital da CLDH-IA divulgado para comunidade interna via e-mail institucional, 2025, p. 1).

Nós discentes de graduação e pós-graduação, que desde 2023, promovemos atividades vinculadas à democratização e às trocas de conhecimentos e experimentações sobre cerâmica como um grupo de estudos orgânico, vimos a oportunidade de organizar institucionalmente, financiando a vinda de pessoas externas para complementar nossa formação como discentes, dos técnicos de ateliê e prática extensionista para comunidade externa. Neste projeto envolveram-se eu e as discentes de pós-graduação Livia Lanzellotti Nishibe e de graduação Beatriz Araújo Isidoro e Letícia De Sousa Alves. Nós estávamos discutindo a possibilidade de fazer queimas de alta temperatura no campus da UNESP de modo artesanal e que ficassem próximas do nosso outro forno “Joana de Barro” e complementassem a nossa formação com outras experimentações. Os nossos estudos, de alguma forma, envolvem experimentações, práticas artesanais com cerâmica, e abordam a relação com o tempo, o autoconhecimento, o pertencimento, o

território e da ancestralidade. Como grupo de estudo, já vínhamos realizando leituras de teses e artigos sobre cerâmica dentre as teses lidas, houve a de Beatriz Reis, intitulada "O TEMPO DAS COISAS TERRENAS: cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea" (2024), que menciona o artista Makoto.

A conexão entre o conhecimento da oficina de Makoto e a tese de Beatriz Reis inspirou a elaboração de um projeto para o festival. Este projeto previa a participação de ambos, consistindo em uma palestra sobre cerâmica e uma oficina de construção de forno Sumigama. A proposta alinhava-se ao contexto acadêmico, educacional e artístico do Festival, reconhecendo o potencial da prática cerâmica para fomentar um cenário sensível, plural e contra-hegemônico. Ambos aceitaram o convite e tivemos o projeto aprovado. Nossa atividade, intitulada Cerâmica de (Re)Existência: um convite para outro tempo sob uma perspectiva decolonial e acessível, articulou as pesquisas individuais do grupo de estudos em torno de queimas artesanais. Além de promover a troca de saberes com participantes externos, o projeto buscou ser um contraponto ao ensino universitário tradicional e aos fornos elétricos que operam por resistência. Assim, o título reflete a existência de práticas artesanais e suas manifestações em contraste com a linearidade do ritmo urbano, propondo-se como possibilidades estéticas mais acessíveis frente a tecnologias industriais como queimas em fornos elétricos. A divulgação do evento, permitiu a participação de pessoas externas, os outros ceramistas entrevistados nesta pesquisa também foram convidados para participar, a publicação foi feita pelo nosso perfil no Instagram. A palestra de Beatriz Reis foi transmitida ao vivo pelo canal do YouTube do Instituto de Artes, e a atividade prática (construção e queima do forno Sumigama) ocorreu no dia seguinte à palestra (Reis, 2025)[108].

[108] Palestra de Beatriz Reis **O TEMPO DAS COISAS TERRENAS**: cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea no I Festival S.E.R — Sensibilidade, Educação e Resistência do Instituto de Artes UNESP. Transmitido ao vivo em 5 de novembro de 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/Fkn7nQKBf8s?si=dOuhVG47ZU8NdIGg> Acesso em: 04 de março de 2026.



Figura 184 — Folder de divulgação do evento Cerâmica de (RE)EXITÊNCIA no I Festival S.E.R da UNESP. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Makoto iniciou a sessão apresentando-se e detalhando sua trajetória na cerâmica e contou detalhes sobre o forno Sumigama uma queima de alta temperatura cujo aspecto das peças remete às peças que caíram no braseiro de um forno anagama. Em seguida, explicou todo o processo que antecederia nossa construção. Ele enfatizou repetidamente que se tratava de uma queima de efeito e que o desapego era crucial para evitar expectativas excessivas, já que estaríamos em uma fase de experimentação. Ele concluiu que o processo seria experimental e de difícil controle, dependendo do fogo e das cinzas para o resultado final. Makoto mostrou alguns exemplos de suas peças e compartilhou que a melhor forma de apreciar as nuances do esmalte de cinzas era molhando-as. Durante a construção, perguntei se poderíamos adotar um formato redondo. Ele não se opôs, afirmando que nunca havia tentado daquela forma, mas que poderíamos testar.

A construção do forno foi realizada de forma bastante simples. Utilizaram-se tijolos unidos por argila em ponto de barbotina (pastosa), o que permitia a fácil desmontagem após a queima, se necessário. O formato escolhido foi circular, e uma pequena abertura foi criada para a inserção do cano de ferro do soprador de forja, essencial durante todo o processo.



Figura 185 — Makoto apresentando sobre a oficina de construção e queima do forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Para cobrir a abertura superior, utilizou-se uma chapa de metal como tampa, e vergalhões de ferro serviram para a manipulação das peças durante a queima. O carvão era consumido gradativamente, exigindo que a tampa fosse ocasionalmente aberta para manusear as peças (em um processo similar a um churrasco só que neste caso nas brasas) e também para repor mais carvão conforme a necessidade.

A queima teve uma duração aproximada de 2 a 3 horas. Levei alguns dos meus próprios "tijolinhos” para queimar, Makoto alertou que como eram muito pequenos, além de não conseguir manipulá-los dentro do forno corriam o risco de fundir ou colar em outras peças. Eu compreendi e disse que seriam como uma oferenda para o fogo. Foram realizadas duas queimas consecutivas, resultando na fusão de algumas peças no fundo do forno. O momento de retirar a peça era quando ela estava incandescente e aparentava um aspecto molhado que indicava a presença de esmalte que se formara na superfície da peça e estava fundido (líquido).

Figura 186 — Painel de registro com momentos da queima no forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

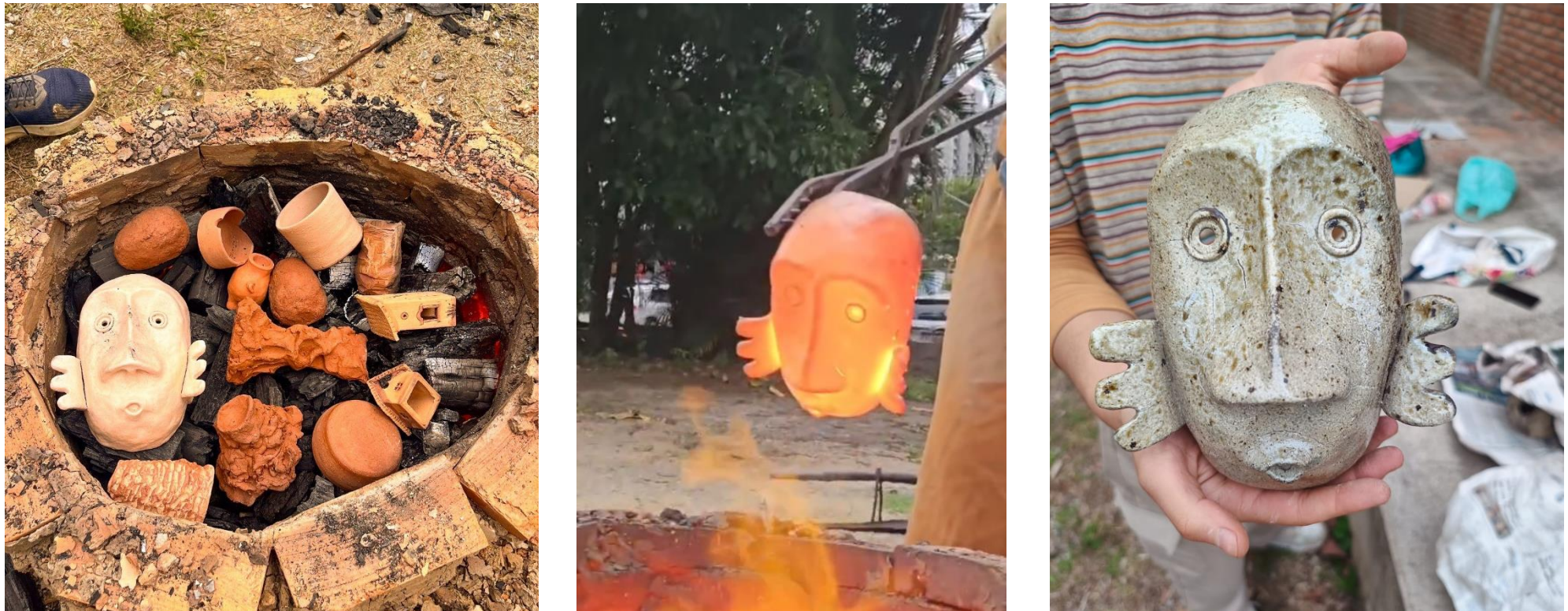




Figura 187 — Makoto demonstrando o processo de queima no forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ao final, Beca Chang, uma das ceramistas entrevistadas, apareceu para acompanhar e cumprimentar. Aproveitamos a ocasião para concluir a queima integrando-a às outras atividades do I Festival S.E.R, como uma performance. Eu, Makoto e Lívia conversamos sobre o evento e expressamos nosso desejo de realizar outras atividades que envolvessem diversas expressões artísticas. Cada um de nós compartilhou suas ideias, e todas convergiram em alguns pontos como coletividade, performance, interdisciplinaridade, partilha, celebração (festa) e a integração de outras artes, uma celebração ao redor do fogo.

Na tarde do dia seguinte, retornei ao forno, sozinha, para refletir sobre o processo. Mesmo sendo no final do dia, ainda era possível sentir o calor das cinzas no fundo do forno. A curiosidade era grande em relação às peças que haviam fundido, comecei cavucando como quem remexe a terra (fig. 189), como se eu fizesse uma arqueologia no forno e encontrei meus tijolinhos intactos (fig. 191), ao lado dos fragmentos fundidos das peças que não resistiram à alta temperatura (fig. 188 e 190).

Figura 189 — Cavucando o forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 190 — Fragmentos de peças cerâmicas que fundiram durante a queima Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025).





Figura 191 — tijolinhos cozidos no forno Sumigama. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Figura 188 — Fragmentos ordenados. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 192 — Retrato do Marcos Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2026).



4.1.3 Marcos Yamamoto

Marcos Yamamoto (São Paulo − SP, 1986), médico veterinário e técnico em gerontologia, vive e trabalha em São Paulo, na Vila Clementino. Atualmente em transição de carreira, dedicando-se também como artista e professor, produzindo suas peças em casa.

Seu contato inicial com a prática ocorreu em 2019, através de oficinas no Sesc Pompeia com Sheila Ortega e no Sesc São Caetano com Nádia Bosques. Continuou a sua formação em oficinas no Sesc e pontualmente em alguns ateliês. Marcos foca na produção de esculturas, utilitários e potes, utilizando técnicas de modelagem manual como o belisco (pinch), acordelados, placas e maciço ocado. Sua poética é inspirada nas formas orgânicas da natureza (figuras humanas, árvores e plantas) e ele possui grande admiração pela estética rústica e imperfeita das cerâmicas ancestrais japonesas, brasileiras e colombianas. Em um dos nossos encontros ao falar sobre assinatura nas peças, contou que assina em ideograma japonês que representa o seu sobrenome "Yamamoto", que significa "base da montanha".

Tem um processo de queima artesanal, preferindo realizar suas próprias queimas de forma independente e autônoma em seu quintal. Ele constrói fornos efêmeros a lenha e a carvão utilizando tijolos vermelhos comuns e grelhas de churrasco. A técnica do forno a carvão foi aprendida com a ceramista pesquisadora paraguaia Leila Buffa, mas Marcos a adaptou ao longo do tempo para conseguir queimar peças maiores. Ele cultiva um profundo respeito pelo processo, costumando colocar oferendas de flores e folhas no topo do forno durante as queimas como agradecimento à argila e ao fogo.



Meu conhecimento sobre o trabalho do Marcos não veio de feiras, eventos de cerâmica ou exposições. Na verdade, cheguei ao seu trabalho através do compartilhamento do seu perfil nas redes sociais[109], especificamente no Instagram, que me foi encaminhado para que eu pudesse conferir o método de queima que ele faz. Ele foi atencioso, recebendo-me duas vezes em sua casa. O primeiro encontro, no início de 2025, foi para conhecê-lo e participar de sua oficina experimental de cerâmica; o segundo, após um mês, para acompanhar e participar da queima no forno a carvão.

Figura 193 — Prateleira de modelagem com peças dos alunos e pessoais. Fonte: elaborado pela autora (2025).

[109] Perfil profissional do Marcos Yamamoto na plataforma digital Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/yama moto/>. Acesso em: 05 de março de 2026.

Aparecem dois tipos de forno em seu perfil. O primeiro é um forno ascendente de tiro direto, semelhante ao que eu utilizo, porém, com a característica de ser efêmero (não fixo) e no formato quadrado, como se vê nas figuras 194 e 195. É montado apenas com tijolos encaixados, com ausência de adobe entre eles e de reboco. A separação entre a câmara de queima e a câmara de combustão é feita por uma grelha de churrasco.



Figura 194 — Forno efêmero a lenha de tiro direto. Fonte: Marcos Yamamoto (2024).



Figura 195 — Forno efêmero a carvão de baixa temperatura. Fonte: Marcos Yamamoto (2024).

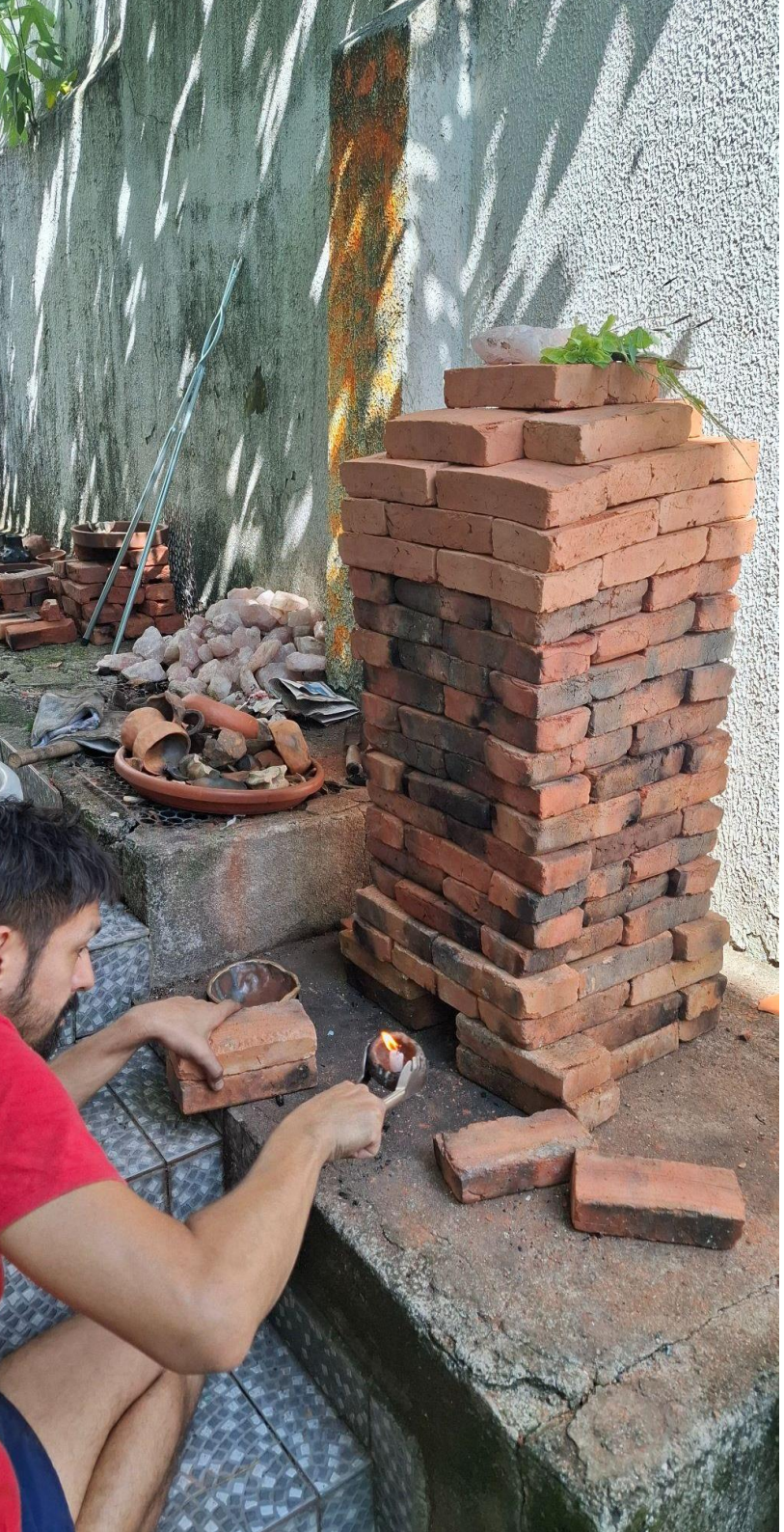
O segundo tipo era totalmente desconhecido para mim (fig. 195) Ele se assemelha a uma torre ou chaminé, construída também apenas com tijolos empilhados. O seu preenchimento é feito em camadas alternadas de carvão vegetal, cacos cerâmicos de peças quebradas, mais carvão e as peças a serem cozidas. Este forno é praticamente todo fechado na parte superior. existe uma grelha apoiada sobre uma camada de tijolos, depois o combustível, o carvão, e as peças são empilhadas nessa torre de queima, a câmara de queima e a de combustão coincidem. Similar à queima de buraco, só que em edifício de tijolos empilhados na vertical e as peças são cozidas na brasa.

Alice: *Você aprendeu a construir esse tipo de forno onde e com quem?*
Marcos Yamamoto: *Foi com a Leila Buffa. Ela fez uma oficina aqui em São Paulo. Ela é do Paraguai e é pesquisadora de cerâmica ancestral. Aí ela deu uma oficina de montar um potinho, como se fosse uma urna bem pequenininha, e no outro dia a gente montava os fornos e queimava. Só que aí eu dei uma adaptada, porque eu perguntei se ela já tinha testado com peças maiores além daquelas pequenininhas, e ela falou que não; que já tentou, mas tinha quebrado as peças que testou. Por isso que ela usava esse (tipo de forno) para peças pequenas. E aí eu fui adaptando, fazendo meus testes com peças maiores. Já quebrei bastante peça no começo.*
Alice: *E isso foi quando você começou a fazer essas próprias construções de forno, seus testes e queimar?*
Marcos Yamamoto: *Vai dar um ano e meio, mais ou menos. Não tem tanto tempo. Porque antes eu alugava um forno com as pessoas, forno elétrico, mas, ah, não sei, não é a mesma coisa, né? Você consegue montar seu forno, colocar quantas peças você quiser...*
Alice: *Você sente alguma preferência pela queima a lenha, carvão ou forno elétrico? Você sente diferença ou a escolha é por outros motivos?*
Marcos Yamamoto: *Hoje em dia sim. No começo foi muito pela autonomia de fazer as peças, mas conforme fui fazendo, vendo as peças como ficam, eu comecei a falar: "nossa, acho que tem mais sentido para mim esse tipo de queima e peça do que as peças mais coloridas, mais esmaltadas mesmo". Acho que tem mais sentido para mim essas peças mais rústicas.*
(transcrição da entrevista, 2025)

Yamamoto ressalta que a construção do próprio forno aumentou sua autonomia, já que antes ele precisava alugar espaços em fornos elétricos para realizar as queimas. Essa nova prática não só garantiu a liberdade de queimar suas peças, mas também ampliou seu olhar sobre os efeitos do processo na cerâmica, fazendo-o se identificar mais com o acabamento resultante da lenha e do carvão do que o do forno elétrico.



Figura 196 — Marcos quebrando o carvão para queima em pedaços medianos, preparando a queima no seu quintal. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Alice: *Quando você faz as queimas, pelo menos as que eu vi no seu Instagram, você parece que monta uma oferenda, um altar em cima do forno.*
Marcos Yamamoto: *Ah, sim! Isso foi também da Leila. Quando a gente fez, ela pediu para a gente colocar alguma coisa, uma folha, qualquer coisa, como se fosse um sinal de respeito, né? Porque eu acho que a cerâmica ancestral tinha muito esse respeito pela natureza, de agradecer a argila, agradecer o fogo.*
Alice: *E aí você tem mantido essa prática também?*
Marcos Yamamoto: *Sim, às vezes até naquele pensamento: "Ai, por favor, não quebra minhas peças", aí a gente põe uma oferendinha.*
Alice: *Está pedindo ajuda, mas já está pedindo um favor: "por favor, não quebre". Como foi começar a montar também essas oferendas? Parece ter um cuidado de como fazer a escolha do que você vai oferecer, né?*
Marcos Yamamoto: *Ah, eu acho que é muito porque eu estou no quintal e aí eu que mais cuido das plantas, né? Aí é um cuidado de juntar umas florzinhas bonitas, fazer um buquezinho. (transcrição da entrevista, 2025)*

O ato de fazer oferenda é praticado em várias partes do mundo, invocando deuses e deusas a depender da comunidade que a pratica e suas crenças envolvidas, com regras e superstições que proporcionam rituais e relação com a queima que vão para além de cozer as peças, como se relacionar com o fogo e pedir para que seja benevolente com a criação feita de barro. Rhodes (1976) fala a respeito disso e traz um panorama dessa prática de crenças em relação à queima.

Figura 197 — Marcos levando a vela para iniciar a queima, somente até pegar a brasa, depois é preciso retirar a vela, não se deseja uma queima com chamas. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A queima sempre foi um empreendimento de extremo interesse para o oleiro, talvez pelas incertezas que a acompanham. No passado, deu origem a muitas superstições e, na China e no Japão, foi frequentemente confiado a especialistas. Em certas aldeias cerâmicas no Japão, as mulheres eram proibidas de se aproximar do forno enquanto cozinhavam. É certo que, em todas as civilizações, o poder divino foi invocado para o sucesso da culinária, e os deuses dos fornos, dos amuletos, das oferendas eram coisas comuns. Piccolpasso descreve assim o acendimento do forno “(...) Invocando o nome de Deus, pegue um punhado de palha acesa e, fazendo o sinal da cruz, acenda a lenha. (Rhodes, 1976, p. 211, tradução da autora).

Figura 198 — Marcos coletando plantinhas no quintal para fazer uma oferenda para o fogo. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 199 — Forno a carvão montado e com a oferenda posicionada. Fonte: elaborado pela autora (2025).



No encontro sobre a queima, Yamamoto também aborda sua relação com a modelagem. Após mencionar a ancestralidade na queima, com a prática de oferenda aprendida com Leila Buffa, ele estende esse sentimento de ancestralidade também à modelagem. Ele relata a sensação de que o ato de modelar parece ser algo natural, que precede qualquer ensinamento formal, manifestando-se naturalmente através de suas mãos durante o fazer.

> ***Marcos Yamamoto:*** *Mas não sei, tem uma coisa que quando você está modelando, parece que você meio que já sabe o que fazer, mesmo sem saber, né? Parece que seu dedo começa a ter muito sentido ali pressionando a argila. Não sei se você sente isso também. Eu acredito que é toda essa carga ancestral que a gente tem, né?*
> ***Alice:*** *Como se a argila estivesse pedindo coisas que a gente nem sabe. Seria isso?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Sim. E acho que até o jeito que você passa a mão assim para dar uma alisada, você fala: "Nossa, como que eu sei fazer isso?", né? Parece que é uma coisa que a gente herda mesmo.*
> ***Alice:*** *Como se fosse uma memória de alguém que veio antes de nós?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Sim.*
> ***Alice:*** *E a passagem da modelagem para começar a queimar? Você falou dessa percepção na modelagem. Quando você foi para lidar com o fogo, como foi essa relação? Seus sentimentos, suas sensações... foi parecido com a modelagem ou teve uma trava maior?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *No começo foi uma relação de luta, né? Porque você tem aquele medo de estourar suas peças, aí você tem que pensar muito no controle de como que você vai fazer, torcer para não vir aquele vento também. Então é uma questão de tentar controlar, né? Mas hoje em dia já fico um pouco mais à vontade. Quando eu estou montando o forno, eu vou intercalando, por exemplo, peças quebradas para o fogo não subir logo de uma vez. Aí quando você está montando ali, você parece que entende: "Ah, sim, o fogo não vai vir aqui assim". Aí você vai montando de um jeito…*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

A queima do carvão, que ocorre em brasa e não em chama (diferente da queima de lenha), dura em média de 2 a 3 horas, variando conforme a altura da torre. A disposição das peças no meio do carvão causa um ruído característico: à medida que o carvão é consumido, as peças escorregam pela torre de tijolos. Lembro-me do susto ao ouvir o primeiro ruído e da explicação de Marcos, que me tranquilizou. Ele mencionou que esse movimento é o motivo pelo qual as peças não devem ser muito grandes, pesadas ou ter partes muito delicadas.

A experiência de Marcos com a queima a lenha desenvolveu-se de maneira distinta da queima a carvão. Inicialmente, ele utilizava fornos elétricos em outros ateliês. Em seguida, buscou autonomia aprendendo a queimar em um forno efêmero a carvão, percebendo, no entanto, as limitações desse método. Para expandir suas possibilidades, Marcos adotou a queima a lenha, utilizando outro forno, também efêmero, com um combustível diferente, o que alterou a temperatura e a condução do processo.

Ele relata que aprendeu a queimar a lenha de forma autônoma, por meio de pesquisas na internet e vídeos que mostravam a montagem de fornos. Marcos menciona o ceramista Cuini Chiappero[110] como uma de suas fontes de pesquisa e aprendizado virtual. Chiappero ensina técnicas de queima a carvão e a lenha e é autor do livro *Corazón de Carbón Cómo Hornear Esmaltes con Biocombustibles*, que Marcos tem interesse em adquirir.

> ***Alice:*** *O que fez você ir para a lenha?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Foi querer colocar esmalte. Porque assim (forno a carvão) não dá, né? As peças ficam todas juntas e em contato com o carvão. Aí eu fiz... ah, vou falar: vou pôr umas prateleiras e vou pôr lenha embaixo alimentando.*
> ***Alice:*** *Então as prateleiras vieram por causa do esmalte e da queima a lenha... por isso você tem várias grelhas. O tipo de queima a lenha o formato é parecido com o fixo e cria prateleiras com grelha. Então, você foi descobrindo como fazer a queima a lenha, porque você nunca tinha experimentado antes, é isso?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Não, eu nem sabia se o fogo encostava nas peças. Eu achava que não. Fui testar.*
> ***Alice:*** *Chegou a explodir peças?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Não, já trincou algumas peças na queima. Explodir não. Eu acho que assim é mais seguro de dar certo do que essa primeira queima (seu biscoito no forno efêmero a carvão).*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Marcos emprega o carvão para a queima de biscoito e a lenha para os esmaltes de baixa temperatura. Discutimos como os métodos de condução dessas queimas diferem significativamente, e fiquei surpresa ao saber que a queima a carvão requer menos intervenção

[110] Perfil do Instagram do ceramista Cuini Chiappero. Disponível em: <https://www.instagram.com/cuini_chiappero/> Acesso em: 20 de abril de 2026.

— não exige a alimentação e manutenção constante do fogo que a queima a lenha demanda. Essa distinção cria um tipo de relação diferente com o processo, permitindo um certo grau de distanciamento, embora não total.

> ***Alice:*** *Nesse caso (queima a carvão), não tem muito o que você fazer além de vez ou outra proteger contra o vento, ainda assim você gosta de acompanhar? Ficar do lado da queima?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Ah, sim. Eu gosto. Geralmente eu... ou eu fico fazendo minhas peças aqui junto, ou vou lendo coisa no celular, mas gosto de estar aqui perto. É um dia que você tira, né, para se dedicar às suas peças. Eu gosto desse dia de você ficar aqui esperando elas ficarem prontas. Apesar de realmente não precisar fazer nada (controlar a queima, alimentar o fogo), eu gosto de ficar.*
> ***Alice:*** *Você sente alguma ansiedade quando ocorre os sons durante a queima com o movimento das peças escorregando e de não ouvir nenhum estouro? Existe uma expectativa se a peça passou bem?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Sim. Gosto de olhar até onde se o fogo está subindo devagar mesmo.*
> ***Alice:*** *De certa forma você conduz a queima, até porque você tampa a entrada de ar nas brechas caso venha um vento. (talvez aqui ao invés de conduzir a queima, protege a queima e permite que o fogo siga só, pleno, devagar e paciente, Marcos o protege das condições externas e permite que as internas ocorram naturalmente)*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Ah, isso sim!*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Curiosamente, o processo de enfornamento que o Marcos fez me lembrou em certa medida a queima de buraco, pois não existe uma divisão de câmara de combustão e câmara de queima, ou seja, uma divisão onde queima o combustível e onde ficam as peças, ocorre tudo junto no mesmo espaço, pois no forno efêmero a carvão do Marcos ocorre a mistura de combustível (carvão), cacos e as peças, assim como no buraco que estão os combustíveis (gravetos, folhas



Figura 200 — Fresta do forno a carvão, indicativo da brasa subindo. Fonte: elaborado pela autora (2025).

secas, esterco) e as peças. A diferença é que o que contém, envolve e define o espaço de queima é o chão no caso do buraco, com a terra que delimita o espaço, e o forno efêmero são os tijolos maciços de barro vermelho.

> ***Alice:*** *Quando você fez o curso desse forno, a Leila contextualizou as origens desse tipo de queima que ela faz ou não?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Ah, não. Ela só falava que era uma queima mais ancestral, só que o combustível que era usado era fezes de porco.*
> ***Alice:*** *Fezes de porco secas?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Que diferença era essa.*
> ***Alice:*** *Mas ela falava ancestral, ela especificava a região?*
> ***Marcos Yamamoto:*** *Não. Ela chamava de forno pré-colombiano.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Neste contexto, identifico uma similaridade com a queima pré-colombiana, tal como apresentada por Leila Buffa durante a oficina. Essa interpretação se fundamenta no modo como as peças são dispostas junto ao combustível, incluindo materiais orgânicos como esterco, que são comumente empregados em queimas de buraco, a exemplo do que é documentado no histórico de queimas no México. E que também vimos no artigo sobre as queimas pré-colombianas no norte do Peru.

Ao iniciar sua jornada na cerâmica, Marcos vislumbra um vasto caminho de aprendizado. Por isso, ele desenvolveu o desejo de ensinar como forma de aprofundar e consolidar o seu conhecimento. Ensinar é uma maneira de internalizar o que se aprende com a cerâmica, disseminando-o aos outros, ao mesmo tempo em que troca experiências e continua aprendendo, pois acredita que isso também o beneficia, já que ele estará mais envolvido. Ele almeja e está construindo um processo de transição de carreira, buscando viver de lecionar cerâmica e vender suas peças. Marcos comenta que suas formações anteriores também contribuíram para o seu fazer e ensinar; ele entende que nada foi em vão e que uma área nutre a outra. Ao mesmo tempo sentia-se inseguro em ofertar oficinas, já que a queima é a carvão e a lenha e isso implica em um ritmo diferente e riscos da queima que talvez os seus futuros alunos não fossem gostar.

Marcos Yamamoto: *Vi um vídeo no Youtube que é a leitura do Daodejing, com Maria Lucia Lee e Regina Nakamura, sobre um livro de filosofia chinesa bem antigo de filosofia (Tato Te Ching — Taoísta), fala muito sobre compartilhar o que você sabe e aprende como forma de enraizar em você mesmo. Ali nesse vídeo eu tive um insight "acho melhor eu transmitir todas as coisas que eu sei e aprendi, porque vai ser uma forma de eu me envolver mais e quem sabe conseguir trabalhar e viver só com isso." Foi daí que eu pensei: "vou começar a dar oficinas." Eu fiquei muito receoso no começo, porque não é um forno elétrico.*
Alice: *Acho que não deve ficar receoso, até porque você comunica isso para as pessoas, não?*
Marcos Yamamoto: *Sim. Eu acho legal porque a pessoa sabe como é e se quiser depois montar o forno sozinha ela consegue. Não é difícil, é super fácil.*
(transcrição da entrevista, 2025)



Figura 201 — Peças retiradas do forno a carvão para fazer o efeito de redução com jornal. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A produção de Marcos é fortemente marcada pela filosofia, pela dança e pela relação introspectiva entre a vida e a natureza. Embora inclua utilitários, sua obra é predominantemente composta por esculturas. Desde o nosso encontro no início de 2025, tem oferecido diversas oficinas em sua casa, numa sequência de modelagem e queima no forninho a carvão. Ana Laura Bádue, uma das entrevistadas nesta pesquisa, tomou conhecimento sobre Marcos e foi aprender esse tipo de queima.

Figura 202 — Painel de registros de produção de Marcos Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2025 e 2026).







Sua produção e experimentação continuam intensamente. Desenvolvendo obras relacionadas a outros trabalhos artísticos como parcerias com dança e teatro. “As minhas peças recentes são para uma peça de teatro e dança que se chama memórias para se transformar em flor. A mão representa a Dafne que na mitologia é uma mulher que se transforma em árvore. Já o boneco com flores saindo do peito é sobre Kazuo Ohno, um dançarino no Japão que falava sobre exprimir sentimentos de gratidão no coração para florescer na dança.” (Yamamoto, 2026, mensagem de texto no whatsapp)



Figura 203 — Peça de cerâmica, arames e papel de Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2026).



Figura 204 — Peça de cerâmica, arames e papel de Yamamoto. Fonte: Marcos Yamamoto (2026).

Em 2026, Marcos participou de sua primeira feira de cerâmica, dando continuidade a essa jornada de consolidação como ceramista. O evento ocorreu no Espaço Cultural Bunkyo, localizado nas proximidades da estação Liberdade do Metrô de São Paulo.

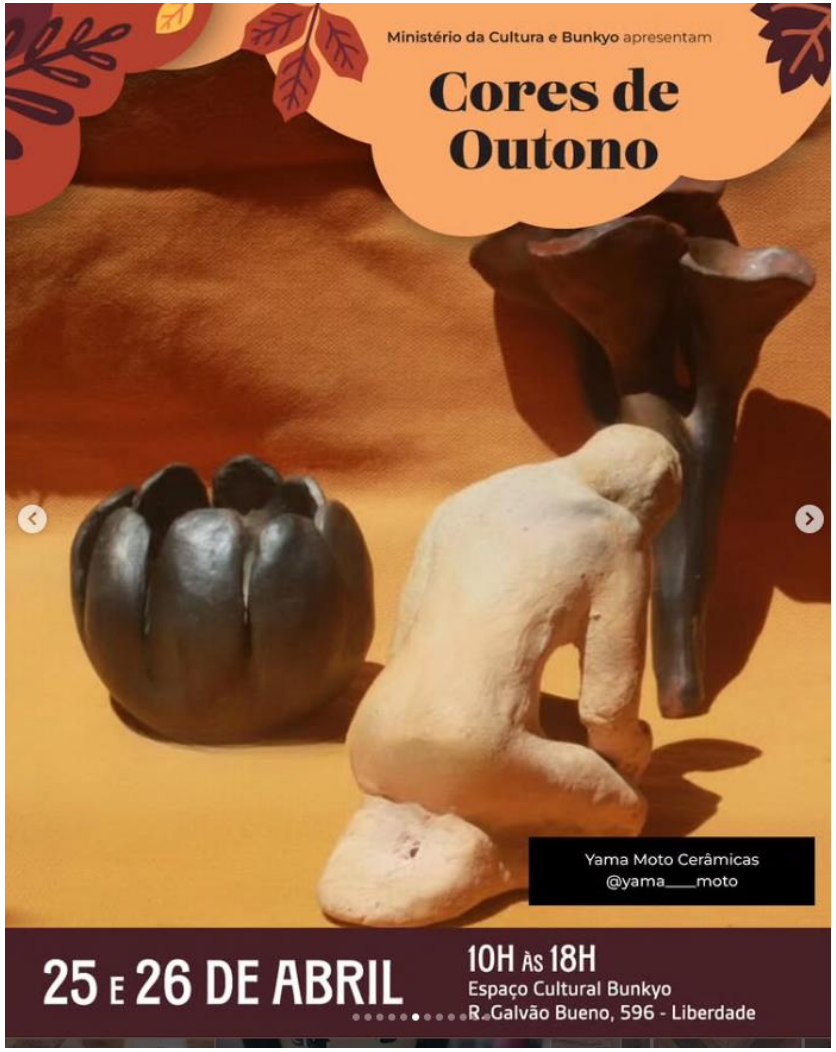


Figura 205 — Divulgação da presença do Marcos Yamamoto na Feira de Outono do Bunkyo. Fonte: Arte Koguei Bunkyo (2026).



Figura 206 — Marcos e suas peças na feira de Outono do Bunkyo. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Figura 207 — Retrato do Vinicius Barajas. Fonte: Vinicius Barajas (2025).



4.1.4 Vinicius Barajas

Vinicius Barajas (São Bernardo do Campo − SP, 1984) é artista visual, pintor e ceramista. Com uma trajetória que teve início no grafite de rua, ele chegou a se formar e trabalhar com arquitetura, mas acabou se distanciando da profissão ao conhecer o mercado imobiliário. Esse afastamento o levou a uma profunda conexão com a terra e com a arte.

A sua história com a cerâmica começou em meados de 2015 e 2016 na Argentina, país onde morou por sete anos e iniciou seus estudos com cerâmica no Instituto de Cerâmica Emilio Villafañe de Avellaneda. O trabalho de Vinicius é fortemente marcado pela filosofia da autonomia e pelo respeito à matéria. Ele enxerga a cerâmica não apenas como modelagem, mas como uma compreensão total dos elementos naturais (água, ar, terra e fogo). Como parte do seu processo, coleta e processa a própria matéria-prima: ele tem o hábito de extrair argilas locais por onde passa, além de criar suas próprias tintas a óleo com pigmentos naturais e produzir papel artesanal utilizando fibras botânicas; constrói os próprios fornos e faz as próprias queimas, experimentou vários tipos e formatos, de tiro invertido

alcançando alta temperatura e tiro direto e ascendente de baixa temperatura, ambos a lenha. Também faz queima a gás em fornos efêmeros e fixo de tijolos comuns e argila. Influenciado por sua formação em arquitetura, ele constrói fornos (frequentemente com formato quadrado, lembrando pequenas casas) utilizando sempre que possível os materiais locais, como tijolos encontrados na rua ou argila e areia de rios ou coletados pela cidade. Ele já ergueu fornos em diversas regiões, incluindo Palmeira (PR), Curitiba (PR), Búzios (RJ), Camanducaia (MG), além de Barcelona e Granada, na Espanha. Ele enxerga esses fornos quase como uma "arquitetura efêmera de casa do fogo" que o constroem como ceramista e com os quais ele se relaciona.

Ele também possui uma postura crítica em relação à hierarquia do mercado da cerâmica, defendendo e valorizando a queima de baixa temperatura e as técnicas que se aproximam mais da terra e das tradições indígenas e locais.

Atualmente, de volta a São Bernardo do Campo após anos morando fora, ele tem um espaço de trabalho no ateliê Casa SETE (Ateliê Compartilhado de Arte Educação & Arte Cultura), e participa de residências artísticas (como a Bienal de Búzios e do projeto de ecovila em Minas Gerais). Seu foco hoje está voltado para a produção de objetos de caráter artístico e único, valorizando o tempo, o processo e a terra local, distanciando-se da produção de peças utilitárias em grande escala.

Meu contato com Vinicius Barajas se deu de forma inesperada, por meio de duas vias distintas. A primeira ocorreu quando ele começou a me seguir no Instagram e entrou em contato para saber da minha pesquisa sobre queimas. Ele havia visto publicações nos stories sobre uma queima que realizei na *Joana de Barro*, no Instituto de Artes da UNESP, e, através dos stories que o Raphael Oboé postou pois participara da queima, e assim encontrou meu perfil. Conversamos, então, sobre a experiência das queimas dele via direct do Instagram. A segunda via foi através de Diogo Nogueira Silva, meu amigo do mestrado e discente do programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. Coincidentemente, Diogo tinha visitado o Ateliê CASA SETE[111] de São Bernardo do

[111] Perfil do Ateliê CASA SETE, espaço compartilhado de arte educação e arte cultura. Disponível em: <https://www.instagram.com/ateliecasasete/> Acesso em: 06 de abril de 2026.

Campo, onde encontrou o Vinicius Barajas era um dos artistas residentes. Diogo conheceu o trabalho dele com a cerâmica, soube que ele queimava as próprias peças no espaço e sugeriu que eu o procurasse. Fiz o convite e marcamos de eu visitar o espaço e acompanhar uma de suas queimas.

A visita ao ateliê e o acompanhamento da queima ocorreram no início de 2025. O espaço, localizado na rua Carlos Gomes, é uma casa térrea compartilhada que funciona como um ateliê coletivo, onde diversos artistas com produções distintas (pintura, escultura, grafite, desenho etc.) ocupam todos os cômodos e paredes. O espaço que ele reserva para expor seu trabalho, figura 208, fazer as pinturas sobre tela e trabalhar no computador fica dentro da casa, em um dos cômodos, separado da área de preparação e modelagem.



Figura 208 — Espaço do ateliê de Barajas na CASA SETE. Fonte: elaborado pela autora (2025).

A área externa é composta por uma entrada com um pé de amora e nos fundos da casa, um quintal com uma pequena área verde de terra e grama, onde crescem mandioca, gengibre, índigo e outras plantas. Neste quintal, há um forno a gás e um pequeno ateliê, que ele prepara as argilas coletadas, além de tornear e modelar as peças. Uma dessas coletas recentes de argila ocorreu no Riacho Grande (SP), uma área que os cidadãos de São Bernardo consideram zona rural, exigindo o uso de uma balsa para o acesso.

Figura 209 — Quintal do fundo do espaço CASA SETE, presença de um cômodo pequeno para modelagem e o forno para queima. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 210 — Painel de registros do Barajas montando o forno e iniciando a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025).



O forno de Barajas é uma estrutura fixa, construída com tijolos comuns unidos com barro, e a queima que ele realiza ali é a gás. Fiquei surpresa, pois a minha expectativa era que fosse a lenha, até porque as mensagens que trocamos foram sobre essa experiência. No entanto, essa característica não me impediu de acompanhar e compreender aquele tipo de queima, com a qual eu também não tinha familiaridade, e foi uma oportunidade de ouvir Barajas falar sobre os tipos de fornos a lenha que me mostrara por imagens. Além disso, pude conhecer o trabalho e o processo de criação que envolve o acompanhamento de todas as etapas da produção cerâmica.

A queima a gás realizada por Vinicius, conforme observado na entrevista, utiliza um forno construído com tijolos unidos por barro. O enfornamento é por cima, fechando o forno com tijolos empilhados em direção a uma pequena chaminé com o próprio fechamento da parte superior do forno. Na base tem uma pequena entrada para o maçarico. O maçarico utilizado não é específico para cerâmica; trata-se de um lança-chamas com registro e mangueira para botijão de gás, adquirido online por um preço acessível e geralmente usados na culinária, mas que ele considera eficiente para a queima cerâmica. Para o acompanhamento da temperatura e prevenção de explosão ou rachaduras nas peças, ele utiliza um termopar. A queima do biscoito dura aproximadamente 8 a 9 horas, com a temperatura sendo elevada a 100 °C por hora. Um detalhe técnico importante é que, para otimizar o aproveitamento do

combustível e evitar o congelamento do gás por queda de pressão (quando o botijão está no final), Vinicius mantém o botijão de gás dentro de uma bacia com água.

Figura 211 — Painel de fotografias do espaço de modelagem, torno, preparo da argila, coleta e outras técnicas como fibras vegetais. Fonte: elaborado pela autora (2025).





A transição de Vinicius representou mais do que uma simples mudança profissional; foi um regresso à essência material. O afastamento do mercado imobiliário funcionou como um catalisador reverso, impulsionando sua conexão com a terra e a descoberta de uma outra realidade no país que valoriza o aprendizado inerente à matéria-prima, o barro.

> ***Alice:*** *Você chegou a exercer a arquitetura ou não?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Sim, trabalhei em arquitetura, mas no mercado imobiliário. E aí foi o que me fez distanciar da arquitetura. E o fato de me distanciar da arquitetura me levou a me aproximar da terra. E o fato de me aproximar da terra me levou a produzir cerâmica. Eu lembro que nos primeiros dias das aulas na Argentina, perguntaram quem nunca tinha tocado barro. Eu fui a única pessoa que levantei a mão naquele momento. Que afinal é... você mora na cidade, não tem contato com a terra. Eles têm, na primária e secundária (aulas no ensino básico fundamental I e II), contato com argila.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Uma vez estabelecida a conexão com o barro, a cidade deixou de ser apenas concreto e passou a ser fonte de matéria-prima, segundo ele bastava treinar o olhar e perceber durante o deslocamento, lugares onde o barro está. Vinicius descreve um processo de coleta quase instintivo, na qual o olhar treinado transforma canteiros de obras em jazidas de argila.

> ***Alice:*** *Essas são as argilas que você coletou?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Sim, essas eu coletei em Santana indo trabalhar. Ai no final, você vai coletando argila. Ali embaixo estão várias argilas de diferentes lugares.*
> ***Alice:*** *E você coleta como? Como é esse processo de coleta?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Eu normalmente vou andando, estou sempre com uma mochila mais vazia e assim que eu vejo pelo meu caminho e pego. É isso!*
> ***Alice:*** *é isso? (risos)*
> ***Vinicius Barajas:*** *é isso! (risos) em qualquer lugar, digamos assim, aqui estão construindo uma praça, você encontra. O que acontece é que você começa a ter prática de identificação, uma visão aguçada, de conseguir ver o material de longe. Aí você vai perto e encontra.*
> ***Alice:*** *Hhmm... essa aqui tem uma cor meio roxa, linda!!*
> ***Vinicius Barajas:*** *Veja, eu não tenho muita matéria prima, eu tenho essas argilas e porcelana em pó, por conta do branco, né? Eu estou trabalhando com terracota e branco, agora… é por isso.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Ao projetar seus próprios fornos, a formação acadêmica de Vinicius ressurge. A estrutura funcional do forno é lida como uma "pequena casa" ou pirâmide, onde o conhecimento técnico da arquitetura é aplicado para otimizar o calor e desafiar as normas acadêmicas da cerâmica tradicional.

> ***Alice:*** *Percebi que você constrói os fornos num formato mais quadrado, né?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Isso. É... acho que por uma questão também que eu acho que é mais rápido de construir e também... eu acho que é legal ele circular, mas eu vejo que ele sobra espaço entre os tijolos que seria legal tampar eles. Eu acho que por uma questão também da temperatura e tal. Porque aqui, digamos assim, o tijolo está unido um ao outro, né? Não fica uma parede ela fica larga, né? Toda larga, em todo sentido. Quando você o coloca assim (circular), não é a mesma coisa de proteção, né? A não ser que você preencha esse espaço.*
> ***Alice:*** *Uhum.*
> ***Vinicius Barajas:*** *Mas por outro lado, circular (tem) a questão do calor e da forma, mas eu vejo que isso também não influencia muito. Não vejo diferença.*
> ***Alice:*** *Quando eu vi o seu forno, eu pensei: "nossa, parece uma casa".*
> ***Vinicius Barajas:*** *É. Que, aliás, tem... pelo fato de ser... de ter estudado arquitetura, afinal, eu percebo que eu construo casas pequenas, né? Como elas têm um formato mesmo de pirâmides, de casas, coisas que eu acho que têm a ver com essa questão mesmo de ter estudado arquitetura.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

O artista reflete sobre a desvalorização da cerâmica de baixa temperatura no Brasil, associando-a a um preconceito que a afasta da "arte" e a aproxima do "artesanato". Para Vinicius, a cerâmica é um exercício de autonomia política e vital, conectando-se com a agroecologia e a produção dos próprios materiais.

> ***Vinicius Barajas:*** *O Nordeste é muito mais rico, né, nesse sentido de produção de cerâmica com relação com o território, né? [...] Mas eu acho que aí nesse aspecto existe também uma hierarquia na cerâmica, né? Cerâmica de alta temperatura e a cerâmica de baixa.*
> ***Alice:*** *Você acha que então a cerâmica mais da cultura brasileira, da nossa origem, pode ser vista como algo que…*
> ***Vinicius Barajas:*** *Inferior. Porque ela está mais próxima do artesanato, do que arte. E o próprio preconceito da argila terracota, porque ela está muito próxima do que é o tijolo e do que é o vaso de planta. [...]*
> ***Vinicius Barajas:*** *O que me chamou na cerâmica e o que eu achava interessante era poder produzir utensílios para a minha casa. [...] Já nesse aspecto inicial já era uma questão de autonomia, que é algo que*

eu desenvolvo de maneira geral na minha vida, né? Tanto para a produção de pintura quanto para o que eu morei em uma espécie de comunidade coletiva onde a gente trabalhava, plantava, cuidava do solo... então isso tudo como experiência eu também trouxe para a cerâmica: a questão da autonomia. Autonomia de você poder construir, autonomia de você poder ter um próprio material. Então tem uma relação meio com a vida, né? Que aí você leva para tudo: para a cerâmica, para a pintura... porque os pigmentos de pintura eu também produzo. Eu misturo a tinta a óleo, eu faço a minha tinta a óleo. Que afinal é o que te dá autonomia, né?
Alice: *A pintura foi de forma autônoma ou você fez algum curso e formação?*
Vinicius Barajas: *Eu vim do grafite. Da cidade, dessa cidade. Eu produzia grafite aqui na cidade. Depois fui para a arquitetura, e da arquitetura voltei para a pintura, e da pintura para a cerâmica, e da cerâmica para a pintura... então são esses diálogos aí que, ao mesmo tempo, trabalhei em projetos de agroecologia, de recuperação de solo, e isso me levou à questão das plantas, à questão das fibras, dos pigmentos das plantas, da fibra para produzir papel... produzo papel também. Então tem uma relação com o fogo e com a matéria de maneira ampla. Depois te mostro o papel.* *(transcrição da entrevista, 2025)*



Figura 212 — Papeis vegetais feitos por Barajas, cada cor é uma fibra vegetal diferente que coletou e preparou. Fonte: Vinícius Barajas (2022).

A primeira experiência de Vinicius na construção de fornos ocorreu na Argentina, durante sua formação com a Escola Emilio Villafañe, ensinaram formatos de tiro direto e tiro invertido. Ele gosta sempre de utilizar materiais e recursos disponíveis para a construção, um pensamento que também herdou de sua formação em Arquitetura. Vinicius compartilha esses processos incluindo a paciência e espera para realizar, como construir após coletar e ter os materiais necessários, incluindo tijolos.

> ***Vinicius Barajas:*** *Aprendi a construir na escola (*Instituto de Cerâmica Emilio Villafañe) *e aí depois, acho que no primeiro ano, com alguns amigos a gente já começou a construir forno, assim. Aí depois eu fui morar no sul do Brasil, na região de Palmeira, e lá eu construí outro forno. E aí de lá eu fui pra Curitiba, aí construí outro forno. E aí eu produzi muita, muita cerâmica nesse tempo, tanto em Palmeira quanto em Curitiba, usando argila dos lugares.*
> ***Vinicius Barajas:*** *E... o que eu ia falar... ah, e é muito interessante que tem lugares que eu chego... em Palmeira eu construí o forno com os tijolos que haviam lá. Então, muito usando material do lugar, né? Depois em Curitiba, aí já comprei tijolos. Mas na Espanha, eu construí forno na Espanha também. Aí eu construí dois fornos na Espanha: um forno em Barcelona, na região da Catalunha, em uma casa de um amigo na montanha, que eu usei tijolo que já havia lá, no resto da construção, praticamente, e usando argila.*
> ***Alice:*** *Mas isso já era residência? Não, né?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Não, esse eu cheguei a fazer uma residência ali, mas de maneira muito pessoal, assim, de estar um tempo trabalhando lá. E aí depois eu fui morar em Granada. E em Granada eu construí um forno só com os tijolos que havia nas ruas.*
> ***Alice:*** *Ah, você coletava tijolo!*
> ***Vinicius Barajas:*** *Coletava tijolo.*
> ***Alice:*** *Você teve que esperar juntar um número de tijolos?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Sim, juntei um número de tijolos e eu tinha que produzir para uma exposição. Fiz uma exposição lá de pintura e cerâmica. E... e eu construí esse forno (de Granada) com uma argila... esse daqui ou não?Eu construí esse forno com uma argila de lá, do rio de lá, um pouco da areia do rio... esse eu vou te mandar também. Mas eu fiz só uma queima desse forno. Esse forno ficou lá. A maioria dos fornos eu fiz uma queima e o forno ficou lá.*
> ***Alice:*** *Ah, que coisa! Quase uma arquitetura que você deixa para trás.*
> ***Vinicius Barajas:*** *Você deixa e tipo... há um tempo atrás eu questionava isso de pensar: "putz, quando eu vou ter meu próprio espaço para ter meu próprio forno?", porque são sempre espaços que não são seus, mas que você passa, usa aquilo naquele momento para fazer uma queima muito específica. E aí eu comecei a perceber que na verdade é uma questão mesmo de formação como ceramista, digamos assim. Como que nesse processo esses... mais do que você construir um forno, o forno tá te construindo como ceramista nesse processo de trabalho, né?*
> ***Alice:*** *E as pessoas continuam usando seus fornos?*

Vinicius Barajas: *Então, muitas vezes não.*
Alice: *Fica no espaço?*
Vinicius Barajas: *Fica no espaço. Porque digamos assim, eu construí um forno numa casa onde, em Granada, onde eu morei. Tinha um pátio e o cara nem faz cerâmica nem nada. Tinha um vizinho dele que fazia cerâmica, mas não entendia muito de queima a lenha, essas coisas. E aí no caso não tem um uso. Depois esse na montanha também não, está lá. Eu até perguntei se eles queriam desmanchar o forno e não, fica lá.*
(transcrição da entrevista, 2025)

Figura 215 — Barajas, Cartriel e Sandra. Argentina, Buenos Aire. Fonte: Vinicius Barajas (2016).



Figura 214 — Palmeira, Paraná. Fonte: Vinícius Barajas (2017).



Figura 213 — Granada, Espanha. Fonte: Vinícius Barajas (2023).



Figura 216 — Santa Felicidade, Curitiba, Paraná.
Fonte: Vinicius Barajas (2018).



Figura 217 — Calders, Barcelona, Espanha. Fonte: Vinicius Barajas (2020).





Figura 219 — São Bernardo do Campo, São Paulo.
Fonte: Vinicius Barajas (2024).



Figura 218 — Camanducaia, Minas Gerais.
Fonte: Vinicius Barajas (2024).



Figura 220 — Búzios, Rio de Janeiro.
Fonte: Vinicius Barajas (2025).

> ***Alice:*** *Aqui em São Bernardo você chegou a fazer a lenha também ou só foi a gás?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Não, eu não construí a lenha porque é mais complicado, né? Aqui daria, nessa casa daria para queimar a lenha por conta da... da distância. Até que daria aqui… (observou o entorno e ficou reflexivo)*
> ***Alice:*** *Entre as casas, você acha que a fumaça não incomodaria tanto?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Não, não incomodaria. O gás não incomoda nada, só faz um barulho, mas por enquanto aqui não... não tive esse problema.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Ao questioná-lo sobre o caráter coletivo de suas queimas, ou mesmo sobre a participação de curiosos e amigos, incluindo outros artistas do Ateliê CASA SETE, ele explica que costuma realizar as queimas sozinho. Menciona que, no início, os colegas do ateliê apareciam para observar o processo, mas sem acompanhar de perto. Ele relata que as queimas coletivas eram mais comuns na Argentina, junto com seus amigos, quando utilizavam lenha.

A opção pela queima artesanal, que implica acompanhar todo o processo, vai além da simples autonomia. Vinicius sugere uma distinção ética e um profundo respeito pelos materiais e recursos disponíveis, inerentes ao ofício. A atividade de ceramista exige o domínio do fogo e a consideração pelo tempo da matéria, opondo-se, assim, à lógica do consumo acelerado e do descarte irrefletido.

> ***Alice:*** *Mas a escolha desse tipo de queima, tanto a lenha quanto ao gás com tijolos, a ação de construir o próprio forno... tem algum motivo específico?*
> ***Vinicius Barajas:*** *Tem. Bom, eu acho que... eu vejo que uma coisa é você fazer cerâmica, outra coisa é você ser um ceramista. E eu acho que esse ofício do ceramista implica você ter noção das coisas básicas do ofício, que é: entender o material, que é a terra, a argila... e entender também como se produz isso na sua essência e no princípio do ofício, né? Porque hoje a gente tem queima de forno elétrico, mas e se não tem o forno elétrico? Como que se faz cerâmica? Se ao longo da história se fez cerâmica sem ter o forno elétrico. Então, acho que isso implica uma relação tanto com o material, mas também uma relação com o fogo, né? Com os elementos, com a água, com o ar... e eu acho que isso nos conecta um pouco com a nossa humanidade, né? E a nossa relação com os materiais e tal. E eu acho que, tendo essa relação com esse material e tendo essa noção, eu acho que você também tem um respeito maior por esse material. Porque você sabe que é diferente você ir para uma loja e comprar os materiais, comprar numa quantidade enorme, uma tonelada de argila... você tem uma tonelada de argila no seu ateliê e você produz e aí você não gostou, você joga fora. Aí você quebra e joga fora.*

Agora, quando você começa a coletar o material e saber o tempo que leva, limpar esse material, o tempo que leva você fazer todo o processo de limpeza e tal, e depois chegar o momento da queima e tudo... você cria uma outra relação, que não é a relação que a gente está acostumado, mercadológica, né? Do descarte, consumo rápido. E querendo ou não, a cerâmica, por mais bonita que seja e romanticamente falando legal, ela causa também um impacto ambiental. Então acho que é importante considerar isso, né?
Alice: *Sim, isso que você fala eu também penso. Eu me questiono sempre que eu vou queimar uma peça, se eu devo queimar essa peça, porque é um processo irreversível, né?*
Vinicius Barajas: *Sim. Então eu acho que uma coisa é você usar o material, fazer cerâmica, outra coisa é você realmente ser um ceramista. E isso também implica a questão de entender a queima, entender os materiais... eu acho que também a questão de você viver do seu trabalho também. Saber a forma de valorizar, de vender o seu trabalho. Acho que todas essas coisas implicam... porque você pode fazer cerâmica como um hobby, né? Mas isso não te faz um ceramista. Eu acho que essas questões de queima, de compreensão dos materiais e tudo é o que te faz um ceramista.*
Alice: *Entendi, faz sentido.*
Vinicius Barajas: *Não que as pessoas não possam, eu acho que devem fazer, mas é importante considerar as coisas antes de... eu acho que em todos os ofícios ou profissões a gente tem um respeito, né? Tipo um médico, um advogado... e aí às vezes na cerâmica, tipo "ah, legal, você faz aí", e aí as pessoas já se consideram algo profissional. Mas... mas é isso. (transcrição da entrevista, 2025)*

A visão de Vinícius Barajas sobre os modos de fazer nos primórdios, entendidos como ligados à necessidade, encontra ressonância no que Pietro Maria Bardi escreveu a respeito da cerâmica no Brasil. “Desde os primórdios até nossos dias e mesmo apesar das incontáveis utilizações dos minérios e das combinações químicas, o que se retira da terra e se transforma em coisas, serve para satisfazer as demandas dos humildes necessitados de utensílios, seja da vida material, seja da espiritual: construir a casa, cozinhar, conservar alimentos, ter imagens e enfeites.” (Bardi, 1980, p. 12).

Ao abordar as cerâmicas brasileiras, questionei suas referências. Embora ele mencione e valorize as cerâmicas de comunidades tradicionais de diversas regiões do Brasil, não especifica nenhuma comunidade naquele momento. Percebi que tem o desejo de conhecê-las. A referência que ele cita de imediato está mais ligada ao cenário da arte contemporânea que se alinha com sua prática.

Alice: *Dessas referências que você citou como brasileira, você tem alguma referência específica?*

> ***Vinicius Barajas:*** *Então, eu creio que, como eu trabalho com as artes visuais também, pintura e tudo, o meu olhar está voltado não só para ceramistas, mas pessoas que trabalham também com a matéria e com a cerâmica também, né? Mas a Celeida (Tostes) tem sido uma referência agora, até por uma questão de trabalho dela ser coletivo e a questão de ensinar também os processos, os fornos... e também o fato de ela usar a queima de baixa temperatura. É interessante, né? Que ela sendo uma artista visual, ela também decide trabalhar em baixa temperatura, que é o que permite ela trabalhar no território também com os materiais, como que não necessita de tanta tecnologia no sentido para fornos muito grandes ou de alta temperatura.* *(transcrição da entrevista, 2025)*

Posteriormente ao encontro presencial, o entrevistado enviou por meio do WhatsApp referências adicionais relevantes para compreender seu processo de formação. O conjunto abrange a interlocução com a cerâmica argentina — representada pela Escola de Cerâmica Emilio Villafañe de Avellaneda e pelos mestres Emilio Villafañe, Marta Midaglia, Susana Cortés e Cláudio Sumic —, assim como o diálogo com a cerâmicas brasileiras Marajoara, as Panelas de Barro de Goiabeiras, Francisco Brennand e Antônio Poteiro.

O conhecimento do Vinícius sobre mim foi através de um outro entrevistado que ele acompanha o trabalho e admira: o Raphael Oboé. Curiosamente também alguém que veio do grafitti, trabalha com argilas locais e faz a própria queima e que também está ocupando espaço da cena de arte contemporânea. O que indica que dentro do nicho existem poucas pessoas com esse saber técnico e aplicado no trabalho artístico.

> ***Vinicius Barajas:*** *Tem um... eu acho que tem um artista que você está entrevistando que eu acho interessante a pesquisa dele...?*
> ***Alice:*** *Sim! É o trabalho do Raphael Oboé?*
> ***Vinicius Barajas:*** *é! Eu curto muito o trabalho dele!* *(transcrição da entrevista, 2025)*

Isso me fez questionar que há poucas pessoas no cenário da grande metrópole que executam todas as etapas da cerâmica: coletar, processar argila, modelar e fazer a queima. E quando se encontram os pares, gera-se uma identificação imediata. Convido Barajas

a visitar a universidade, participar de algumas queimas inclusive para promover encontros com outros ceramistas entrevistados, como o próprio Raphael Oboé.

Vinicius relatou que, após seu retorno ao Brasil, especialmente em São Paulo, encontrou dificuldades em se conectar com outros ceramistas, o que o levou a um isolamento em seus processos criativos e à falta de pares para discutir a cerâmica. Ele observou que a cultura de partilha de conhecimentos sobre cerâmica era mais comum na capital da Argentina do que em São Paulo. Sugeri que ele conhecesse eventos de cerâmica como o Festival de Cunha, recomendando o contato por meio do evento, pois, além de permitir conhecer diversos ceramistas do Brasil, as pessoas presentes costumam estar mais abertas a trocas. Meses depois, nos reencontramos por acaso em junho de 2025, durante o festival de cerâmica em Cunha (SP). Foi um encontro feliz, e vê-lo participar inclusive nas competições de torno propostas no evento me levou a perceber que eventos festivos na área promovem mais do que encontros, mas também conexões.

A produção artística de Vinícius é diversa. Especificamente em cerâmica, ele utiliza frequentemente o torno elétrico para criar vasos que remetem à arquitetura, além de realizar modelagens que abordam o mesmo tema: casa, arquitetura e espaços internos e externos como a terra em si. Essas temáticas também estão presentes em suas pinturas e desenhos.



Figura 221 — Vasos de cerâmica feitos no torno e com desenhos de engobes naturais, óxidos e efeitos de redução. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 222 — Vaso de cerâmica feito no torno com engobes naturais e óxidos queimado no forno a lenha a 1040 °C. Fonte: Vinícius Barajas (2022).



Figura 223 — Escultura de cerâmica de parede, mesa e pintura de tinta óleo de terra e argila. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 224 — Peça da série Losango, queimada em forno a gás a 1000 °C. Partes conectadas com arame. Fonte: Vinícius Barajas (2024).



Figura 226 — Tijolo com pintura de afresco de terras. Fonte: Vinícius Barjas (2026).

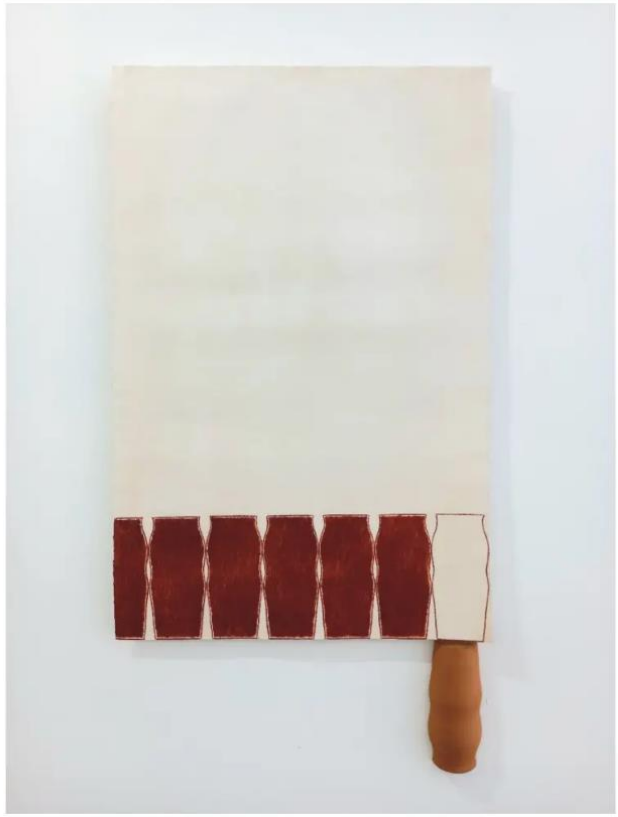


Figura 225 — “Sin título, 2023
Da série: LA forma del Vacio
Pintura olio sobre tela, lapiz saguinea sobre Loneta y cerámica en torno” Trabalho de mistura de técnicas bidimensionais e tridimensionais, todas com terra e barro. Fonte: Vinícius Barajas (2023).

“Construo pequenos abrigos de barro e de fogo. Dinâmica dos afetos entre matéria, corpo e fogo. Nascem cerâmicas do beijo e do abraço do fogo. Corpo, fogo e luz! Memória arcaica do fogo!” (Barajas, 2022, publicação no Instagram[112])



Figura 227 — Série de fotografias de Vinícius Barajas com o forno de tiro invertido. Fonte: Vinícius Barajas (2022).





[112] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CluSXpwIECB/> Acesso em: 20 de abril de 2026.

Figura 228 — Retrato de Ana Laura Bádue. Fonte: Ana Laura Bádue (2025).



4.1.5 Ana Laura Bádue

Ana Laura Bádue (São Bernardo do Campo − SP, 1988), assina artisticamente com o seu sobrenome Bádue, é ceramista, arquiteta e professora que vive e trabalha na Vila Mariana, na cidade de São Paulo. De origem familiar libanesa (seu sobrenome deriva do árabe Badawi, que significa "beduíno"). Formada em Arquitetura, Bádue inicialmente construiu sua carreira trabalhando no Departamento de Parques Urbanos da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente da Prefeitura de São Paulo. A cerâmica entrou em sua vida por volta de 2011, inicialmente como um processo terapêutico, através de um curso de modelagem no SESC Pompéia com o professor Eng Goen. Seduzida, segundo ela, pelo aspecto sensorial e misterioso do barro, ela buscou aprofundamento, momento em que deixou o trabalho na prefeitura para dar aulas de Design de Interiores na ETEC e investir na carreira como artista. Sua renda mensal divide-se entre dar aulas na ETEC e aulas de cerâmica no seu próprio ateliê.

Sua formação ganhou força nos cinco anos em que frequentou os ateliês de Mayy Koffler (atuando como sua assistente por três anos) e Sueli Massuda, onde aprendeu os fundamentos da cerâmica e desenvolveu uma visão focada na autonomia do artista. Em 2013, ela abriu seu primeiro ateliê no bairro do Ipiranga, na casa dos pais, e posteriormente mudou-se para a Vila Mariana.

A produção dela abrange o que ela nomeia de artesanato, peças utilitárias, arte e até a confecção de instrumentos sonoros (como ocarinas, maracás e udus). Ela vai na contramão da imposição de ferramentas caras e inacessíveis, provando que é possível fazer cerâmica com recursos adaptados.

Um de seus principais interesses nos últimos anos é a construção de fornos efêmeros e a realização de queimas a lenha em espaços urbanos, conhecimento que adquiriu em um curso com Julieta Medina, que aplicou, fixou e tem passado adiante ao lado das ceramistas Beca Chang e de Yasmin Defácio, com as quais iniciou como coletivo "Fogosas", que hoje segue com Bádue e Beca com o foco voltado para peças que produzem com mais intenção e significado poético que vão para as queimas a lenha (realizadas no quintal da casa de Beca Chang e apelidado de "Catacumbas", será descrito mais à frente).

Além de formações no Sesc e nos ateliês de artistas, também possui uma vivência no circuito ceramista, tendo participado de eventos como o CONTAF, Encontros de Cerâmica de Mogi das Cruzes e Cunha ambos em São Paulo, exposições como a Tigela Solidária (CCBRAS) e feiras de design. Uma referência e inspiração em sua produção com atenção nos modos de fazer cerâmica e cozer foi uma viagem que fez ao México na qual presenciou uma queima do coletivo de mulheres chamadas *Mujeres del Barro Rojo,* [113]onde teve seu primeiro contato com queimas tradicionais indígenas da América.

[113] Perfil da cooperativa de ceramistas Mexicanas. “Somos una cooperativa de mujeres dedicadas a la elaboración de artesanías de barro rojo”. Disponível em: <https://www.instagram.com/mujeresdelbarrorojo/>. Acesso em: 12 de maio de 2026.

Conheci Ana Laura Bádue em 2024, durante minhas visitas de campo para eventos de cerâmica na Grande São Paulo. Nos dias 18 e 25 de agosto, no 11° Festival de Cerâmica do Casarão do Chá (Mogi das Cruzes), ela ofereceu uma oficina gratuita de construção e queima em forno efêmero, do tipo ascendente e tiro direto.

A oficina foi estruturada em duas etapas, conforme a divulgação:

1. Demonstração de construção e esquente: aberta ao público, sem necessidade de inscrição prévia.
2. Participação com queima de peça: limitada a 20 vagas, mediante inscrição antecipada com seleção, destinada a quem já possuía experiência em produção cerâmica.
    - Pré-requisitos: comparecer aos dois dias e trazer uma peça seca de até 12cm de diâmetro, com chamote na massa (não precisava estar biscoitada).
    - Duração da queima: 6 a 8 horas.

No local do evento, Bádue instalou uma placa informativa sobre o forno (Fig. 229). Interpretei essa iniciativa, de natureza didática, como um ato tanto educativo quanto político, com o objetivo de tornar o processo mais acessível e de explicar seu funcionamento, o que dificilmente encontramos em eventos ou mesmo em vídeos nas quais aparecem a queima cerâmica.



Figura 229 — Painel de registros da oficina de queima a lenha no forno efêmero de tiro direto de baixa temperatura no 11° Festival de Cerâmica do Casarão do Chá. Fonte: elaborado pela autora (2024).

Acompanhei parte da queima de longe sem abordá-la, posteriormente ao evento entrei em contato via seu perfil no Instagram. Após enviar uma mensagem me apresentando e compartilhando minha pesquisa, marcamos uma visita à sua casa e ateliê, localizada no bairro Vila Mariana, na cidade de São Paulo.

Nosso encontro ocorreu, no início de 2025, com a mediação de um café da tarde. O ponto de partida para nossa conversa e, consequentemente, para a entrevista, foi a queima que aconteceu no Festival de 2024 em Mogi das Cruzes. Apesar de eu não ter participado ativamente daquela queima, fui como espectadora atenta de toda ação.

Neste dia, tive a oportunidade de conhecer toda a trajetória da ceramista, descobrindo também sua outra profissão de professora na ETEC. Por ser educadora, o cuidado com o processo de queima durante o evento de 2024 se tornou totalmente coerente. A informação sobre o processo foi apresentada de forma didática e acessível, com uma placa informativa ao lado do forno, uma atitude perfeitamente compatível com a de uma professora.

> ***Ana Laura Bádue:*** *Sou ipiranguista, minha família também, é bem gostoso por lá. E era mais ou menos esse tamanho, um pouco mais estreito ainda, era uma dessas prateleiras de alumínio aqui, tudo muito justinho. Aí eu fui... aquela visão da cerâmica de: "nossa, nunca vou ao naipe de ateliês de cerâmica de Cunha, ou nível Alberto Cidraes, impossível", né? Aí fui vendo: "não, se eu for aos poucos acho que eu consigo. Porque cerâmica é isso, você vai numa constante com paciência. E paciência é uma coisa que eu tenho, se Deus me deu alguma coisa foi paciência."*
>
> ***Alice:*** *Isso é bom, isso é bom!*
> ***Ana Laura Bádue:*** *É muito bom. Tem várias outras coisas que eu não tenho, mas paciência eu tenho muita. E aí eu comecei a ver isso, eu falei: "por que que eu tô achando que eu tenho que ter tudo de uma vez só? Já vou ter uma casa inteira só pra mim, com quintal, com um ateliê inteiro com todas as ferramentas, extrusora, plaqueira..." falei: "não é possível. Ou é só gente muito rica que faz, né?" Aí comecei a entrar em contato com pessoas que iam também nessa contramão. Uma delas é a Máyy Koffler que é minha mestra, professora, amiga querida, que me mostrava: não, imagina, se fosse assim, como é que os nossos antepassados iam ter feito cerâmica? Se exigisse todo esse mundaréu de coisa que a cidade hoje exige da gente, né? Então... não que os antepassados não tivessem a tecnologia, não é isso, entendeu? Se tinha tecnologia!* *(transcrição da entrevista, 2025)*

Abordamos as experiências pessoais com as queimas a lenha, incluindo como Bádue as iniciou, com quem aprendeu, o tempo de prática e a metodologia utilizada para conduzir o processo de queima. Aprendeu com Julieta Medina no final de 2022 e iniciou sua prática em 2023 com a amiga e ceramista Beca Chang.

Ana Laura: *Esse forno que eu tenho praticado por aí, eu aprendi em um curso em Porto Alegre com a Julieta Medina. Que foi quando eu estive com ela, a gente pegou e fez. Porque eu já tinha participado de assistir, assim, a pessoa já começou a fazer, ou chegar no meio da queima, sabe? Mas esse daí sim, eu falei: "bom, a gente vai construir o forno". Então era uma oficina de instrumento musical, no dia seguinte era a construção e queima. Ela é argentina. Ela é da mesma rota da Adriana Martinez, também. Que inclusive aprendeu com a Adriana.*
Alice: *Ah, que demais isso! O conhecimento ficou... e também foi se modificando, ela (Julieta Medina) constrói um pouco diferente, né? É do mesmo formato, só que desmontável. Sem passar o barro em volta porque ficaria fixo, né?*
Ana Laura: *Sim. É só por isso que é efêmero, porque o formatinho é exatamente o mesmo. Ele perde um pouco de calor também, por ter os buraquinhos lá e tudo. Mas daí nessa caminhada de conhecer ateliês, eu fui indo no caminho oposto de buscar autonomia mesmo.*
Alice: *Você faz a queima dos fornos efêmeros onde?*
Ana Laura: *Ah, você perguntou da Beca. A Beca é figura importantíssima na minha trajetória. Porque eu aprendi a fazer esse forno lá em Porto Alegre, voltei assim: "meu Deus, agora eu sei! Agora eu sei! Uhu!". Aí conheci a Beca e, sabe quando é muito fácil, assim? Você conversa com a pessoa: "beleza, vamos? Vamos! Pronto, foi". E ela mora numa casa que tem um quintal. Falei: "Beca, a gente só precisa de um quintal. Você tem quintal?". Tem! Aí chegando lá é um quintal delicioso, assim, um matão. A gente chama de "Catacumbas".*
Alice: *Ah...*
Ana Laura: *Porque é a parte de baixo da casa, assim, você passa no meio que no subsolo da casa, onde eles iam fazer um ateliê, um estúdio. Só que tá numa eterna reforma, assim, então tem lata de tinta, não sei o quê...*
Alice: *Aí dá a impressão de ser uma coisa meio enterrada?*
Ana Laura: *É, parece um lugar arqueológico (risos). Então, a gente faz queimas nas Catacumbas (quintal da Beca Chang).*
Alice: *E você queimou a primeira vez lá com ela?*
Ana Laura: *A primeira vez, num forno criado nosso, construído, foi lá.*
Alice: *Eu vi que vocês compartilharam um vídeo. Acho que a Beca compartilhou um vídeo de vocês dançando em volta do forno.*
Ana Laura: *Sim! Nossa, a gente já fez queimas muito marcantes. Teve uma queima que foi um sarau, uma queima sarau, que foi uma delícia. É sempre muito rodeado de mulheres, assim, a gente acaba se reunindo desse jeito.*
Alice: *Ai, que legal! Vocês convidam umas às outras, como é isso?*
Ana Laura: *Isso é muito orgânico, né? Sempre nós duas... tinha uma outra integrante também que participou das primeiras queimas, que é a Yasmin. Eu não a conhecia, nem a Beca, mas ela apareceu. É. Aí ela participou das primeiras queimas, depois começou a não dar as datas, tal. Aí por enquanto seguimos eu e a Beca, e sempre chamando pessoas de fora. Então, teve queima já que foi fruto de oficinas que a gente ofertou (em espaços culturais independentes). Essa última, que foi a Queima Sarau, era uma queima comemorativa.*



Figura 230 — Primeiro forno de Bádue após o curso, queima no quintal da Beca Chang em coletivo. Fonte: Bádue (2023).

> Comi dois saborosos pratos de arroz, feijão e mandioca, estreamos o forno à lenha, Yasmim contou que existe uma tartaruga de 1 tonelada que viaja em um dia do continente americano ao africano. Janeiro já valeu pelo ano todo. Bom mesmo é saber que tem mais! 🔥🔥Esse encontro se deu pelo interesse em comum de fazer queimas à lenha e ascender nossos fogos internos (isso mesmo rs). 🌪️ Algumas semanas antes estava em Porto Alegre e aprendi este forno com a Julieta Medina logo depois @becachang abriu sua casa lá na ZN pra gente fazer essa conexão. Foi a primeira vez de todas e mandamos muito bem. As memórias de outros tempos parecem ser reativadas nesses momentos. Foi o primeiro de muitos e os próximos já vamos ter mais um pouco de experiência. A queima sucedeu bem, a tampa rachou e tivemos lindos resultados! 🔥 Diz se nosso forno não ficou um charme. ♡ @talleranatiri @becachang_ (Bádue, 2023, publicação no Instagram[114])

Em seguida perguntei como foi a relação de aprendizado com o controle da queima e Bádue respondeu com naturalidade "*Menina, foi... foi tão intuitivo. Eu falei: "gente, tem coisa que eu acho que é... é papo meio místico" (risadas). Mas tem coisa que parece memória mesmo… Memória ancestral mesmo, sabe? Foi supertranquilo.*" Como se ela soubesse, por intuição, orquestrar a queima de forma segura, evitando que as peças rachem ou quebrem. Essa memória ancestral parecia trazer o saber fazer, mesmo que ela não tivesse parentes ceramistas ou que não fosse de um ofício familiar.

Então, desde janeiro de 2023, elas (Bádue, Beca e Yasmin) estabeleceram uma frequência de queimas. Em 2024, houve a participação do ceramista peruano Taki Runa que ofereceu uma oficina em seu ateliê. Elas o convidaram, e segundo o relato de Bádue, ele aceitou de imediato. Taki ao conhecer o espaço e o forno batizou o forno efêmero

[114] Publicação da primeira queima de Ana Laura Bádue, em São Paulo, no quintal da artista Beca Chang em Chora Menino, no bairro de Santana. Aplicando o conhecimento e ensinando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cnzf_2jLNyB/?img_index=1>. Acesso em: 15 de maio de 2026.

delas de "Nina Huasi", que é a casa do fogo, e auxiliou na queima ensinando técnicas de percepção de temperatura para saber o momento de elevar o calor adicionando mais lenha, além disso sugeriu mudanças estruturais e assim foi acrescentando à experiência e prática delas.

> ***Ana Laura Bádue**: Nosso forninho até foi batizado pelo Taki Runa, que é um artista peruano, ele batizou de "Nina Huasi". A gente fez o curso de dois dias, foi sábado e domingo o dia inteiro. Aí beleza, aí secou (peças da oficina), o Taki ainda estava aqui no Brasil, a gente falou: "Taki, você topa fazer uma queima a lenha?". "Sim, por favor!", ele falou. "Sim, para mim não tem outro tipo de queima além da queima a lenha". Daí a gente falou com o pessoal que estava por aqui ainda e marcamos aí, e daí ele que orientou o passo a passo. A gente até remontou o forno com as orientações dele.*
> ***Alice:** Modificou quanto do forno?*
> ***Ana Laura Bádue:** Modificou pouco, o que mudou foi a base. A gente tinha feito uma base que era um pouco mais larga... um pouco mais larga e baixa, ele fez um pouco mais compacto.*
> ***Alice:** Hum.*
> ***Ana Laura Bádue** É. Foi isso. Parte de cima muito semelhante. Aí ele trouxe alguns outros detalhes legais assim, por exemplo de pegar um espelho e colocar na chaminé. Então chega um certo momento a 300 graus, entre 300 e 500 graus, que a gente não usa termopar, né? Vamos... a gente vai tudo no olho, pela cor, né? Então dependendo da hora e da cor, a gente coloca um espelho na chaminé para ver se está saindo vapor. Sabe quando faz vapor no banho? No espelho? Então, se sai o vapor no espelho é porque ainda está soltando água. Então tem que ir mais devagar, né?*
> ***Alice:** Nossa, essa eu nunca tinha ouvido falar!*
> ***Ana Laura Bádue:** Pois é. Daí se você põe o espelho assim, já está sequinho, aí mete bronca, pode subir na temperatura.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

A ceramista começou sua produção em 2011, inicialmente focada em peças utilitárias. Posteriormente, ela buscou aprofundamento em diversas técnicas por meio de oficinas realizadas tanto em espaços culturais, como o SESC, quanto em ateliês de ceramistas. Após um período atuando como assistente, a ceramista montou seu próprio ateliê. Atualmente, ela oferece aulas de cerâmica, utilizando um forno elétrico para a queima das peças dos alunos, visando atender à demanda e otimizar o tempo. Sobre sua produção artística seu foco atual está na criação de peças de cerâmica sonora, as quais, especificamente, ela prefere queimar em forno a

lenha. Apesar de não tocar os instrumentos até o momento, com técnica, a artista demonstra grande apreço pela música e pelos sons que emergem do barro solidificado, acredita também que se dá por ter muitos amigos que são musicos. Ela não costuma comercializar suas peças; prefere manter os instrumentos musicais de barro cozidos a lenha como acervo. Em vez de produzir para vender em feiras, ela aceita produção sob encomenda.

Figura 231 — Ocarina em formato de ave em queima de redução. Ao fundo acervo de instrumentos musicais feitos de cerâmica e queimados a lenha. Fonte: elaborado pela autora (2025).





Figura 232 — Três ocarinas ovais de cerâmica queimadas em forno a lenha. Fonte: Bádue (2025).

Na nossa conversa, Bádue relata ter participado de outras queimas, mencionando, inclusive, uma queima a lenha com Leilla Buffa. Nesta ocasião, ele compartilhou uma dinâmica sugerida pela ceramista: convidar os participantes a contribuir e a refletir sobre o caráter coletivo do ato.

> ***Ana Laura Bádue:*** *Participei de uma queima com a Leila Buffa também.*
> ***Alice:*** *Hum, já ouvi falar.*
> ***Ana Laura Bádue:*** *É. Ela é paraguaia. E nessa queima ela pediu para as pessoas levarem... para todos os participantes cada um levar um fardinho de madeira.*
> ***Alice:*** *Olha só!*
> ***Ana Laura Bádue:*** *O que foi ótimo. Porque a gente teve a experiência já de pedir para as pessoas levarem e as pessoas não levaram. Então a gente falou: "pô, aí chega na hora da queima e não tem lenha". Então, às vezes a gente acaba comprando mesmo, né?*
> ***Alice:*** *Aham. Interessante. Ao mesmo tempo é uma cobrança coletiva, né? Porque para acontecer a queima, se você não levar o fardinho e não tiver o suficiente, vai ter um impacto coletivo que implica em não acontecer a queima.*
> *(transcrição da entrevista, 2025)*

Comentamos sobre as queimas também de alta temperatura de Cunha-SP que ela conheceu antes mesmo de começar a fazer cerâmica, ela olhou para os fornos Noborigama e comentou que ficou encantada *“aqueles fornos que parecem criaturas gigantes, assim, parecem uns seres animados... é até são, né? Porque quando o fogo entra ali vira um bichão vivo!”*

Sua vivência com a queima a lenha inclui oficinas em diversos lugares, como o Casarão do Chá, em Mogi das Cruzes, a Casa Aquário[115] e espaços de saraus independentes. Ela conta que a efemeridade do forninho é facilitada por sua estrutura desmontável — o que ajuda bastante, pois exige apenas um carro para transportar a lenha e os cerca de 200 tijolos de barro vermelho comum. Embora o transporte seja um desafio, ela considera incrível o quanto essa prática pode ser simples e acessível.

[115] Perfil do espaço cultural independente Casa Aquário. Disponível em: <https://www.instagram.com/casaaquario/>. Acesso em: 17 de abril de 2026.

> ***Ana Laura Bádue:*** *Para mim, esse lance do forno, que é um limitador para muita gente... muitos não fazem cerâmica por causa do forno. Por isso que eu fui para o forno efêmero, que é para provar que a gente pode fazer queima em qualquer buraco, em qualquer lugar a gente faz queima, né? (transcrição da entrevista, 2025)*

Cita, por exemplo, a facilidade de coletar material combustível, como lenha, até mesmo na cidade, a partir de podas descartadas em caçambas e restos de móveis de madeira. Por fim, compartilha sua preferência pela queima de baixa temperatura, justificando-a como uma prática reconhecidamente nacional e como ela vê a prática como forma de manter a cultura viva. Sua escolha é consciente e declarada, e sua poética se constitui também como política. Isso se manifesta no sentido de demonstrar que é possível e acessível optar por se reconhecer como parte da cultura.

> ***Ana Laura Bádue:*** *É. A de baixa dá para você ir coletando a lenha, sabe? Eu gosto muito da baixa temperatura. É meu xodozinho. Primeiro porque territorialmente, culturalmente, né? Eu nasci no Brasil, então faz sentido para mim. Lógico, não que a gente não possa usufruir de outras culturas, né? Acho super válido também. Eu não sou anti alta temperatura! (risada)*
> *E pensando em impacto, o de menor impacto hoje é o elétrico mesmo, que é energia limpa, né? Agora culturalmente falando, eu vou mais pelo viés da lenha mesmo, para... para manter a cultura viva, né? (transcrição da entrevista, 2025)*

No ateliê, observo pinturas feitas com terra nas paredes (Fig. 233), elementos com simbologias arquitetônicas e peças cerâmicas suspensas que, de alguma forma, interagem com o desenho. Ao perguntar sobre ela comenta que suas pinturas são de fato feitas de argila e que os desenhos remetem à sua ancestralidade árabe, presente nos desenhos arquitetônicos de janelas, arcos e portas. Há também desenhos de vitrais de porta, que ela tinha na casa de sua avó, e desenhos de potes de barro.

> ***Ana Laura Bádue:*** *E daí, potes, né? Principalmente com tampa, que é o... para mim é o que guarda os mistérios, assim. Porque a cerâmica para mim é sempre um mistério, sempre. É o que me mantém em relação com ela, são os mistérios. Então como se estivesse sempre desvendando algo novo. (transcrição da entrevista, 2025)*

No início do nosso encontro, ao mencionar sua formação em arquitetura, ela estabeleceu um paralelo com a cerâmica: *"Porque para mim, cerâmica é uma arquitetura menor. É a mesma coisa, só muda a escala, né?"* isso fica também evidente ao fazer essas relações nos desenhos de sua parede.

Entre as peças penduradas, encontram-se bonecos articulados de cerâmica e algumas ocarinas. Os bonecos remetem aos orixás, divindades da religião iorubá que são cultuadas no candomblé e na umbanda no Brasil. Eles representam forças da natureza e ancestrais divinizados. Sua forma de representação e interpretação desses seres divinos foi materializada nas peças. Um dos bonecos que ela retirou para eu ver com minhas mãos foi o Xangô (Fig. 234) que é o orixá — divindades ancestrais iorubás (África) cultuadas no Brasil no Candomblé e na Umbanda, representando forças da natureza (água, fogo, ventos, matas) e ancestrais divinizados — da justiça, dos raios, do trovão e do fogo. É uma coincidência o elemento fogo ter sido mencionado, pois ele encerra a entrevista.



Figura 233 — Parede da casa ateliê de Bádue, com pinturas de argila e óxidos. Peças de cerâmica adornam a parede compondo com os desenhos. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 234 — Boneco de cerâmica articulado representação de Xangô. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 235 — Coleção de peças de cerâmica sonoras queimadas no forno a lenha efêmero de tiro direto. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ao final — Bádue demonstrou interesse em saber mais sobre mim, a pesquisa e a universidade. Ela mencionou que já conhecia a UNESP, inclusive tendo cursado uma disciplina como aluna especial na pós-graduação, com a Professora aposentada Lalada Dalglish. Aproveitei a oportunidade para perguntar se ela teria interesse em fazer outras disciplinas e a convidei a se inscrever na disciplina da minha orientadora, Profa. Dra. Priscila Leonel de Medeiros Pereira: "Contar histórias e caminhar com ancestrais - A cerâmica e suas contribuições para o pensamento decolonial na arte". Essa oportunidade visava apresentar o espaço do Instituto de Artes (IA) da UNESP e as técnicas de queima a lenha do campus, além de fomentar a troca de práticas.

Bádue se inscreveu na disciplina, foi selecionada e frequentou o local, participando ativamente, inclusive, da queima de encerramento da parte prática (Fig. 236). Após essa experiência, mantivemos contato sempre que possível, com o desejo mútuo de futuros encontros e novas trocas de experiências em queimas subsequentes. Sempre que temos conhecimento de eventos relacionados a essa temática que nos une, os compartilhamos entre nós e os divulgamos, dispersando-os como sementes a germinar.



Figura 236 — Queima na Joana de Barro para o encerramento da parte prática da disciplina de pós-graduação da Professora Priscila Leonel. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Em novembro de 2025, fez um convite a todos para participar de uma oficina de construção e queima no forno efêmero, no espaço cultural independente em Santo André, cidade que pertence à Região Metropolitana de São Paulo.



Figura 237 — Divulgação de evento aberto com oficina de construção e queima do forno efêmero a lenha de tiro direto ministrada por Beca Chang e Ana Laura Bádue. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Figura 238 — Publicação no Instagram sobre o resultado do evento na Links207 que contou com a oficina de construção e queima do forno efêmero a lenha. Fonte: Links207, Bádue e Beca Chang (2025).



links207 e outros 4
Igor Celestino • Tupinambá

links207 No último final de semana de novembro, o Links recebeu, pela primeira vez, uma oficina de construção de forno efêmero e queima de cerâmica — e foi uma experiência daquelas que ficam na memória.

Além de aprender sobre a história e o processo desse tipo de forno com @badue_modelados é @becachang_ vivemos um sábado inteiro dedicado ao tempo do fogo: alimentar aos poucos, observar a cerâmica, respeitar os ciclos e estar presente.

Durante o dia, também aconteceram dois ensaios abertos, o primeiro com @igorcelestino_ e depois @gustalamounier e banda compartilhando com quem estava na oficina um pouco do que pulsa por aqui e reafirmando o nosso propósito: unir as pessoas através da arte e da música.

Entre uma chama e outra, abrimos as portas para apresentar o brechó, trocar ideias, circular pelo espaço e aproveitar um sábado lindo, ensolarado e cheio de encontros.
Nosso amigo @helio.eat nos presenteou com comidinhas deliciosas, completando esse dia incrível!

Agradecemos a todas, todes e todos que participaram e aguardem, porque ano que vem tem mais!✨✨✨

Captação e edição de imagens: @fabiohc81

Editado · 16 sem

gleidis.oliveira Não foi um evento, foi uma VIVÊNCIA gratificante 🤩

16 sem 3 curtidas Responder

a.cool_iris Quem quer outra queima ano que vem??👀

4.1.6 Beca Chang

Beca Chang (São Paulo − SP, 1992) é uma artista e ceramista que nasceu, reside e trabalha na capital paulista. Ela é filha de mãe brasileira e pai imigrante coreano, utiliza sua arte como ferramenta para vivenciar e refletir sobre sua ancestralidade. Inicialmente, Beca seguiu a carreira de chef de cozinha profissional, mas uma crise de burnout motivou sua transição para as artes visuais.

Desde o período em que atuava na culinária, ela já demonstrava interesse pela cerâmica usada nos restaurantes. Em 2015, como um presente de seu companheiro para auxiliá-la a enfrentar a crise profissional e emocional, ela iniciou seus estudos em cerâmica manual. O que começou como um hobby, um momento de autocuidado e cura, transformou-se em sua profissão.



Figura 239 — Retrato da Beca Chang.
Fonte: Mariani Camilo (2023).

Figura 240 — Modelagem de totens em terracota. Fonte: Beca Chang (2025).



A partir de 2019, Beca passou a focar na escultura, mantendo sua produção em casa, onde montou seu próprio ateliê. Atualmente, ela dá aulas de cerâmica e comercializa suas peças. Neste mesmo ano, sua obra ganhou uma identidade e pesquisa poética após ela receber uma encomenda de copos com referências coreanas, ela começou a pesquisar sobre a cultura de seu pai, com a qual não tinha contato. Durante essa busca, Beca descobriu e se apaixonou pelos Jangseung, totens tradicionais coreanos conhecidos como "Guardiões da Aldeia", que são usados popularmente para afastar maus espíritos. Ela passou a fundir esses símbolos de proteção coreanos a elementos da natureza brasileira, destacando a fauna e a flora da Mata Atlântica e da Bacia Amazônica, como o peixe Pirarucu e o pássaro Sanhaço-de-encontro-azul da Mata Atlântica.

A partir de 2021, Beca aprofundou suas investigações sobre o leste asiático como um caminho para se reconhecer enquanto mulher asiática-brasileira. As suas obras refletem uma perspectiva do feminismo asiático-brasileiro na cerâmica, incorporando experimentações com queimas de fogo direto, pintura com nanquim, tinta acrílica, lápis de cor e caligrafia chinesa.

Beca percebeu na arte um ato de presença e uma ferramenta de cura. Inicialmente, foi através da arte que ela superou o burnout, realizou uma transição de carreira e aprofundou o conhecimento sobre sua própria ancestralidade, conectando-se aos seus antepassados. Posteriormente, ela descobriu que seu avô paterno havia sido calígrafo e escultor de madeira no bairro da Liberdade. Além dos totens modulares, Beca pesquisa a preservação de histórias e memórias em sua série de vasos com título *Fermentação,* que é inspirada no processo tradicional coreano de conservação de alimentos.

Figura 241 — Série Fermentação. Fonte: Beca Chang (2025).



Participou de exposições como (2026) *"O Barro, os Devaneios e a Vontade"* (Coletiva) – Christal Galeria, no Recife, com a obra Memória -- Série Fermentação; (2025) *“Exposição de Arte Sacra Negra”* – Terreiro Axé Ilê Obá, em São Paulo, com a obra *Escultura Totem terroso e sanhaço*. (2025) 55ª EXPOSIÇÃO DE ARTE KOGUEI – Bunkyo, em São Paulo, com a obra *Memória - Série Fermentação;* (2024) "Exposição Nós" (Coletiva) – Diáspora Galeria, em São Paulo, com a escultura *Totem terroso e sanhaço.*



Figura 242 — Obra “Lembrança” da série “Fermentação” na Arte Koguei (2024).



Figura 243 — Obra Totem na Galeria Diáspora. Na exposição “Nós”. Fonte: Beca Chang (2024).



Figura 244 — Beca na exposição no terreiro Axé Ilê Obá ao lado de sua obra. Fonte: Beca Chang (2025).

Meu interesse pelo trabalho de Beca Chang surgiu durante a pesquisa sobre Ana Laura Bádue. Enquanto acompanhava parte da queima no Festival de Cerâmica em Mogi das Cruzes e buscava o perfil de Bádue no Instagram, encontrei publicações referentes às suas primeiras queimas no forno a lenha efêmero de tiro direto. Nessas publicações, notei a presença de Beca Chang, que participava ativamente, oferecendo o espaço de sua casa como um ambiente de queima com um caráter festivo. A partir desse achado, localizei o perfil de Beca Chang e comecei a acompanhar seu trabalho. A entrevista com Ana Laura Bádue, por sua vez, incentivou-me a contatar Beca, pois ela foi uma peça-chave no processo de Bádue para exercer e praticar queimas a lenha. Ao ser contatada, Beca aceitou prontamente a participar da pesquisa.

> Ano passado fizemos algumas queimas desse tipo, monoqueima, forno efêmero de baixa temperatura. Essa queima durou 9 horas, foi a primeira queima que não fiquei preocupada com o evento em si, me dediquei 100% ao fogo, e a aquela dancinha especial, é claro. Obrigada @badue_modelados por todo incentivo e parceria de estudar junto, de trocar ideias e pela força. @marianastedele fez a diferença o olhar da gaúcha e @ricardozoyo meu companheiro de vida que sempre faz questão de estar presente e sempre está pronto para o que for. (Chang, 2024, publicação no Instagram[116]).

Em uma das publicações sobre queimas em seu perfil, Beca compartilhou sua percepção sobre a matéria fogo e sua conexão com as práticas artísticas. Ela destaca que a materialidade do fogo funciona como fonte de inspiração e meditação em sua prática artística e poética.

> Não sou eu que alimento o fogo, ele que me alimenta. Nessa queima além da observação técnica, fiquei refletindo sobre o que é essa força, energia de transformação, me lembrei de uma aula de caligrafia chinesa, onde nós fazíamos o nanquim a partir do bastão sólido, o esfregando num potinho de pedra com água, para fazer a tinta requer tempo, paciência, respiração, é bem meditativo. O Mestre da aula falou uma frase que me marcou muito e levo isso para muitas coisas, a frase é a seguinte: "não sou eu que faço o nanquim, é ele que me faz"
> Só uma reflexão que quis compartilhar com vocês. (Chang, 2024, publicação no Instagram[117]).

---

[116] Publicação no perfil do Instagram de Beca Chang sobre a experiência e vivência com o forno a lenha em coletivo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3h4u9VuI89/>. Acesso em 16 de março de 2026.

[117] Publicação no perfil do Instagram de Beca Chang sobre a experiência na prática de conduzir o fogo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3nPW_IuQDs/>. Acesso em 16 de março de 2026.



Em 2025, agendamos uma queima no quintal da casa de Beca, coincidindo com o ateliê (local de produção, queima e aulas de cerâmica). O quintal, situado abaixo do nível da rua, é conhecido como "catacumbas", termo mencionado pela Bádue durante a entrevista, pois se passa por áreas da casa em construção e sob a estrutura principal inacabada que parece antiga.

Essa configuração me surpreendeu. Ao chegar ao bairro Chora Menino, em Santana, especificamente na rua de Beca, observei que as casas são geminadas, muitas parecendo térreas, sem quintais visíveis, apenas garagens. Fiquei surpresa ao entrar na casa de Beca e precisar descer para acessar o quintal nos fundos, e também ao notar que outras casas vizinhas possuíam o mesmo tipo de espaço.

Atravessar a casa de Beca até o quintal dos fundos, uma área aberta onde se encontram árvores e plantas dispostas organicamente, também o local de armazenamento da lenha e o forno, parecia um lugar fora da metrópole, (Fig. 246). Nesse percurso, deparei-me com os cômodos que abrigam o ateliê, incluindo um espaço dedicado especificamente à pintura (Fig. 245), outra expressão artística a qual se dedica assim como à cerâmica. E apesar de linguagens diferentes possuem muitas semelhanças em temática e traços pessoais da artista.

Figura 245 — Pinturas de Beca Chang.
Fonte: Beca Chang (2026).



Figura 246 — Quintal dos fundos da casa de Beca Chang, local onde está situado o forninho efêmero a lenha de tiro direto. Na foto Beca montando o forno e aluna de Beca, Amanda Iannonne, e amiga Mariana Silva (Nieta). Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 247 — Registro de processo de criação no ateliê de casa.
Fonte: Beca Chang (2025).



Figura 248 — Peça da série “Fermentação”.
Fonte: Beca Chang (2024).

Figura 249 — Registro antes de iniciar a queima no forno a lenha efêmero de tiro direto, da esquerda para direita, Amanda, cão Tino Barbotino, Beca, Alice, Bádue e Nieta. Fonte: Ana Laura Bádue (2025).



Pude então acompanhar a queima coletiva orquestrada por Beca Chang e Ana Laura Bádue. Foi uma queima no forno efêmero de tiro direto (fig. 249), contou com a presença de uma aluna de Beca, a Amanda Ianonne e da ceramista e pesquisadora Mariana de Araujo Alves da Silva (conhecida como Nieta[118]), que levaram peças e ajudaram a enfornar e iniciar a queima. Eu já tinha conhecimento sobre Nieta e finalmente a conheci pessoalmente. Ela foi aluna do Instituto de Artes da UNESP e posteriormente seguiu para o doutorado na USP. Eu já tinha ouvido falar muito dela através da técnica do ateliê Vera Cozani da UNESP, e desde então acompanhava sua pesquisa nas redes sociais. Soube que ela realizava queimas a gás em um forno efêmero construído com tijolos maciços.

[118] Perfil de Nieta. Disponível em: <https://www.instagram.com/nieta_____/>. Acesso em: 14 de abril de 2026.

Figura 250 — Beca, Bádue e Nieta montando o forno para queima. Fonte: elaborado pela autora (2025).



O reencontro entre elas foi bonito, pois parecia ter sido distante a última vez que fizeram uma queima do tipo e de modo coletivo. Durante a organização contavam as atualizações da vida, pesquisa e processos artísticos. A maioria das peças era de Nieta e Beca. A escolha pela queima em forno a lenha de baixa temperatura foi intencional e não motivada por necessidade, já que todas tinham a possibilidade de queimar em forno elétrico. Aparentemente, essa técnica era considerada parte poética das peças que seriam cozidas e que conversa com pesquisa pessoal de cada uma delas. As intenções artísticas e poéticas eram mais definidas. Na montagem, Beca optou por incluir uma oferenda na abertura do forno, em cima da boca e entrada principal, a qual consistia em um pequeno totem modelado por ela que ela chama de criaturinha (Fig. 252), adornado com um arranjo de plantinhas colhidas no quintal.

Figura 251 — Peças antes de irem para queima. Fonte: elaborado pela autora (2025).





Figura 252 — Painel sequência de processos: montagem da queima, fechamento da chaminé, arranjo de oferenda para o fogo na escultura Criaturinha de Beca. Fonte: elaborado pela autora (2025).

Algumas levaram bebidas, Beca providenciou comidinhas e assim foram compondo um espaço de alimentação e conversas no entorno do forno. A queima se iniciou por volta das 17h, e estava difícil manter o fogo e criar brasa, pois a lenha tomara chuva alguns dias antes e estava úmida. Ainda assim persistimos, de modo que fomos trazendo a lenha para mais perto para ir secando com o calor da combustão. Foi preciso um esforço coletivo de abanar para manter o fogo aceso e constante, e assim fomos revezando.

Mais tarde, com a queima já iniciada apareceram mais pessoas para acompanhá-la como Yasmin Defacio[119](conhecida como Rosa Ribeiro) e seu companheiro. Já durante a entrevista com Ana Laura Bádue a Yasmin foi mencionada. Ana Laura contou que nas primeiras queimas, em 2023, eram sempre no trio: ela, Beca Chang e Yasmin Defacio. Embora Beca e Bádue tenham dado continuidade ao trabalho em dupla, achei tocante que Yasmin tenha se feito presente no dia. Por coincidência, eu já conhecia Yasmin desde 2022. Ela havia apresentado seu projeto de conscientização sobre a natureza e autoconhecimento com crianças por meio da cerâmica em uma comunidade de Ubatuba. A apresentação ocorreu durante uma das aulas do curso "Cerâmica e a Ancestralidade Negra – Introdução", ministrado por Priscila Leonel no SESC Pompeia, no qual eu atuei como assistente. É curioso como a cerâmica proporciona coincidências, encontros e conexões, e como isso parece ser mais compartilhado no universo feminino. No livro *A Oleira Ciumenta,* de Levi Strauss (1985) a produção cerâmica na américa latina é predominantemente exercida pelas mulheres da comunidade e geralmente em coletivo, assim também a presença do símbolo feminino nas histórias ancestrais sobre a origem do barro.



Figura 253 — Entrosamento durante a queima.
Fonte: elaborado pela autora (2025).

[119] Perfil de Yasmin. Disponível em: <https://www.instagram.com/r0saribeir0/>. Acesso em: 14 de abril de 2026.

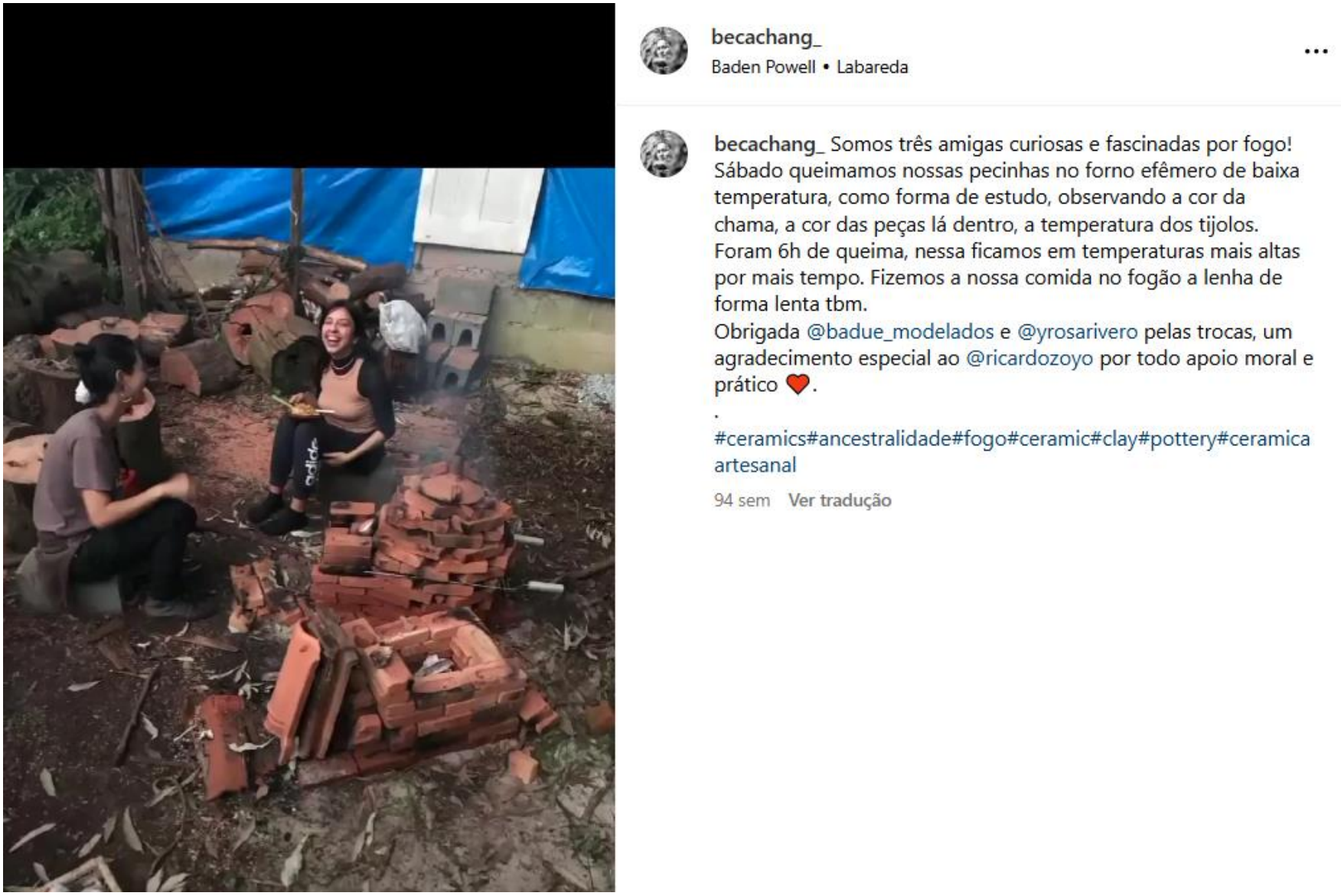


Figura 254 — Captura de tela da publicação do Instagram de Beca Chang registrando o coletivo que se formara de queima a lenha com o forno efêmero. (2024).

Durante a queima (e também antes), conversei com Beca sobre como ela havia se iniciado na cerâmica e descoberto aquele tipo de queima. Ela me contou que aprendeu a técnica com Ana Laura Bádue e que, para praticar, ela precisou de um espaço, que foi o que Beca ofereceu, e assim aprenderam juntas e seguem desde então praticando quando possível reunindo todas as integrantes que iniciaram juntas, convidando outras pessoas para encher o forninho efêmero. Comenta que vão peças específicas para queima, aquelas que são mais relacionadas a pesquisa pessoal e artística.

Acompanhei grande parte da queima, mas não permaneci até o fim. Retornei para casa na esperança de que tudo transcorresse bem. No dia seguinte, Beca Chang e Ana Laura Bádue me informaram que tudo havia ocorrido bem e que a queima se estendera até por volta das 2h da madrugada, totalizando 10 horas de duração. Normalmente, as queimas que elas realizam duram de 6 a 9 horas. No entanto, desta vez o processo se estendeu consideravelmente devido à lenha estar molhada.



Figura 255 — Entrosamento e revezamento durante a queima. Fonte: elaborado pela autora (2025).



Figura 257 — Alimentando o fogo com oxigênio. Fonte: Ana Laura Bádue (2025).



Figura 256 — Conversa e revezamento ao redor da queima. Fonte: Ana Laura Bádue (2025).

Após o encontro com Beca Chang e Ana Laura Bádue, no qual presenciei a queima coletiva delas, mantivemos contato e as convidei a participar de algumas queimas no Instituto de Artes da UNESP. Beca compareceu à queima que organizamos com Makoto do Sumigama, que utiliza a combustão de carvão para esmaltação de cinzas. Embora Beca não tenha participado desde o início, sua visita e conversa ao final da queima, onde pude apresentá-la ao Makoto, foram muito significativas. Eles já se conheciam por trabalhos online e em eventos, mas foi um encontro pessoal distinto e a meu ver feliz, combinando futuras queimas no Instituto de Artes da UNESP.

Ao pesquisar as publicações de Beca Chang no seu perfil do Instagram, em especial sobre queimas, reuni alguns trechos de suas legendas que demonstram sua percepção e relação com a queima. E percebe-se a diferenciação que ela faz em relação ao forno elétrico e o efêmero a lenha.

> A queima é a etapa mais importante, é quando a argila se transforma em cerâmica. Sempre queimei em forno elétrico pela praticidade, mas tenho me encantado cada vez mais com a queima a lenha, minha relação com a cerâmica mudou também. Nesse tipo de queima observamos o calor, a fumaça, a cor das peças, que vão ficando incandescentes, a hora de colocar mais lenha e a hora de apenas esperar o tempo dela. (...) (Chang, 2024, publicação do Instagram[120])

Sua prática na queima e com outras técnicas artísticas se nutrem mutuamente, permitindo que ela percebesse e estabelecesse uma constante autorreflexão no próprio ato de fazer.

> Não sou eu que alimento o fogo, ele que me alimenta. Nessa queima além da observação técnica, fiquei refletindo sobre o que é essa força, energia de transformação, me lembrei de uma aula de caligrafia chinesa, onde nós fazíamos o nanquim a partir do bastão sólido, o esfregando num potinho de pedra com água, para fazer a tinta requer tempo, paciência, respiração, é bem meditativo. O Mestre da aula falou uma frase que me marcou muito e levo isso para muitas coisas, a frase é a seguinte: "não sou eu que faço o nanquim, é ele que me faz" Só uma reflexão que quis compartilhar com vocês. (Chang, 2024, publicação no Instagram[121])

Beca também fez um registro em seu perfil sobre a queima coletiva, evento que foi divulgado pela Bádue, em conjunto com a turma da disciplina de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP. A atividade ocorreu no espaço Links207, cuja biografia no Instagram o descreve como: "O principal objetivo do Ponto de Cultura é conectar as pessoas através da música e da arte. Rua do Bosque 207 - Vila Bastos - Santo André - SP."

[120] Disponível em: < https://www.instagram.com/p/C3h4u9VuI89/>. Acesso em: 17 de abril de 2024.
[121] Disponível em: < https://www.instagram.com/p/C3nPW_IuQDs/>. Acesso em: 17 de abril de 2024.

O evento foi sintetizado em um vídeo publicado pelo perfil *Links207*, que registrou um pouco do que ele foi. Além da queima cerâmica (Fig. 258)[122], a programação incluiu um ensaio musical aberto e um espaço de confraternização.



Figura 258 — Captura de tela do evento de queima que aconteceu no espaço Links207, momento de retiradas de peças. Fonte: elaborado pela autora (2025).

[122] Publicação de um vídeo sobre o que ocorrera no dia da oficina de construção e queima do forno efêmero no espaço *Links207*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DSbBAVDDy6A/>. Acesso em: 17 de abril de 2026.



Figura 259 — Peça de cerâmica “mensageira” de Beca Chang em ângulos diferentes de frente e de lado. Queimada em forno a lenha. Fonte: Beca Chang (2024).

Figura 260 — Máscara de cerâmica queimada no forno a lenha. Fonte: Beca Chang (2025).



Figura 261 — Máscara incandescente após sair da queima no forno a lenha efêmero. Fonte: Beca Chang (2025).

4.2 CORRELAÇÕES ENTRE AS PRÁTICAS DOS CERAMISTAS

Ceramista	Contato com a cerâmica	Tipo de queima	Queima de alta ou baixa temperatura?	Combustível	Local de queima	Tipo de produção	Queima coletiva ou individual?	Vive da produção?	Ministra aulas de cerâmica?
Raphael Oboé	2019	Forno de tiro direto	Baixa	Lenha (pallet de pinus e podas)	Quintal de casa em Jundiaí	Esculturas antropomórficas e zoomórficas	Individual	Sim	Não
Makoto	2005/2006	Forno anagama e forno a carvão	Alta	Lenha de eucalipto e carvão	Quintal coletivo em Cotia	Utilitários e esculturas	Coletiva	Sim	Sim
Marcos Yamamoto	2019	Forno efêmero a lenha e a carvão	Baixa	Lenha de eucalipto e carvão	Quintal de casa em São Paulo	Utilitários e esculturas	Individual/ coletiva	Não, mas gostaria de ter autonomia através da produção e aulas de cerâmica.	Sim
Vinicíus Barajas	2015/2016	Forno a gás e a lenha de tiro direto e invertido	Baixa/alta	Lenha de eucalipto, coleta de madeira e gás	Quintal do ateliê coletivo em São Bernardo	Vasos e esculturas	Individual	Sim	Não
Ana Laura Bádue	2011	Forno elétrico e forno efêmero a lenha	Baixa/alta* *forno elétrico	Lenha de eucalipto e coleta de madeira	Quintal da Beca Chang e espaços culturais	Instrumentos sonoros, utilitários como panelas e esculturas	Coletiva	Não	Sim
Beca Chang	2015	Forno elétrico e forno efêmero a lenha	Baixa/alta* *forno elétrico	Lenha de eucalipto e coleta de madeira	Quintal da casa em Santana e espaços culturais	Esculturas	Coletiva	Sim	Sim

Similaridades nas trajetórias

A experiência com os estes ceramistas e suas trajetórias revelou semelhanças e diferenças entre eles e seus processos. No que diz respeito à aquisição do conhecimento em cerâmica, é possível distinguir dois grupos: aqueles que tiveram mestres e mestras e aqueles que não tiveram.

Oboé e Makoto, por exemplo, desenvolveram o que eles chamaram de formação autodidata (ambos utilizaram essa denominação). Essa forma de denominação é expressa na educação como um conhecimento adquirido por meio de estudos e dedicação empírica, proveniente de um ensino informal, existe um exercício de tomada de conhecimento e ambos frequentaram espaços como Museus, ateliês de outros artistas e visitaram países que contribuíram na formação de vivência e observação como alguns espaços de ensino não formal exemplo o museu. Neste caso, não houve herança familiar de sabedoria, mas sim uma busca autônoma baseada em pesquisas na internet, livros, revistas e visitas a espaços de prática cerâmica. Uma semelhança na produção decorrente desse percurso é a constante experimentação, que se manifesta como uma característica visível na superfície da cerâmica, ou seja, com marcas evidentes do fogo e do tipo de queima, que eles buscam ressaltar como produção poética. Makoto com o esmalte de cinzas, através de várias queimas no forno anagama, e Oboé com a redução com esterco, com o saggar na queima mexicana que ele simula de buraco no latão e também com forninho de tiro direto a lenha.

Por outro lado, Yamamoto, Bádue, Chang e Barajas tiveram uma formação mais estruturada, que pode ter sido formal (como a de Barajas em uma instituição de ensino) ou não formal (como Yamamoto, Bádue e Chang em instituições culturais como o SESC ou ateliês de artistas). Os Sescs de São Paulo se apresentam como espaço de formação predominante nesta pesquisa, como instituição que promove não só difusão cultural, espaço de lazer como também de formação não formal para difusão de saberes e práticas. O SESC de São Paulo proporciona em meio ao cotidiano agitado da metrópole paulista um lugar acessível que permite vivenciar outra relação de tempo e de diversas vertentes e expressões culturais da formação ao lazer.

Observa-se a transição de carreira entre os entrevistados em Bádue e Barajas, oriundos da arquitetura, em Beca, vinda da culinária, e em Yamamoto, que é veterinário. Em maior ou menor grau, esses ceramistas incorporam seus conhecimentos e vivências anteriores — seja na temática, nas formas de pensar ou nas técnicas de fazer — à produção cerâmica, ilustrando como essa arte estabelece conexões e possibilita a identificação de diferentes campos do saber com a sua expressão

Outra semelhança notável nas trajetórias de alguns entrevistados é a apresentação da cerâmica como um caminho de cura e transformação. Os exemplos incluem Oboé, que encontrou na cerâmica uma forma de superação após um acidente; Makoto, que descobriu no fazer cerâmico sua vocação de vida; Beca, que utilizou a cerâmica para se recuperar do burnout; e até Bádue, que relatou que o desejo de viver e aprender retornou com o contato com o barro, em um período em que suspeitava estar com depressão. Junto a isso, Oboé, Makoto e Beca encontraram, por meio dessa prática, conexões com suas ancestralidades, além de vivenciarem superações emocionais que trouxeram nessa jornada novas perspectivas de vida.

As motivações e as relações para a escolha da queima artesanal

As motivações dos entrevistados para a prática da cerâmica são diversas. Para Oboé, Yamamoto e Barajás, a autonomia e a acessibilidade da prática foram cruciais, pois eles dependem de queimas artesanais realizadas por eles próprios.

Já Makoto buscou uma característica específica que remetesse à sua ancestralidade. Seu caminho foi focado no autoconhecimento e no reconhecimento de si mesmo por meio do fazer, escolhendo uma técnica precisa e justificada para iniciar sua produção.

Bádue e Beca, por sua vez, tiveram o primeiro contato com a cerâmica utilizando fornos elétricos, e posteriormente adquiriram seus próprios fornos elétricos principalmente para atender à demanda de queima de seus alunos. O contato com a queima artesanal ocorreu em um segundo momento. Elas se conectaram com essa prática não apenas pelas características estéticas que a queima de baixa temperatura a lenha confere às peças, mas também por uma relação simbólica que remete aos ancestrais e às comunidades

tradicionais brasileiras. A produção artística pessoal atrelou-se à queima a lenha como uma escolha poética e também política. O fazer dessas queimas proporcionou diretamente relações sociais importantes em torno do fogo, como a socialização, a partilha, a confraternização e momentos de encontro para discutir a produção artística e as relações pessoais com o tempo e o espaço, que são importantes para elas. Além disso, ao incorporarem em suas práticas artísticas a difusão desse conhecimento de queima em forno a lenha de baixa temperatura em espaços culturais, esses artistas atuam para tornar esse saber mais acessível. Tal atitude se contrapõe ao movimento de instrumentalização mercadológica da produção cerâmica, frequentemente comercializada na internet e presente em ateliês e lojas na metrópole paulista.

Aspectos de ancestralidade compartilhados

Durante os encontros com os entrevistados, o termo "ancestralidade" não foi mencionado por mim. Apesar de eu reconhecer em minha prática que a queima artesanal a lenha pode ser um dispositivo de ativação de ancestralidade por meio de contações de histórias dos participantes. Como apliquei a técnica do epoché de suspensão de juízo, não apresentei a minha percepção sobre o fazer durante os primeiros encontros e nas entrevistas. Surpreendentemente, o termo emergiu de forma natural em todas as conversas, seja ao abordarem técnicas específicas ou ao se referirem à sua própria ancestralidade como tema de pesquisa, estudo e fonte de inspiração em sua produção artística.

A poética e inspiração artística de Oboé têm raízes nos povos pré-colombianos. Essa busca o levou a viajar por diversos países, visitar museus e, até mesmo, realizar intuitivamente um teste genético que confirmou sua ancestralidade com os povos andinos. Essa descoberta serviu como um impulso adicional para o trabalho que já estava em desenvolvimento. Inicialmente de forma inconsciente, Oboé aprofundou-se na investigação e prática das formas de fazer e representar esses povos e ao mesmo tempo a si mesmo. No entanto, ele sempre manteve a narrativa de seu trabalho ligada ao seu próprio contexto e sentimentos. Sua produção e prática tornaram-se plenamente conscientes após as viagens e respostas encontradas nos países latinos. O forno de Oboé é também

uma escultura antropomorfizada metamórfica, em certa medida, é uma escultura que ele altera constantemente, seja para reformar e fortalecer, seja para expressar seus sentimentos durante um determinado período. A "casa do fogo" de Oboé é um espelho, um par, e juntos criam suas peças cerâmicas.

Makoto incorpora a ancestralidade através de memórias compartilhadas de sua mãe sobre a infância e lembranças vívidas com seu avô, como o ofurô a lenha – um momento familiar que, embora não diretamente ligado à cerâmica, evoca essa conexão. Questões identitárias, como ser o primogênito de seus pais e ter uma pressão e expectativas advindas da cultura japonesa e também o contraste de nascer no Brasil, motivaram sua busca por respostas sobre sua ancestralidade e propósito de vida. A viagem ao Japão foi o catalisador dessa busca, onde também encontrou *insights* para sua prática cerâmica, com sua pesquisa profunda no histórico das queimas e cerâmicas ancestrais japonesas, visitas aos ateliês e experimentações autônomas. Ele se vê como uma união de japonês e brasileiro, e essa dualidade se manifestou naturalmente em seu trabalho, alinhando estudos de queima a lenha de alta temperatura japonesa com a coleta e mistura de argilas brasileiras com a liberdade de criação de formas.

Sua relação com o forno é compreendida como um desafio de construção e reconstrução, de montar e desmontar sobre si mesmo. Apesar de não ter conseguido construir o forno em seu próprio espaço, ele superou essa limitação, realizando-o em um espaço coletivo. O forno foi batizado com o nome de sua irmã falecida, Midori, que significa "verde" em japonês. Curiosamente, essa homenagem se conecta às descrições que Makoto ouviu no Japão sobre fornos *anagama*, nas quais os depósitos de cinzas ao longo dos anos vitrificavam, criando um efeito descrito como "esmeralda" dentro do forno — uma cor verde. Embora Makoto tenha iniciado a prática e as queimas sozinho, a inviabilidade financeira e a demanda física/emocional das longas horas de queima impulsionaram a adoção do caráter coletivo. Isso levou à passagem de conhecimento para sua equipe de queima, que também é formada por ceramistas. Makoto valoriza profundamente as prateleiras e a mobília do forno que acumulam vestígios das queimas em sua superfície. O desejo de possuir peças que repliquem essa textura da mobília e do próprio forno é perceptível. O "caos da queima", como ele descreve, é o que lhe dá vida e motivação para criar. Esse elemento está ligado à sua ancestralidade japonesa e à sua

identidade brasileira, o que o leva a romper com algumas práticas culturais japonesas por meio da experimentação e da quebra de regras, se relacionando com o fogo como elemento de renovação e inspiração criativa. Makoto e Oboé têm aproximação dos seus sentimentos e estados internos com a queima e o forno que manuseiam. Existe uma personificação do forno, que remota a relação que os povos ancestrais tinham com o fazer manual.

Yamamoto aborda a questão da ancestralidade, mantendo uma prática que aprendeu com outra ceramista. Essa prática envolve a difusão do termo "pré-colombiano" para o tipo de queima e a realização de uma oferenda ao fogo, interpretada como um ritual de prática ancestral. Sua ascendência também se manifesta através da filosofia budista e do significado de seu nome em japonês, que dizer "a base da montanha". Interpreto essa conexão do nome com a base da montanha como uma forma de Yamamoto se aproximar da prática cerâmica. A argila é resultado do intemperismo, no qual as rochas de origem primárias são depositadas na base da montanha como partículas finas que, em conjunto, formam o barro a ser modelado.

Barajas aborda a ancestralidade associada à autonomia dos processos e à forma como a prática cerâmica era realizada antes da influência de um mercado industrial e capitalista. Isso se relaciona à proximidade do fazer com a natureza e ao senso de pertencimento, de reconhecer-se em todo o processo e de compreender os papéis de cada material, assim como a colaboração dos elementos naturais do território. Inclui-se também o aproveitamento de materiais não naturais, como tijolos descartados na cidade, que eram utilizados na construção dos fornos. Sua relação com a construção, do forno, e o tipo de queima está mais próxima à da construção de uma casa, não existe uma preocupação estética e nem um ritual de oferenda com o forno, mas existe sim uma preocupação de construir com os recursos disponíveis que a natureza e a cidade têm a oferecer, o que estabelece uma relação, em certa medida ancestral, de coleta e aproveitamento do que se tem disponível na paisagem. Na entrevista e na análise de suas ações em residências e no próprio trabalho artístico tem demonstrado interesse na pesquisa de práticas de comunidades tradicionais brasileiras como um conhecimento a ser valorizado.

Ao tratar de Bádue e Beca é difícil fazê-lo separadamente, visto que seu aprendizado e prática são quase paralelos e suas ações predominam em conjunto. A primeira a prática do conhecimento adquirido por Bádue ocorreu em colaboração com a Beca. A ancestralidade de ambas se manifesta no respeito ao saber adquirido pela ceramista que ensinou Bádue e que também aborda práticas ancestrais. As duas praticam ritual de queima: a oferenda para o fogo e o cuidado com a ornamentação dos arranjos de plantas, na promoção de um ambiente festivo e de confraternização ao redor do fogo.

Bádue demonstra uma consciência na perpetuação da prática como resistência e um ato político de identidade nacional. Em sua produção artística, isso se reflete em instrumentos sonoros ligados às culturas andina, africana e tradicionais. Instrumentos musicais de cerâmica não são comuns em concertos ou na cultura de massa, estando mais próximos das práticas de comunidades tradicionais, com forte vínculo a símbolos e ritos. Por isso faz a queima de suas peças nesse tipo de forno.

No caso de Beca, antes de queimar em forno a lenha de baixa temperatura, ela já investigava sua ancestralidade em desenhos, pinturas e até mesmo na culinária, seu ofício profissional anterior. A artista já havia produzido peças cerâmicas com a temática, utilizando fornos elétricos, que abordavam sua pesquisa sobre a ascendência coreana. Isso sugere que a queima artesanal não é o único caminho para incluir a ancestralidade na poética, podendo ser expressa em outras linguagens e técnicas; contudo, esse tipo de queima se mostrou mais significativo para o desenvolvimento do tema.

Todos os entrevistados relataram alguma experiência de transmissão de conhecimento, seja ela pontual ou frequente, por meio de aulas, oficinas, ou ao convidar pessoas externas para participar de atividades em espaços culturais ou pessoais. A forma como adquiriram esse conhecimento variou: alguns através de uma busca autônoma (leituras, pesquisas e visitas a ateliês e museus), e outros por vias mais tradicionais (instituições formais e não formais). Atualmente, o compartilhamento de seus aprendizados e vivências se dá de forma oralizada e prática. Esse processo se assemelha à transmissão do conhecimento ancestral, mais ligada a

uma temporalidade circular, espiralada e amò, em contraste com o ritmo globalizado. A queima artesanal tem a potência de estimular todos os sentidos para se pensar na ancestralidade como desenvolvido no trabalho e na relação com tempo e espaço.

4.3 O FENÔMENO DAS QUEIMAS ARTESANAIS E SUAS POTÊNCIAS POÉTICAS

A intencionalidade de cada um em seu processo de cerâmica e especial a queima, seja consciente ou não, indicou que não existe um processo isolado e que todas as etapas de criação estão conectadas, desde a feitura do objeto até a experiência com a queima.

As declarações narrativas dos entrevistados sobre suas experiências com a queima, somadas à minha própria vivência ao lado deles, trouxeram percepções significativas sobre como iniciaram essa prática e o porquê a mantêm. Esse conjunto de informações foi crucial para a descrição do fenômeno das queimas ancestrais na cerâmica que será relacionada com a bibliografia sobre o tema neste subcapítulo.

Embora o estudo junto com os ceramistas sobre as queimas artesanais no contexto urbano não se configure uma essência detalhada, o contexto revelou são caminhos distintos que convergiram em pontos de reflexão comuns. Estes incluem: ser uma queima alternativa mais acessível ao forno elétrico (exceto a queima a lenha no anagama, que pode ser mais acessível se seu custo for dividido coletivamente), o reconhecimento e o envolvimento em todas as etapas de criação e transformação da peça o que leva a uma total compreensão dos processos da cerâmica; e a relação temporal com o processo — na modelagem, mas, principalmente, na queima. Este último aspecto todos os entrevistados compartilharam reflexões pessoais e filosóficas que se verificam na imprevisibilidade do resultado final, adicionando um significado poético à obra.

A temática da ancestralidade tem sido recorrente nos últimos anos, especialmente entre aqueles que trabalham com técnicas artesanais e materiais como o barro. Na tese de Beatriz Reis (2024), por exemplo, ela investiga a aplicação desse tema por diversos artistas da cena contemporânea que utilizam a cerâmica. Interpreto que essa temática está em pauta em um contexto histórico

marcado por um sistema capitalista que busca pasteurizar e simplificar identidades que fragmentam as conexões pessoais. Esse sistema visa desmobilizar tais conexões e estimular o consumo inconsciente no mundo globalizado, ditando um ritmo de produtividade distante do ritmo circular que é o mais próximo do natural. Os trabalhos artísticos surgem de práticas artesanais que parecem, portanto, contrapor-se a esse movimento já que possuem um ritmo próprio e distinto do sistema operacional global vigente.

> A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (Salles, 2004, p. 42).

A prática ancestral da queima artesanal pode enriquecer poeticamente a criação artística, pois permite que o artista se atente aos efeitos da queima na peça e se reconheça em todas as etapas do processo. Questões como o tempo, a autonomia e a compreensão integral dos processos são fundamentais, favorecendo um aprofundamento tanto na pesquisa técnica, quanto no caráter simbólico da obra de cada ceramista. “É necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo.” (Salles, 2004, p. 41) O que Salles aponta é que a escolha no processo de criação do artista é também informação, intencional ou não, a técnica e o material também comunicam na expressão poética do artista. Não é preciso fazer uso de queimas ancestrais para falar e tratar sobre ancestralidade em suas obras, um exemplo é a própria Beca Chang que já produzia peças e outros trabalhos artísticos sobre o tema, mas o que foi observado é que quem se envolve com essas queimas artesanais inevitavelmente traça significados relacionados a ancestralidade, seja para se referir ao processo das primeiras peças cerâmicas, seja como dispositivo para falar de questões pessoais e identitárias.

As potências poéticas emergem no contexto metropolitano como um contraponto ao ritmo imposto pela cidade sobre o território e os corpos. Ritos como o tempo e o espaço circular, espiralar ou mesmo *amò*, apresentados ao longo deste trabalho, resgatam uma

dimensão mais ancestral, ligada ao ritmo da vida e da natureza, em oposição ao ritmo de produção informacional ditado pelo capitalismo no mundo globalizado

Esses ritmos, mais holísticos, permitem às pessoas que vivenciam e praticam a queima uma reflexão sobre si, sobre o coletivo, sobre o território e sobre as relações com a matéria do mundo. Consequentemente, promovem o entrosamento, a discussão sobre o mundo, a socialização, e, de forma indireta, mobilizam para um olhar mais político. É um despertar prático e vivencial que, por sua natureza interdisciplinar, repercute em outras áreas da vida, fortalecendo laços afetivos, a troca de conhecimento, a conscientização e a valorização do trabalho artesanal

A técnica de queimas artesanais se manifestou, no ambiente urbano, como um *Happening*, o que ilustra essa percepção comunitária que convida as pessoas a assistirem à queima cerâmica. Apresenta um contraponto ao forno "convencional" elétrico e a gás feito pela indústria e presente em ateliês, universidades e na própria indústria. Zanatta e Wartchow (2019), no artigo sobre queima de buraco, se referem a isso que iniciou nas décadas de 70 e 80 nos EUA.

> Nas décadas de 70 e 80 a prática do forno de buraco se desenvolveu muito no contexto norte-americano, especialmente na Califórnia, em parte influenciada e inspirada pela exploração de técnicas de queima em baixa temperatura realizadas pelo ceramista e educador Hal Riegger. O forno de buraco passou a ser visto como uma experiência mais imediata do que a queima em um forno convencional. Neste período, também surgiu grande interesse em praticar e se ensinar cerâmica como um evento de "happening", em si mesmo. Como um grande número de peças podem ser queimadas de uma só vez, o forno de buraco é uma oportunidade ideal para uma queima coletiva e socialização. (Zanatta e Wartchow, 2019, p. 1024).

Essa oportunidade de uma queima coletiva e socialização, identifiquei em minha prática como uma performance no tempo e espaço. Acredito que marcar encontros para falar sobre si e os sujeitos de um território se tornou performático, um exercício, um compromisso que opõe ao ritmo hegemônico que desmobiliza o fazer manual e social. No livro *Sobre arte e educação: entre a oficina artesanal e a sala de aula*, a professora e pesquisadora da USP, Sumaya Mattar (2010), narra suas vivências com as ceramistas Shoko Suzuki,

de Cotia (SP), e Dona Isabel, do Vale do Jequitinhonha (MG). A autora relata, por exemplo, sua participação na queima a lenha em um forno noborigama, conforme o trecho a seguir:

> Ao me dar conta de que já me encontrava em meio à queima, senti-me invadida por uma estranha felicidade. Fiquei parada durante algum tempo, admirando a magia daquele momento. Assim deslumbrada demorei a me engajar e entender o que era preciso ser feito. (...) Eu estava muito feliz por poder participar de um momento tão sagrado, utilizando todo o meu corpo, empregando força física, me curvando, agachando, carregando peso, suando. Tinha a sensação de que cada centelha de energia gasta era imediatamente devolvida em dobro para mim. Revezamo-nos na colocação das toras, acabando por definir um ritmo de trabalho coletivo que seria muito útil no dia seguinte. Nos intervalos, conversávamos, tomávamos o saboroso misu shiro preparado por Ivone e Mônica te dirigíamos incontáveis perguntas a Shoko. Não desconfiávamos de que nem tudo poderia ser explicado, tampouco que as respostas mais duradouras e significativas seriam obtidas por nós mesmas, por meio de nossa observação e envolvimento. Por que devemos colocar lenha somente na parte externa do forno? Durante quanto tempo devemos fazer isso? Qual a temperatura no interior do forno? A quantos graus ela chegará? Quando começaremos a por a lenha nas aberturas laterais? Qual o nome desta madeira? De onde ela veio? Qual a quantidade de lenha necessária para uma queima completa? Qual será a próxima etapa? (Mattar, 2010, p. 66 - 67).

A descrição de Sumaya Mattar destaca a mobilização e ativação do corpo do ensinamento que passa pela experiência, o encantamento com o trabalho e as trocas pessoais entre os participantes. Acima de tudo, enfatiza o tempo dedicado à reflexão durante o processo e ao estabelecimento de relações. O ritmo imposto pela cerâmica e pela queima é o que possibilita ao sujeito refletir e questionar-se sobre os processos com os quais está se relacionando. “Técnicas de corpo coletivas, que são experimentadas a nível individual, são, nesse sentido, saber performatizado. Dessa forma, o fazer cerâmico pode ser compreendido como performance, dançando entre o íntimo e o social.” (Reis, 2024, p.125).

O sujeito não só se percebe na ação e no gesto relacionado à queima em coletivo, como também na paisagem onde está inserido, no artigo sobre queima de buraco apontam para a percepção do espaço durante a queima.

> Quando lidamos com as técnicas ancestrais de queima, nos relacionamos diretamente com o entorno, ficando muito atentos a ele. Percebemos desde o som do crepitar do fogo até as variações climáticas, como a presença

> ou não de chuva, a qual pode impossibilitar a realização da queima, ou as condições de vento, que interferem na forma como ela acontece. Tais fatores são essenciais e nos fazem ficar atentos às mudanças que ocorrem no ambiente. Somos colocados em uma condição na qual lidamos com aquilo que não conseguimos controlar. Os resultados das queimas também nem sempre são previsíveis, algumas peças podem rachar ou quebrar, ou não atingir a temperatura desejada, pois a distribuição do calor em uma fogueira não é homogênea, o que causa diferentes impactos e resultados nas peças. (Zanatta e Wartchow, 2019, p. 1023).

Esse movimento de observar o tempo que influencia na dinâmica da queima, como a chuva, como o sol, a lua que para algumas culturas tem influência, me remete a leitura do livro de Ailton Krenak *A vida não é útil* (2020), no qual ele fala sobre como será o dia ao observar a montanha que guarda sua aldeia, se está com nuvens ou não, e, ao mesmo, tempo personaliza a natureza, se observa nela além de contemplá-la. E esse ato de personalizar, como apresentado por alguns ceramistas que personalizam o fogo e o forno, é uma forma de respeito e percepção em relação a técnica que foge da relação industrial capitalista. “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos.” (Krenak, 2020, p. 49).

O fogo é objeto de associações metafóricas e de personificação em diversas culturas, um aspecto desenvolvido pelo filósofo Gaston Bachelard (1994) em *A Psicanálise do Fogo*. Nessa obra, o autor, utilizando a psicanálise alinhada à fenomenologia da imagem, discute os valores culturais que circundam o fogo em várias sociedades. Essa manifestação na imaginação e no devaneio, segundo Bachelard, é responsável pela criação de obras e projetos. Embora sua análise se concentre em uma perspectiva ocidental, ela abre caminhos para a discussão filosófica sobre a importância desse exercício para a formação dos sujeitos e do conhecimento. O fogo se manifesta tanto no âmbito individual quanto no coletivo, estando muitas vezes associado a celebrações. Ele aborda, por exemplo, o simbolismo do fogo que consome o objeto, transformando a matéria pesada em luz e espírito, algo central em diversas festividades religiosas e rituais de cremação ou oferendas e a lareira que é o centro da família e da contação de histórias. Para ele, o fogo da lareira é o que permite o devaneio e a criação da poesia, funcionando como um evento social diário que promove a coesão do grupo.

Raras têm sido as relações coletivas em torno do fogo na cidade; o contato com a luz no rosto provém de telas de smartphones, em vez do calor de uma combustão compartilhada. O primeiro emite cores frias, enquanto o segundo irradia as cores quentes.

A queima artesanal de cerâmica exige combustível, e a escolha do material é crucial, pois, além de sua ancestralidade, as questões ecológicas são muito relevantes no contexto da crise climática atual. Para manter a coerência e a conexão com a terra, é fundamental considerar o tipo de combustível. É claro que essa avaliação deve levar em conta o contexto e a escala de produção, sendo injusto comparar o impacto da produção artesanal com a industrial. É preciso analisar os ganhos positivos das ações coletivas.

O que deve ser considerado é o território e a busca por fontes mais ecológicas, como a madeira de reflorestamento. Segundo Penido e Costa, autoras do livro do SENAC *Oficina: Cerâmica (1999)*, "Muitos ceramistas consideram os fornos a lenha os melhores. Porém, além da questão ecológica, trata-se de um processo muito demorado e trabalhoso, em que o sucesso depende da eficiência tanto do forno quanto das pessoas envolvidas. Apesar disso, a queima de lenha confere às peças qualidades que não são obtidas por nenhum outro processo." (Penido e Costa, 1999, p. 45). A escolha da queima é também estética. Não temos como negar isso, a atmosfera do forno influencia na peça e isso é muito importante para alguns artistas, além de todos os outros pontos discutidos no presente trabalho, mas acho que esse processo trabalhoso que depende da arquitetura do forno e das pessoas envolvidas traz um caráter positivo e poético na contemporaneidade em oposição ao ritmo urbano.

A escolha por queimas ancestrais possui características simbólicas Rhodes (1976) vai falar dessa relação para além da eficiência e controle apresentados por Penido e Costa (1999).

> Ser ceramista não é apenas compreender, mas também sentir essa transformação que a queima provoca, poder conviver, trabalhar e colaborar com ela. Na realidade, queimar é um assunto muito complicado. Isto requer conhecimento e julgamento, e só a experiência permite ao oleiro lidar com o inesperado e, através de pequenos ajustes, transformar falhas em sucessos e sucessos em triunfos. Criar com fogo exige conhecer sua ação. Cada etapa da fabricação é enriquecida por esse conhecimento. Na verdade, o oleiro tem em conta a cozedura desde o

> momento em que desenha as suas peças, dependendo da sua temperatura de cozedura, depois quando escolhe a espessura e as características das barbotinas ou dos esmaltes, a sua tendência a fluir, a juntar-se, a revelar-se ou se esconder. Esta cumplicidade com o forno, este conhecimento do seu poder, faz da cerâmica a arte que permanece. (Rhodes, 1976, p. 215, tradução da autora).

Isso que Rhodes fala sobre cumplicidade com o forno é análogo ao que Krenak fala sobre a montanha que sorri. Pietro Maria Bardi no livro *Cerâmica do Brasil* (1980) traz um relato de um artífice que também vai personificar o processo de queima e trazer um caráter feminino que normalmente é mais associado à terra, enquanto o fogo é mais comumente associado ao masculino.

> Melhor do que qualquer descrição técnica de como se produz a cerâmica, bem como das emoções que ela reserva ao artífice, eis um depoimento de alguém que se interessa por esta arte, Vicente de Fábio Cordeiro: '(...) O Forno é a grande mãe, ora aborta, ora dá filhos sadios e bonitos. O fogo é a eternidade, é o êxtase da comemoração, é lá que se rompe a casca do ovo, que se transpira o sangue e se reflete o poder das forças da natureza em expansão latente. A chama incute à vida as formas na cor do sol mais quente, no movimento que vibra e irradia emoção intensa. Terminada a queima, resfriado o forno, abrem-se as portas das câmaras e visualiza-se o estonteante milagre da transformação dos materiais, e morre-se para viver uma outra fase. A verdadeira arte, entre outros alimentos, é um alívio para a fatigada humanidade, essa imensidão de seres palpitantes que rolam pelos ermos da esfacelada Terra. A cerâmica já não é mais cerâmica ou arte! É a cabeça, corpo e coração que se envolvem numa ânsia elástica. É o produto primo do *Homo operarius* que resiste à avalanche dos tempos e avança em direção do cosmo.' (Bardi, 1980, p. 16-18).

A dimensão da relação com o cosmos é também abordada nos escritos de Ailton Krenak, Antônio Bispo e Leda Maria Martins. Estes autores compartilham saberes que são de natureza oral e performados na prática, sempre em um contexto coletivo. Adriana Martinez destaca a importância do saber que é vivenciado e praticado em detrimento daquele que é meramente adquirido, pois ele promove autonomia e sociabilidade comunitária. Essas características são inerentes aos saberes dos povos originários, tradicionais e afro-diaspóricos, e são predominantes nos ancestrais anteriores à escrita e à divisão em áreas do conhecimento. Fazer o próprio forno é

performar um conhecimento ancestral que traz autonomia e espaço para solidariedade entre os pares, um elo proporcionado pela queima.

> Você pode comprar um forno, você também pode “mandá-lo fazer”, nesses casos o forno torna-se um objeto mais ou menos caro do ponto de vista econômico, que se enquadra na categoria de bens. No entanto, construir um forno pensando coletivamente no coletivo, como afirma a antropóloga Rita Segato, gera “laços de reciprocidade típicos de sociabilidade comunitária.” Dessa forma, permite democratizar o acesso ao forno que é um instrumento essencial para os ceramistas, distanciando-o da ideia de algo restritivo. Esta democratização do acesso ao forno com base na transmissão e na multiplicação da solidariedade, além de criar vínculos, é uma contribuição para o desenvolvimento de ceramistas em diversas áreas. (Martinez, 2023, p. 31, tradução nossa).

A contribuição em diversas áreas não só do conhecimento técnico, mas também do cultural e simbólica, já no contexto da metrópole pode ser uma proposta coletiva de transformar essa urbanidade, para se apropriar do espaço/território comum e tentar viver em comunidade, subvertendo a condição de verticalidade em horizontalidade. Contra a cultura do medo nos centros urbanos. Krenak fala sobre se apropriar da paisagem, mesmo que urbana, para retomá-la como território coletivo e de vida humana e até das plantas e animais.

> A cidade foi invadida pela indústria e pela produção e transformou a lógica de vida coletiva em vida privada. É precioso observar que os registros sobre os maias e os astecas falam de uma cultura com muita urbanidade, mas em um sentido expandido. Não evocam propriamente a cidade, mas um modo de ser e pertencer a uma dinâmica coletiva. Nesse sentido, os xinguanos, em suas cidades-jardim, também têm muita urbanidade. (...) Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades. (Krenak, 2022, p. 70-71).

Acredito que as manifestações de saberes ancestrais, como as queimas (práticas rituais ou de manejo tradicionais) no contexto urbano, podem ser um caminho para construir esse espaço de desejo, alegria, vida e prazer, conforme proposto por Krenak em sua obra *O futuro é Ancestral* (2022). Nisso reside a potência poética e política que permite que expressões permaneçam e despertem os sujeitos para o mundo. Os fornos são como máquinas do tempo, trazem sabedorias cósmicas, de fato o futuro só existirá se nos aproximarmos com respeito e discernimento crítico das histórias dos nossos antepassados, desde os que escreveram a história hegemônica, até a novas perspectivas de espaço para ouvir as histórias contra-hegemônicas de saberes apresentados na prática e ação de povos que foram historicamente apagados e silenciados. Um dos meus devaneios durante as queimas sobre esse conhecimento que transcende o ambiente universitário. Ele sempre existiu e persiste, embora não tenha sido institucionalizado e seja pouco registrado. Krenak compartilha um de seus sonhos no livro *O futuro Ancestral* "O tipo de sonho a que eu me refiro é uma instituição. Uma instituição que admite sonhadores como pessoas que aprendem diferentes linguagens, se apropriam de recursos para dar conta de si e do seu entorno." (Krenak, 2022, p. 34). Esta pesquisa sobre o fenômeno representa um pequeno passo para a concretização desse objetivo. Serão necessários estudos adicionais que aprofundem essa observação, que se somem, sendo este trabalho uma centelha para futuras investigações. Embora diversas lacunas tenham sido identificadas e nem todas respondidas, ou ainda necessitem de maior fundamentação, isso não diminui a relevância da interpretação das informações aqui reunidas, que confirma a presença do fenômeno das queimas artesanais na Região Metropolitana de São Paulo.

O estudo demonstrou que as queimas possuem um potencial interdisciplinar intrínseco. O forno e a queima cerâmica constituem um dispositivo técnico, funcional, relacional e artístico, capaz de suscitar reflexões nas pessoas que praticam e vivenciam essa experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na prática, este trabalho demonstrou o exercício de uma pesquisa qualitativa que ficou em contato com o fogo durante as queimas e relação com os ceramistas. O processo de investigação também foi construído e desenvolvido com as leituras de obras, pesquisas nas plataformas digitais (um campo fértil para aquisição de conhecimentos e contato quando bem direcionado) conectando trabalhos de diversos locais do mundo, mas também guiado pela minha intuição, o que se revelou fundamental durante a análise dos dados e a escrita desta dissertação. A pesquisa nasce de uma motivação de abordar um tema que percebo que também ressoa nas experiências de outros. Foi um esforço reunir informações num só lugar para promover uma reflexão e elaboração conjuntas. Espero que este trabalho seja um ponto de partida e não de encerramento, incentivando a continuidade das pesquisas sobre queimas artesanais e exaltando suas potencialidades. Que este material possa ser corrigido e complementado com informações e dados que porventura não estejam aqui contemplados. A democratização do conhecimento do universo cerâmico e a abertura de espaços para pesquisa são maneiras de valorizar as ações e os modos artesanais de várias expressões culturais. A escrita surge como uma forma de registrar, mas também de motivar o retorno ao mundo físico — na ordem dos sentidos, do palpável, do tato, do olfato e da presença —, onde o conhecimento e o fenômeno da queima são vividos e sentidos. Embora o mundo digital e a escrita não possam fornecer isso, eles desempenham um papel fundamental ao colaborar para a difusão e o registro e até despertar o encantamento como uma história que envolve.

> A análise dos dados não é algo pronto; ao contrário, ela é feita sob medida, revisada e "coreografada" (Huberman e Miles, 1994). O processo de coleta de dados, análise de dados e redação do relatório não são passos distintos no processo ─ eles estão interrelacionados e muitas vezes ocorrem simultaneamente em um projeto de pesquisa. Os pesquisadores qualitativos em geral "aprendem fazendo" (Dey, 1993, p. 6) a análise de dados. Isso leva os críticos a argumentarem que a pesquisa qualitativa é em grande parte intuitiva, suave e relativista, ou que os analistas de dados qualitativos se enquadram nos três "Is" ─ "insight, intuição e impressão" (Dey, 1995, p. 78). Inegavelmente, os pesquisadores qualitativos preservam o incomum e o insólito, formulando os estudos de forma

> diferente, com o uso de procedimentos analíticos que muitas vezes evoluem enquanto estão no campo. Apesar dessa peculiaridade, acredito que o processo de análise se conforma a um contorno geral. (Creswell, 2014, p. 147).

Para algumas pessoas a queima representa apenas a etapa final de um processo criativo, visando conferir resistência à obra, ou seja, concretizá-la para a posteridade. Frequentemente, essa visão negligencia as nuances estéticas e estruturais que ressoam na peça final. Essa percepção é comum em contextos de queimas automatizadas, predominantes no meio urbano. Muitas vezes, isso ocorre por não se saber da possibilidade de fazer de outra maneira, ou por não a considerar viável no cenário urbano. Para aqueles que não dispõem de tecnologias mecanizadas e exercem o ofício cerâmico por meio da queima manual e artesanal, que são tecnologias ancestrais, torna-se evidente a existência de uma compreensão distinta do elemento fogo que nos faz refletir sobre o tempo das coisas materiais, poéticas e sociais políticas. Ao relacionar-se com as chamas que transformam o barro, o ceramista desenvolve novas habilidades intrínsecas a essa matéria, compreendendo que o fogo não apenas finaliza, mas também contribui ativamente na identidade da peça terminada. Isso cabe também aos que iniciaram o fazer cerâmico com as queimas automatizadas e se abriram a conhecer as queimas ancestrais — o labor do modelar se soma com o labor de queimar as peças.

A principal distinção entre a queima cerâmica industrial e a artesanal reside, sobretudo, na relação do indivíduo com o processo e no esforço que permite ao fogo gerar o inesperado. Em fornos elétricos, por exemplo, o controle digital por meio de um botão, que programa com precisão a curva de aquecimento por hora, afasta o indivíduo da percepção temporal inerente ao processo. Embora a queima permaneça lenta, a pessoa que a programou não a acompanha de perto. Além disso, na lógica de produção industrial, controlada e homogênea, as "surpresas" na finalização da peça são incomuns, excluindo a potência poética que aparece nesse tempo e espaço com as surpresas e contribuições sem o controle total que dialogam com os elementos naturais que compõem e materializam a obra e quando aparecem os “defeitos” a indústria destrói e descarta. A manifestação dessas práticas de queima artesanal fundamenta-se, igualmente, na distinção em relação ao pensamento e à práxis industriais. Conforme apresentado ao longo

deste trabalho, a queima artesanal configura-se como um evento — um *happening*, uma festividade e um espaço de integração —, no qual o imprevisto é assimilado como um elemento de imprevisibilidade e na organicidade das relações humanas que se apresentam esteticamente na peça cerâmica. Vejo essa relação da queima artesanal como uma máquina do tempo que possibilita criar conexões com o passado, presente e o futuro no fazer e nas relações, traz um pensamento crítico no próprio fazer, questionando como eram feitas as peças e que muitos gestos e práticas sobrevivem até hoje. Exaltando o saber imaterial que permanece no tempo.

Neste processo de pesquisa, que é também um processo de criação, manifestam-se as possíveis potências poéticas do fazer artístico. As escolhas técnicas, o território ou espaço de realização, e a energia pessoal aplicada, são elementos que se implicam e transbordam na obra. Outras variáveis estão imbricadas para realização da obra, o contexto deve ser levado em consideração. Minhas inquietações e as lacunas que encontrei foram combustível para buscar respostas e despertar outras perguntas nessa jornada, retornei para a escrita com a contribuição de muitos mestres e mestras. Com eles, coreografei saberes que hoje permeiam meu gesto e que se manifestam, em parte, nas palavras deste texto.

Contudo, as técnicas ancestrais de queima na cerâmica têm ganhado destaque, ainda que de forma discreta, como uma técnica expressiva no cenário contemporâneo, transcendendo o âmbito das comunidades tradicionais brasileiras. Essa retomada de saberes, frequentemente motivada por escolhas estéticas, políticas, culturais ou pela busca por uma opção mais acessível, ocorre mesmo quando esse conhecimento não é reconhecido como um saber, em espaços da cidade, ou pela cena de mercado e arte contemporânea. Durante esta pesquisa percebeu-se que a internet se revelou como um recurso para conectar e acessar informações sobre essas práticas, apesar das dificuldades relatadas pelos participantes da pesquisa e por mim. Ela serviu como um meio para iniciar a busca e encontrar pares, contribuindo para a difusão dessas atividades. A apropriação do ambiente digital pode motivar encontros e ações presenciais. Contudo, quem vivencia sabe que o meio digital também pode ser arriscado, pois tem o potencial de

distorcer as percepções de tempo e espaço inerentes aos processos da cerâmica. No entanto, o contato direto com a prática é capaz de dissipar essa possível distorção, despertando e ativando a autopercepção de território, tempo, espaço e as relações sociais.

RECEITA PARA VIVENCIAR A CERÂMICA DE QUEIMA ARTESANAL (ANCESTRAL)

Ingredientes:

- Poética;
- Pó argiloso e ética (normalmente encontram-se separados, mas, quando encontrar o primeiro e ele estiver junto com o segundo, a qualidade será superior);
- Histórias ancestrais e/ou inspirações;
- Intenções de uso (sejam quais forem).

Modo de fazer:

1. Prepare a massa: adicione água ao pó e amasse até formar uma mistura uniforme, no ponto de barro modelável (tempere, se necessário).
2. Modele com intenção: molde a peça conforme o seu desejo. Durante a modelagem, pense nos fins que ela terá: os motivos, os desejos e os porquês de criá-la. Às vezes, os porquês ainda não estão claros; caso isso ocorra, continue com a intuição somada às intenções que já conhece. Os porquês, por vezes, só aparecem ao final, depois de algum tempo.
3. Aguarde a cura: deixe-a secar por alguns dias, até que toda a água tenha evaporado, permanecendo apenas o pó consolidado (atente-se a paisagem e o ambiente que, pois, a umidade pode voltar a peça crua mesmo depois de anos modelada, talvez deixar ao sol quente antes de enforna-la).

4. Coloque para assar: leve a peça ao fogo ou ao forno (a casa do fogo). Esse é um momento de encontro com o fogo, convide-o a assar. Procure pessoas e espaços que fazem queimas artesanais e estão abertos a receber pessoas externas, pode ser uma experiência frutífera. Alternativamente, você pode tentar construir uma casa para o fogo e, ao longo do processo de queima, familiarizar-se com ele (esteja atenta à natureza do fogo e à paisagem).

Atenção: cuidado com a subida rápida de temperatura. Lembre-se de elevar o calor aos poucos, se possível, instruindo como o fogo deve agir e respeitando o tempo de cada etapa de aproximação e cozimento (observação: é de bom tom levar comida ou algo para o fogo, uma oferenda para o trabalho que ele realizará).

5. A finalização (optativo): a depender do acabamento desejado, você pode retirar a peça ainda bem quente durante o processo. Quando ela estiver emitindo uma luz avermelhada, ponto caramelo luminoso, como gosto de falar, encerre a temperatura adicionando elementos como folhas e outros materiais que carbonizem, ou outra opção, é sacar a peça com ajuda de uma pinça para em seguida mergulhá-la em uma papa de trigo fermentada (obvara).
6. O resfriamento: se não for retirar a peça no ponto de luz, espere esfriar por um dia ou mais, o tempo dependerá da arquitetura da casa do fogo. Lave a peça com cuidado e depois a contemple. Dê um tempo para ouvir o que ela tem a dizer e que fim que ela gostaria de ter.



Alice Bombardi, 2026.

.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Manuel Correia de. Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional e do poder local. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território, globalização e fragmentação**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 213–220.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não**; **O novo espírito científico**; **A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos *et al*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARDI, Pietro Maria. **Arte da cerâmica no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1980.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Imagens de Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora: Piseagrama, 2023.

BOMBARDI, Alice Roger. Oleiras do Candeal: um retrato da sororidade cultivada pelo barro. *In*: SIMPÓSIO AMÒ ANCESTRALIDADE, CERÂMICA, CORPOREIDADES, ARTE EDUCAÇÃO E DECOLONIALIDADE, 1., 2023, Bauru. **Anais** [...]. Bauru: UNESP/FAAC/Departamento de Artes e Representação Gráfica, 2023. p. 106–148. Disponível em: https://linktr.ee/simposioamo. Acesso em: 25 abr. 2024.

BOMBARDI, Alice; PEREIRA, Priscila Leonel de Medeiros. Construção de fornos tradicionais a lenha como forma de alimentar a chama da vida. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP – VIDAS, 33., 2024, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: UFPB, 2024. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/838640-CONSTRUCAO-DE-FORNOS-TRADICIONAIS-A-LENHA-COMO-FORMA-DE-ALIMENTAR-A-CHAMA-DA-VIDA. Acesso em: 28 jan. 2026.

CABEÇA, Paulo. A origem da olaria cerâmica. *In*: SILVA, Vandeir José da *et al*. (org.). **Sociedade, patrimônio e religião**: cultura e história nas mudanças societais. 1. ed. João Pinheiro: Patrimônio Cultural de João Pinheiro, 2023. p. 182–205. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.10511353. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/36263/1/A%20origem%20da%20olaria%20cer%C3%A2mica.pdf. Acesso em: 25 mar. 2026.

CHAUÍ, Marilena. **O que é cultura?** 2018. 1 vídeo. Publicado pelo canal CPFL Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw. Acesso em: 24 fev. 2026.

CORRÊA, Roberto Lobato. Territorialidade e corporação: um exemplo. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território, globalização e fragmentação**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

CRESWELL, John W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa**: escolhendo entre cinco abordagens. Tradução de Sandra Mallmann da Rosa; revisão técnica de Dirceu da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

EISBERG, Robert; RESNICK, Robert. **Física quântica**: átomos, moléculas, sólidos, núcleos e partículas. Tradução de Paulo da Costa Ribeiro, Enzo Frota da Silveira e Marta Feijó Barroso. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

FREIRES, Orlane Pereira. **A cerâmica de Rauniery Pinheiro**: construindo pontes entre ancestralidade e universidade. 2023. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

FERREIRA, Janaína Farias de Souza; BOMBARDI, Alice. **Da universidade ao chão da escola**: relato da construção de um forno tradicional à lenha em uma escola de educação básica do município de Osasco. In: ARTE no centro da vida: anais [...]. Bauru: FAAC - UNESP, 2024. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/3ConOPAE-445801/848434-DA-UNIVERSIDADE-AO-CHAO-DA-ESCOLA--RELATO-DA-CONSTRUCAO-DE-UM-FORNO-TRADICIONAL-A-LENHA-EM-UMA--ESCOLA-DE-EDUCACA. Acesso em: 23 set. 2026.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GIARDULLO, Caio; GIARDULLO, Paschoal; SANTOS, Urames Pires dos. **Nosso livro de cerâmica**. São Caetano do Sul: Paschoal Massas, 2023.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica arqueológica da Amazônia**: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (Acervo, 3).

GREGORY, Ian. **Construcción de hornos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

IHDE, Don. **Tecnologia e o mundo da vida**: do jardim à terra. Tradução de M. F. Bozatski. Chapecó: Editora UFFS, 2017. DOI: https://doi.org/10.7476/9788564905610. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9788564905610. Acesso em: 29 abr. 2026.

KAYE, Nick. **Site-specific art**: performance, place and documentation. London: Routledge, 2000.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20–28, 2002.

LE GUIN, Ursula K. A rant about “technology”. *In*: **Ursula K. Le Guin Website**, 2005. Blog. Disponível em: https://www.ursulakleguin.com/a-rant-about-technology?rq=Changing%20Planes. Acesso em: 25 fev. 2026.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa; introdução de Juliana Fausto; posfácio de Luciana Chieregati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LEONEL, Priscila. **Museu dos afetos**: uma cerâmica que afeta, cura e conecta à ancestralidade. 2021. 367 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2021. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/216266. Acesso em: 7 fev. 2023.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Mitológicas, v. 1).

MAGRINI, Amanda. **Cartilha digital sobre os solos do Estado de São Paulo**. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa: Rede UNISOLOS, [202-]. Disponível em: https://www.amandamagrini.com.br/geociencias. Acesso em: 21 mar. 2026.

MARTINEZ, Adriana Irene. **Siembra de hornos**: manual de construcción de horno cerámico para cocción a leña. Edição de Patricio Arian Robles; fotografias de Julia Robles e Raquel Martínez; ilustrações de Carolina Segré e Jose Campos Rios. 1. ed. Avellaneda: Adriana Irene Martinez, 2023. Disponível em: https://manualceramica.wordpress.com/siembra-de-hornos/. Acesso em: 13 abr. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTAR, Sumaya. **Sobre arte e educação**: entre a oficina artesanal e a sala de aula. Campinas: Papirus, 2010.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. **Qual é a origem da humanidade segundo a ciência**. 2022. Disponível em: https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/12/qual-e-a-origem-da-humanidade-segundo-a-ciencia. Acesso em: 21 nov. 2025.

NEVES, Eduardo. **2ª Conferência FAPESP 2024**: há algo de novo no passado: o estado da arte da pesquisa arqueológica na Amazônia. São Paulo: MAE USP / FAPESP, 2024. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AVch7yyWI8M. Acesso em: 29 abr. 2026.

NICOLAS, Daniel Hiernaux. Tempo, espaço e apropriação social do território: rumo à fragmentação na mundialização? *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território, globalização e fragmentação**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

PENIDO, Eliana; COSTA, Silvia de Souza. **Oficina**: cerâmica. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 1999.

PRADO, Jacqueline. **A arte da cerâmica de Minas Gerais**. Belo Horizonte: C/Arte, 2016.

REIS, Beatriz. **O tempo das coisas terrenas**: cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea. 2024. 182 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: http://objdig.ufrj.br/27/teses/957741.pdf. Acesso em: 29 abr. 2026.

RHODES, Daniel. **La poterie**: les fours. Paris: Laboureur et Cie, 1976.

RICE, Prudence M. On the origins of pottery. **Journal of Archaeological Method and Theory**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 1–54, 1999.

ROCHA, Clara Pitanga *et al*. Escola de inverno: encontro com a cerâmica. **Revista do Colóquio**, Vitória, v. 14, n. 24, p. 270–280, 2024. DOI: https://doi.org/10.47456/col.v14i24.45981. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/45981. Acesso em: 28 jan. 2026.

SACRAMENTO, Enock; DELAGRACIA, Giovana. **Akinori Nakatani**: sua obra e sua vida. Fotografia de Erike Fusiki. São Paulo: Via Impressa Edições de Arte, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processos de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processos de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTIAGO, Cintia da Silva Ribeiro; SILVA, Edilene Maria da; FERREIRA, Janaina Farias de Souza. **A África que alguém te conta**. Coordenação de Odair Marques da Silva. 1. ed. São Paulo: Eiros do Brasil, 2025. *E-book* (PDF). Disponível em: https://africaatual.com.br/index.php/2025/11/18/livro-a-africa-que-alguem-te-conta/. Acesso em: 23 mar. 2026.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território, globalização e fragmentação**. 4. ed. São Paulo: Hucitec: ANPUR, 1998.

SCHEUER, Herta Loell. **Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976. (Coleção Folclore).

SHIMADA, Izumi; WAGNER, Ursel. Tecnología y organización de la producción de cerámica negra en la costa norte de Perú. **Boletín de Arqueología PUCP**, Lima, n. 27, p. 133–156, 2019. DOI: https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201902.008. Disponível em: https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindearqueologia/article/view/21538. Acesso em: 20 fev. 2026.

SILVA, Kleber José da. **A construção de fornos de baixo custo para queimas cerâmicas em alta temperatura**: um percurso alternativo possível. 2017. 299 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/150545. Acesso em: 29 abr. 2026.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. Tradução de Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2004.

SPEIGHT, Charlotte F. **Hands in clay**: an introduction to ceramics. Sherman Oaks: Alfred Publishing Co., 1979.

TOMASELLI, Ágata dos Santos *et al*. **Mapeamento de ceramistas da grande Florianópolis**. Florianópolis: Ed. dos Autores, 2024. *E-book*. Disponível em: https://www.mapeamentodeceramistas.com.br/. Acesso em: 30 jan. 2025.

URASAKI, Mônica. **Kenjiro Ikoma**: o sentimento em forma de matéria. 1. ed. São Paulo: Via Impressa Design Gráfico e Edições de Arte: Bem Traduz, 2025.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **O livro da argila**: Ëliwë Pampila: Orino Papeh. São Paulo: Iepé, 2017. Disponível em: https://institutoiepe.org.br/wp-content/uploads/2020/07/livro_da_argila.pdf. Acesso em: 19 jan. 2025.

WATKINS, James C.; WANDLESS, Paul Andrew. **Alternative kilns & firing techniques**: raku, saggar, pit, barrel. New York: Lark Books, 2004.

ZANATTA, Cláudia Vicari; WARTCHOW, Mariana. Experiências de forno de buraco para queima cerâmica: um pouco da história e atualidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28., 2019, Cidade de Goiás. **Anais** [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1017–1032. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____ZANATTA_Cl%C3%A1udia_Vicari_e_WARTCHOW_Mariana_1017-1032.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.