

A close-up photograph of a person's hands holding several pieces of raw, yellowish-brown clay. The person is wearing a blue long-sleeved shirt and a black headband. The background is a dry, rocky, and cracked earth. The text is overlaid on the top left of the image.

Experimentações com argilas
silvestres: Processo criativo
de uma artista

Beatriz Araújo Isidoro

**UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
INSTITUTO DE ARTES**

BEATRIZ ARAÚJO ISIDORO

**EXPERIMENTAÇÕES COM ARGILAS SILVESTRES:
PROCESSO CRIATIVO DE UMA ARTISTA**

São Paulo
2025

BEATRIZ ARAÚJO ISIDORO

**EXPERIMENTAÇÕES COM ARGILAS SILVESTRES:
PROCESSO CRIATIVO DE UMA ARTISTA**

Monografia apresentada como requisito de Conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp de São Paulo, para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo
2025

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

I81e Isidoro, Beatriz Araújo, 2000-

Experimentações com argilas silvestres : processo criativo de uma artista / Beatriz Araújo Isidoro. -- São Paulo, 2025.
70 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Argila. 3. Cerâmica. 4. Trabalhos em cerâmica. 5. Criação (Literária, artística, etc.). I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 738

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

BEATRIZ ARAÚJO ISIDORO

**EXPERIMENTAÇÕES COM ARGILAS SILVESTRES:
PROCESSO CRIATIVO DE UMA ARTISTA**

Monografia submetida à Unesp - Universidade Estadual Paulista - como requisito exigido
para conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais

Data da aprovação: 28/11/2025

Banca:

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira - Orientador
Unesp - Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes

Dra. Beatriz Vianna Reis - Banca
UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro

Alice Roger Bombardi - Banca
Unesp - Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes



Aos seres criadores
que nos presentaram com a matéria primordial:
o barro.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força silenciosa que me sustentou e por permitir que eu chegasse até aqui.

Ao Prof. Dr. Pelópidas Cypriano, cuja presença e orientação antecederam este trabalho. Sua escuta generosa, amizade e incentivo constante foram faróis ao longo da minha trajetória. Desde o primeiro ano da graduação, acreditou em mim e me ajudou a enxergar caminhos possíveis dentro da arte e da pesquisa — por isso, minha gratidão é profunda e permanente.

À minha família, que, mesmo sem compreender de início o caminho que escolhi, aprendeu com o tempo que a arte sempre foi o que me move. Obrigada por me apoiarem mesmo quando o destino parecia incerto.

Às mulheres e amigas ceramistas — Alice, Vera, Nany e Bea Reis — pelo carinho, pelas trocas e pela delicadeza em compartilhar saberes. O ateliê foi mais do que um espaço de criação: foi abrigo, aprendizado e partilha.

À Amanda Magrini, cuja sensibilidade e rigor como pesquisadora me inspiram. Agradeço a conversa honesta no café da universidade e pelos apontamentos atentos que iluminaram meu projeto ainda em germinação.

Ao meu companheiro, Thiago — por ser luz quando tudo parecia sombra e por me lembrar, com ternura, do sentido de continuar sonhando. Tem o dom raro de enxergar em mim possibilidades que eu ainda não via, e de cultivá-las com amor, paciência e fé. Foi ele quem, há cinco anos, me presenteou com um simples pacote de argila — gesto que, sem saber, deu forma ao início da minha história com a cerâmica e abriu caminhos que sigo trilhando até hoje.

À Unesp, por ter sido o solo fértil onde pude criar, aprender e me transformar, cercada de professores e artistas que me inspiraram e me ensinaram que o conhecimento floresce quando há partilha.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga o processo artístico e poético de criação a partir da experimentação com argilas silvestres, estabelecendo um diálogo entre arte, natureza e ancestralidade. A pesquisa, de abordagem qualitativa, desenvolve-se a partir da vivência prática com a matéria — desde a coleta, preparação e modelagem até a queima —, compreendendo o fazer cerâmico como campo de conhecimento sensível. As coletas foram realizadas em ambientes urbanos da Região Metropolitana de São Paulo, especificamente em Pirituba e Cotia, além de uma amostra proveniente do Piauí, o que confere dimensão afetiva e ancestral ao percurso. O estudo propõe uma reflexão crítica sobre a cosmofofia, conceito de Bispo (2023), que problematiza o afastamento humano da natureza, articulando-o à noção de biointeração e à compreensão da argila como corpo vivo e relacional. A partir do diálogo entre teoria e prática, o trabalho evidencia como a experimentação com materiais não industrializados instaura um processo de reconexão ética e poética com a terra, deslocando a cerâmica de uma lógica utilitária e industrial para uma dimensão simbólica e processual. Assim, o percurso artístico revela a potência do barro como matéria primordial de criação e como mediador entre corpo, tempo e território.

Palavras-chave: argilas silvestres; processos artísticos; cerâmica; ancestralidade, natureza.

ABSTRACT

This Final Undergraduate Project investigates the artistic and poetic process of creation through experimentation with wild clays, establishing a dialogue between art, nature, and ancestry. The research adopts a qualitative approach, developed from direct experience with the material—from collection, preparation, and modeling to firing—understanding the ceramic practice as a field of sensitive knowledge. The clay samples were collected in urban environments within the Metropolitan Region of São Paulo, specifically in Pirituba and Cotia, in addition to a sample from Piauí, which adds affective and ancestral dimensions to the process. The study critically reflects on the concept of cosmophobia proposed by Bispo (2023), which problematizes the human detachment from nature, articulating it with the notion of biointeraction and the understanding of clay as a living and relational body. Through the articulation between theory and practice, the research highlights how experimentation with non-industrial materials enables an ethical and poetic reconnection with the earth, shifting ceramics from a utilitarian and industrial logic toward a symbolic and processual dimension. Thus, the artistic journey reveals the clay's potential as a primordial material for creation and as a mediator between body, time, and territory.

Keywords: wild clays; artistic process; ceramics; ancestry; nature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema de divisão das camadas da Terra	18
Figura 2 – Lado esquerdo: esquema de horizontes do solo. Lado direito: exemplo dos horizontes na Jazida Morro Grande.....	20
Figura 3 – Local da coleta em Pirituba.....	28
Figura 4 – Argilas de Pirituba	29
Figura 5 – Observação e coleta das argilas em Pirituba.....	30
Figura 6 – Coletivo Coletores de Barro (nome provisório).....	31
Figura 7 – Terreno perto de casa – Cotia / Recanto Verde	32
Figura 8 – Coletando argila em Cotia / Recanto Verde.....	33
Figura 9 – Amostra de argila de Cotia / Recanto Verde.....	34
Figura 10 – Segunda visita ao terreno em Cotia / Recanto Verde.....	35
Figura 11 – Loteamento na Estrada do Pau Furado - Cotia	36
Figura 12 – Coleta de argila em empreendimento imobiliário em Cotia	37
Figura 13 – Teste de plasticidade durante a coleta.....	38
Figura 14 – Triturando as argilas e adicionando água para os primeiros testes	40
Figura 15 – Massas prontas para teste. Da esquerda para direita: Cotia, Pirituba e Piauí	41
Figura 16 – Testes de plasticidade e de retração com as amostras cruas	42
Figura 17 – Testes biscoitados	43
Figura 18 – Diário de bordo – relato sobre a queima dos testes.....	43
Figura 19 – Teste com as argilas de Cotia – Empreendimento Imobiliário – Cor ocre	44
Figura 20 – Síntese da caracterização das argilas	46
Figura 21 – Diferenças de cor das argilas testadas nas etapas úmida, seca, após a queima de biscoito e após a queima de alta temperatura	47
Figura 22 – Preparação das argilas para modelagem	49
Figura 23 – Painel de imagens que permearam minha imaginação	51
Figura 24 – Processo de modelagem com as argilas de Pirituba.....	53
Figura 25 – Peça modelada com argila de Pirituba	54
Figura 26 – Modelagem com as argilas de Cotia e Pirituba.....	55
Figura 27 – Formato de moringa produzida com as argilas de Cotia e Pirituba	56
Figura 28 – Esquema do forno efêmero	58
Figura 29 – Montagem da estrutura do forno	59

Figura 30 – Esquente com as peças.....	60
Figura 31 – Queima em andamento.....	61
Figura 32 – Abertura de fresta na parte superior do forno	62
Figura 33 – Peças queimadas	63

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	15
2.1. ARGILAS SILVESTRES: ASPECTOS SOBRE A MATÉRIA PRIMORDIAL E ANCESTRALIDADE	15
2.2. PROCESSOS ARTÍSTICOS.....	21
2.3. PERSPECTIVAS DE CONEXÃO ENTRE CERÂMICA, ANCESTRALIDADE, NATUREZA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....	23
3. METODOLOGIA: PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO.....	26
3.1. COLETA	27
3.1.1. <i>Pirituba</i>	28
3.1.2. <i>Cotia – Recanto Verde</i>	31
3.1.3. <i>Cotia – Empreendimento Imobiliário</i>	36
3.2. PRIMEIROS TESTES – ARGILAS DE COTIA, PIRITUBA E PIAUÍ	40
3.3. CARACTERIZAÇÃO DAS ARGILAS	45
3.4. PREPARAÇÃO DAS ARGILAS PARA MODELAGEM	48
3.5. MODELAGEM.....	51
3.6. QUEIMA DAS PEÇAS	57
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE AINDA SE MOVE	65
REFERÊNCIAS.....	67

1. INTRODUÇÃO

Por que os povos da cidade não se relacionam com a natureza? Porque têm medo. Porque são cosmo-fóbicos. (...) A cosmo-fobia é a necessidade de desenvolver, de desconectar, de afastar-se da originalidade. (Bispo, 2023. p.14 e 15)

O barro é a matéria primordial para quem trabalha com cerâmica. Nas grandes cidades, acostumamo-nos a desembalar pacotes, sem nos questionar sobre sua origem, quem o processou ou quando. A relação que se estabelece é de domínio e subserviência. Essas argilas, embora abundantes no planeta, não são infinitas nem renováveis, pois dependem de processos geológicos fora do controle humano. Admitir isso é também reconhecer um limite: a matéria com a qual trabalhamos não nos pertence, mas nos é ofertada como um presente.

Minha aproximação com essa compreensão não foi imediata. Ela se iniciou de uma experiência prática e coletiva: reativar o ateliê de cerâmica da universidade (IA–Unesp/São Paulo) logo após a pandemia da Covid-19, em 2023. Junto a colegas, organizamos o projeto “*Ciclo de Atividades Práticas de Conhecimentos Ancestrais sobre Cerâmica que Ultrapassam as Barreiras da Universidade*”, no qual experimentamos a construção e a queima em forno tradicional à lenha. A partir dessa vivência, o interesse e a aproximação por práticas ancestrais¹ se tornaram parte do meu trabalho de exploração como artista. Outras questões pessoais também contribuíram para esse processo, como a descoberta de uma ancestralidade na cerâmica por meio de uma mulher da família que não cheguei a conhecer, minha bisavó.

É a partir desse panorama que este Trabalho de Conclusão de Curso se desenvolve. O processo de prospectar argilas silvestres, reconhecê-las, processá-las e transformá-las em peças cerâmicas constitui, em si, minha pesquisa poética e artística. Mais do que buscar resultados formais, interessa-me o percurso: os encontros, as descobertas, os limites e as potências que emergem quando a prática cerâmica se reconecta com o ambiente natural. Desenvolver um olhar atento sobre como encontrar argilas na cidade, onde tudo é coberto de cimento e impermeável, torna-se também uma forma de protesto por um estilo de vida que seja mais harmonioso com as outras formas de vida.

¹ Falar sobre o que é ancestralidade e defini-la como conceito depende da lente de que se vê. Uma fala de Bea Reis na palestra no Instituto de Artes no dia 05 de novembro chamou atenção sobre o uso indiscriminado desse termo sem contextualização. A cerâmica ancestral desenvolvida na China é diferente da que foi desenvolvida por povos originários no Brasil e isso se deve também aos materiais disponíveis na região, que são fruto da caracterização geológica de cada local.

Diante de um mundo repleto de urgências — em que somos constantemente absorvidos pela pressa e pelo consumo desenfreado, enquanto a natureza responde à destruição provocada pelas ações humanas — esta pesquisa se justifica ao propor uma relação de respeito com aquilo que é da terra, conectando natureza, cerâmica e ancestralidade. Ao investigar as argilas silvestres sob essa perspectiva, busca-se refletir sobre uma prática poética e sustentável, que se vincule à matéria e dialogue com a tradição sem reproduzir a lógica industrial — o que implica, também, respeitar o tempo próprio de cada etapa do fazer cerâmico.

Assim, este trabalho tem como objetivo investigar e vivenciar um processo de reconexão com a natureza por meio do encontro, da coleta e da experimentação com argilas silvestres, compreendendo-as como matérias vivas do fazer cerâmico. A partir dessa aproximação, busco reestabelecer uma relação sensível e ética com a terra, permitindo que o processo artístico revele aprendizados, limites e descobertas sobre minha própria poética.

A pesquisa dialoga com reflexões teóricas sobre nossa relação com a natureza. Diante do distanciamento humano da Terra e da transformação de elementos naturais em “matéria-prima”, Bispo (2023) propõe o conceito de *cosmofobia*, que se conecta diretamente aos elementos centrais desta pesquisa. Segundo o autor, apesar de sermos criaturas da natureza, nos descolamos dela e passamos a considerar todas as formas de vida como objetos a serem manipulados e aperfeiçoados. Essa lógica de verticalidade e domínio contrasta com a *biointeração*, ou seja, com o reconhecimento da interdependência entre humanos e ambiente natural (Bispo, 2023, p.16).

Surge, assim, a problemática central: como meu percurso de exploração, experimentação e produção com as argilas silvestres pode impactar minha poética de produção em cerâmica, articulando materialidade, ancestralidade e práticas sustentáveis? Essa pergunta orienta a investigação, colocando a prática como eixo do trabalho e definindo o método investigativo que a orienta.

A metodologia desta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, na qual o processo artístico se constitui tanto como método quanto como objeto de investigação. As amostras de argila, as anotações em diário de bordo, as fotos e as produções cerâmicas funcionam como registros reflexivos do percurso, permitindo analisar descobertas, limites e potências que emergem do contato direto com a matéria.

O escopo da pesquisa se delimita à prática com argilas silvestres em ambientes urbanos, especialmente em locais com movimentação significativa de terra para construção, incluindo coletas em Pirituba, Cotia e uma amostra do Piauí trazida pelo meu pai, conferindo dimensão afetiva e ancestral à investigação. Não se incluem análises físico-químicas detalhadas nem

técnicas industriais, mantendo o estudo restrito à experiência artística e à reflexão sobre a conexão com a natureza, ancestralidade e sustentabilidade.

Ao longo desta pesquisa, a prática de prospectar, experimentar e produzir com argilas silvestres constitui, em si, o espaço de investigação poética. É nesse diálogo constante com a matéria, com a ancestralidade e com a natureza que se revelam aprendizados, limites e potências que não se traduzem apenas em formas, mas em conhecimento artístico vivo.



2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O presente capítulo apresenta os conceitos e reflexões que sustentam esta pesquisa, articulando-os aos eixos centrais do trabalho: argilas silvestres, ancestralidade e processos artísticos. As leituras aqui reunidas foram escolhidas não apenas por sua relevância teórica, mas também por sua ressonância com minha prática artística e com o percurso de pesquisa desenvolvido ao longo do curso de Artes Visuais. Assim, esta fundamentação teórica busca construir um diálogo teórico-prático, situando o fazer cerâmico como campo de conhecimento sensível e poético, capaz de promover reconexões entre arte, natureza e ancestralidade.

2.1. Argilas Silvestres: aspectos sobre a matéria primordial e ancestralidade

A partir das palavras e de seus significados nos posicionamos no mundo; por isso, é necessário que saibamos escolhê-las com cuidado, pois suas conotações implícitas podem conduzir a interpretações distintas daquelas que pretendemos. Neste trabalho, optei – por ora – conscientemente por um termo que expressa uma forma de relação com o mundo em geral e, em particular, com a cerâmica — uma escolha que surgiu durante uma conversa com a amiga e ceramista Alice Bombardi —, reconhecendo que se trata de uma adesão provisória, situada no tempo que vivemos, na língua portuguesa e no contexto específico da cerâmica, até que se estabeleça um termo mais preciso e sensível a essas dimensões. Nesse sentido, compreendi que a palavra “silvestre”² seria mais adequada do que “selvagem”³, ainda que esta última seja a mais recorrente na literatura, sobretudo em publicações em língua inglesa, ao se referir a esse tipo de material.

Ao realizar uma breve consulta em dicionários online, nota-se que ambas as palavras são apresentadas como sinônimas, designando aquilo que é próprio da selva e não necessita de cultivo. Entretanto, no uso comum, “selvagem” carrega uma conotação de ferocidade e agressividade, enquanto “silvestre” se associa a plantas e animais em seu estado natural. Essa nuance aproxima-se da intenção deste trabalho, que busca compreender as argilas como

² Define-se silvestre o que é próprio das selvas. (Silvestre, 2025)

³ Define-se selvagem o que é próprio das selvas; agreste, selvático, silvático, silvestre (Selvagem, 2025).

matérias vivas, pertencentes ao ciclo da natureza — um ciclo que se manifesta não apenas em sua formação geológica, mas também no ato criador do ceramista, que presencia a transformação diante de seus olhos ao coletar, preparar, modelar e queimar as argilas. É nesse processo de criação que a matéria se converte em cerâmica — de baixa ou alta temperatura, esmaltada ou não — destinada tanto ao uso cotidiano quanto à contemplação artística.

Ao contrário de massas comerciais⁴, formuladas com o intuito de gerar uniformização — característica valorizada por muitos ateliês e consumidores —, as argilas silvestres não estão disponíveis para compra, pois, na natureza, permanecem em seu estado bruto, sem o refinamento humano. Desse modo, escolher trabalhar artisticamente com essas argilas é compreender que cada uma é singular e apresenta características distintas quanto à cor, à temperatura de queima e a outros aspectos pertinentes ao fazer cerâmico (Levy et al., 2022, p. 7).

A escolha por uma matéria não padronizada aproxima o ceramista de modos de fazer ancestrais, nos quais o vínculo com o barro se entrelaça ao domínio técnico e envolve respeito pela matéria. Em muitas culturas, essa relação ultrapassa o aspecto técnico e adentra o campo do sagrado. No Brasil, fora do circuito comercial da cerâmica branca esmaltada⁵ — objeto de fetiche entre ateliês e consumidores — ainda existem ceramistas que preservam tradições transmitidas entre gerações. São pessoas que aprenderam com as ceramistas que as antecederam — geralmente mães ou avós — a lidar com o barro natural, sem recorrer a processos industriais.

Essa relação mais próxima com a matéria pode ser observada, por exemplo, no texto de Paes (2022) sobre a produção tradicional de painéis entre o povo Macuxi, em Roraima. Nessa cultura, a argila é compreendida como uma entidade viva — a Vovó Barro. Existem processos e ritos específicos para sua extração, e as ceramistas detêm o conhecimento sobre qual tipo de barro é mais adequado para cada finalidade, se é “forte” ou “fraco”. Elas afirmam que, ao retirar

⁴ De acordo com Giardullo et al. (2023), as argilas são apenas um dos componentes que formam as massas cerâmicas. Assim, pode-se dizer que as massas resultam da combinação entre argila e outros elementos agregados, que conferem características específicas a cada tipo de peça e ao modo de conformação desejado.

⁵ Bispo (2023) dialoga com essa questão ao comentar que aquilo que é orgânico volta para a terra — ou seja, joga-se no mato. O que não é orgânico é guardado, pois pode ter utilidade um dia. Em sua perspectiva, não existe lixo: tudo tem serventia. Para o autor, um sintoma da cosmofofia é justamente o distanciamento da relação com a terra, que se manifesta quando o chão das casas precisa ser de cerâmica esmaltada: “tem que ter uma cerâmica bem lisinha para poder enxergar qualquer outra vida, qualquer outro vivo que estiver ali, para poder desinfetar e matar qualquer microrganismo” (Bispo, 2023, p. 18).

Essa lógica se reflete também no campo da cerâmica, marcada por uma dicotomia que deriva da crença de que a cerâmica tradicional sem esmalte — produzida em diferentes partes do mundo desde a descoberta da técnica — seria inferior ou prejudicial à saúde. Em oposição, a cerâmica esmaltada é associada à assepsia, à superfície lisa e à ausência de vida. No entanto, a cerâmica tradicional é biointerativa, pois permite que o pote se conecte com a vida — não é impermeável à existência.

o barro sem os devidos cuidados, a Vovó Barro se irrita e as peças acabam rachando (Paes, 2022, p. 103).

Sobre essa questão, Barbosa (2014) apud Magrini (2019, p. 34) aponta que, quando nos desconectamos da natureza, há uma perda de seus sentidos simbólicos. Quando os elementos naturais deixam de representar sacralidade, tornam-se desprovidos de espírito e passam a ser vistos apenas como mercadorias — simples recursos para obtenção de lucro. Essa lógica de dessacralização e de ruptura com os vínculos simbólicos não se limita à natureza: ela é também um reflexo do próprio processo histórico de colonização.

Bispo (2023) amplia essa compreensão ao afirmar que adestrar e colonizar são a mesma coisa, pois ambos envolvem a domesticação e o controle de identidades:

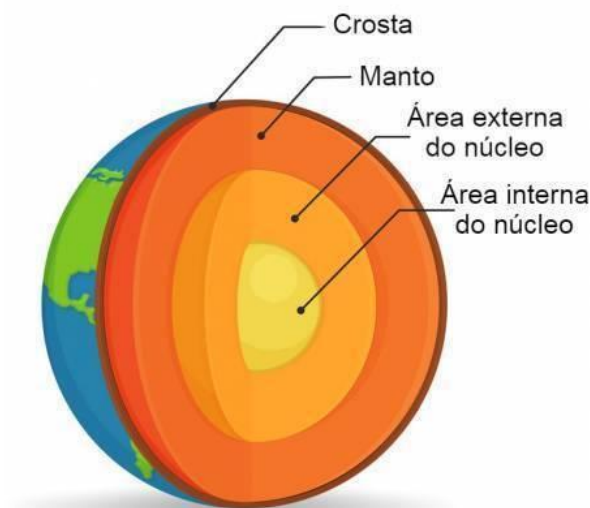
Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-o outro nome" (Bispo, 2023, p. 12)

Esse mesmo processo de adestramento e colonização incide sobre as argilas quando passamos a enxergá-las apenas como mercadorias: são retiradas de seus locais de origem, industrializadas, submetidas aos efeitos do colonialismo e, assim, perdem sua identidade. No entanto, mesmo diante desses processos de dominação e distanciamento, as argilas silvestres representam uma forma de resistência — não apenas por preservarem seus modos próprios de existir, mas também por possibilitarem que o ceramista se reconecte com a terra em uma relação de reciprocidade.

Tanto os ritos ancestrais quanto a observação científica reconhecem, ainda que sob perspectivas distintas, que a argila é resultado de um processo vivo e em constante transformação. De modo complementar, o processo geológico de formação das argilas também pode ser compreendido como um fenômeno vivo — não no sentido espiritual atribuído por Paes, mas como expressão do movimento contínuo da natureza e da ação do tempo. As argilas são resultado de um longo processo natural que envolve a atuação conjunta do tempo, da água, do vento e das forças internas da Terra. Como explica Rhodes (2022), as características atuais da superfície terrestre — rios, montanhas, planícies, vales e desertos — são consequência direta da ação de forças geológicas que moldaram o planeta ao longo de milhões de anos e que permanecem em constante transformação. É nesse contexto de mudanças contínuas que se formam os diferentes tipos de argila, cada qual refletindo as condições ambientais e geológicas específicas de sua origem.

Compreender essa dinâmica exige olhar para a estrutura interna da Terra e para as camadas que a constituem, pois é nelas que esses processos têm início e se desenvolvem. Conforme explica Senai (2016), a Terra é formada por três grandes camadas: crosta, manto e núcleo (Fig. 1).

Figura 1 – Esquema de divisão das camadas da Terra



Fonte: PrePara Enem, 2025.

A crosta terrestre e a parte superior do manto formam a litosfera (do grego *lithós*, que significa “pedra”). Constituída por minerais e rochas (ígneas ou magmáticas, sedimentares e metamórficas) é por meio de processos geológicos que incidem sobre esses materiais que se originam as argilas.

A litosfera está continuamente em transformação, tanto pela ação de agentes externos como chuva, vento, calor e seres vivos, que favorecem a ocorrência de processos como erosão, intemperismo e sedimentação, como pela ação de agentes internos como tectonismo e atividades vulcânicas. (Senai, 2016, p. 158)

Esses fenômenos expressam o caráter dinâmico da Terra e integram o chamado *Ciclo das Rochas*, processo responsável por constantes transformações dos materiais tanto na superfície quanto no interior do planeta. De forma resumida, o magma — silicato fundido⁶ —, ao se resfriar e cristalizar, dá origem às rochas ígneas (ou magmáticas). Pela ação do

⁶ Segundo Senai (2016), os silicatos são minerais cuja estrutura básica é formada por silício e oxigênio, elementos que se combinam de diferentes formas para originar diversos tipos de rochas.

intemperismo, essas rochas se degradam, e seus fragmentos podem ser transportados e depositados em outras regiões, originando as rochas sedimentares.

Além do intemperismo, agentes de erosão — como ventos, chuva, mares e geleiras — fragmentam e depositam esses materiais em locais mais baixos (Senai, 2016; Rhodes, 2022). A ação contínua desses agentes contribui para a formação de sedimentos finos que, ao se acumularem em leitos de rios, lagos ou depressões, dão origem a novos tipos de rochas sedimentares, entre elas aquelas que contêm materiais argilosos.

A persistência desses processos também participa da formação das camadas do solo, que se diferenciam pela composição química e pela textura (Levy et al., 2022). No processo de prospecção de argilas, compreender os diferentes perfis de solo (Fig. 2) pode auxiliar na identificação dos locais em que esses materiais podem ser encontrados.

Nesse sentido, compreender a formação das argilas como parte de um processo vivo e cíclico aproxima-se da noção de biointeração proposta por Bispo (2023). Esse conceito rompe com a ideia contemporânea da natureza como algo externo ao humano e propõe uma visão relacional, na qual toda forma de existência — mineral, vegetal, animal ou humana — participa de um mesmo fluxo de vida. Assim, o ato de coletar e transformar a argila torna-se também um gesto de interação entre corpos vivos e as forças da Terra que continuam atuando na matéria mesmo após sua extração do local de origem.

Como se percebe, é por meio de um processo complexo — movido pelas forças da própria Terra — que temos acesso às argilas, matéria primordial ao trabalho cerâmico. A ciência nos permite compreender esses fenômenos com base em evidências, mas foram os mitos que, desde tempos remotos, ofereceram aos povos tradicionais do mundo outras formas de explicação para os mesmos processos. De modo geral, segundo Lévi-Strauss (1985, apud Almeida, 2010), há um consenso simbólico na América Latina de que a Terra — e tudo o que ela nos oferece — está ligada ao princípio do feminino.

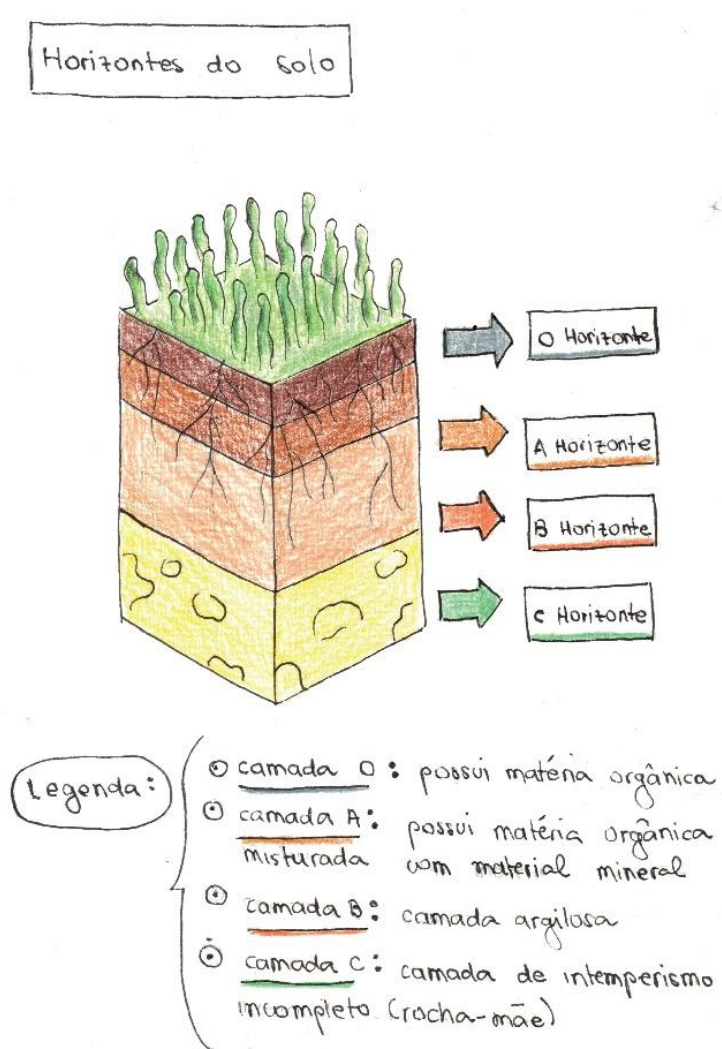
De acordo com Almeida (2010), quando as primeiras sociedades se tornaram mais estáveis e desenvolveram técnicas de agricultura e pastoreio, passaram a associar a fertilidade da terra à figura da Grande Deusa ou Pachamama. A ela se atribuía não apenas o dom da fecundidade, mas também a invenção da cerâmica — arte confiada especialmente às mulheres — e o conhecimento sobre o barro e seus segredos. Retomar a prática de coleta de argilas silvestres é, portanto, também um gesto de reconexão com a Grande Deusa e com os saberes que ela simboliza.

Nesse sentido, torna-se pertinente revisitar o conceito de biointeração proposto por Bispo (2023). A coleta de argila pode ser compreendida como uma prática biointerativa quando

o ceramista reconhece que a terra — a grande mãe — nos oferece tudo de que precisamos e, por isso, não há necessidade de acúmulo: sempre haverá mais quando for o tempo de colher novamente.

Desse modo, trabalhar com essas argilas significa estar em confluência com as forças da natureza, reconhecendo a singularidade de cada material e honrando a tradição, a memória e a potência criativa que ele representa em nosso fazer.

Figura 2 – Lado esquerdo: esquema de horizontes do solo. Lado direito: exemplo dos horizontes na Jazida Morro Grande



Fonte: Imagem adaptada de Levy *et al.* (2022), pela autora (2025), e registro fotográfico realizado pelos visitantes durante visita à jazida (2025).

2.2. Processos artísticos

Como artista, sou movida pelo ato criativo. Por muito tempo, entretanto, esse impulso surgiu de forma intuitiva, sem que eu refletisse profundamente sobre o método ou as etapas envolvidas em meu processo de produção. Percebo que, em geral, estamos mais acostumados a ver a arte em sua forma concluída — nas obras expostas em museus e galerias — do que a acompanhar o percurso que as antecede. Esse distanciamento faz com que o processo do artista permaneça invisível, quando, na verdade, é nele que reside grande parte do sentido da criação.

Movida por essa inquietação — o desejo de compreender o que acontece antes da obra existir —, encontrei nas reflexões de Fayga Ostrower (2016) e Cecília Almeida Salles (2013) caminhos para pensar o processo criativo de forma mais ampla. A partir de suas contribuições, passei a compreender que o fazer artístico não se resume ao resultado — à obra finalizada e entregue ao público —, mas se constrói em um trajeto de descobertas, tentativas e transformações. Ambas as autoras não pretendem definir o processo criativo como uma metodologia fixa e universal, mas identificam elementos recorrentes que, com frequência, orientam a prática de criação.

Entre essas perspectivas, Fayga Ostrower (2016) compreende o processo artístico como um movimento contínuo entre viver e criar. Cada pessoa traz em si potencialidades e forças que a conduzem em busca de uma realização pessoal, entrelaçada às questões de identidade que a constituem como ser e que são inerentes à própria vida. Esses impulsos e sensibilidades ampliam a percepção do artista diante dos acontecimentos cotidianos, permitindo-lhe reconhecer nos acasos não simples eventualidades, mas possibilidades de sentido. O acaso, portanto, não é algo fortuito, mas uma abertura que se concretiza quando encontra o olhar atento e receptivo de quem cria. Dito isso, não é qualquer acaso que se transforma em motivo de criação, mas apenas aqueles que dialogam com os projetos e inquietações que o artista traz em mente.

Entendemos por isso que, ao procurarem realizar suas potencialidades, são as próprias pessoas que saem de si para ir ao encontro dos acasos. Dos seus acasos. Só seus. Não são acessíveis a mais ninguém. (Ostrower, 2016, p. 26)

Esses encontros com o acaso só se tornam possíveis quando há uma abertura genuína à experiência de viver. De acordo com Ostrower (2016), assim como não há atalhos para o viver, também não há atalhos para a criação. Somente nos encontros concretos e nas conquistas da

maturidade é que se delineiam os contornos do potencial criador. Essa aproximação entre arte e vida é essencial, pois dissolve a separação entre o que é criado e as experiências vividas. Quanto mais experiências acumulamos ao longo da vida, maior é o repertório e mais amplas são as possibilidades de sermos tocados pelos acasos — que funcionam, como afirma a autora, “como avisos de nós para nós mesmos sobre aquilo que nos interessa” (Ostrower, 2016, p. 31).

Enquanto Ostrower enfatiza a dimensão existencial do criar, Cecília Almeida Salles (2013) volta-se à compreensão do processo artístico a partir de seus vestígios e transformações. Para a autora, o percurso criativo é “um processo em contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético” (p. 33). O processo nasce de uma ideia ou impulso inicial que desperta o desejo de criar algo, mas que, a princípio, existe apenas como hipótese. É no próprio fazer que o artista constrói e redefine continuamente o projeto, deixando que o sentido da obra emergja ao longo do percurso. Os documentos de processo — sejam rascunhos, diários de bordo, maquetes ou outros tipos de registro — permitem acompanhar essa rede de criação, revelando a forma como o artista pensa e elabora a obra. Nesses registros, também é possível perceber a presença dos acasos ou desvios, que se integram organicamente ao processo e ampliam suas possibilidades de sentido.

Desse modo, compreender o processo como parte constitutiva do fazer artístico nos permite deslocar o foco da obra final para o percurso que a torna possível. Tanto em Ostrower quanto em Salles, a criação se revela como um campo em permanente transformação — um espaço de experiências, descobertas e desvios em que o artista se reconhece e se reinventa. O processo deixa, então, de ser apenas um meio para chegar à obra: ele próprio é matéria de linguagem, território de sentido e expressão.

Olhar para o processo é também olhar para a vida que o atravessa — suas incertezas, suas pausas e seus acasos —, compreendendo que é nesse movimento contínuo de fazer e refazer que a arte verdadeiramente acontece. É sob essa perspectiva que passo a observar meus próprios experimentos com a argila, entendendo-os não como meros testes, mas como parte essencial de um percurso de criação. Nessa caminhada, há uma beleza particular nas descobertas que emergem do contato direto com o material — no prospectar, tocar e testar as argilas —, movida por um desejo e uma hipótese inicial: a de me conectar a elas, conhecê-las melhor e permitir que revelem, pouco a pouco, suas possibilidades e resistências.

2.3. Perspectivas de conexão entre cerâmica, ancestralidade, natureza e criação artística

O sentido de reunir os conceitos aqui discutidos é o de estabelecer um ponto de conexão entre o emaranhado de ideias que permeiam o fazer cerâmico, constituindo um campo de articulação entre natureza, ancestralidade e criação artística. As argilas silvestres, enquanto materialidade constitutiva desse fazer, convidam ao reconhecimento de que somos parte de um mesmo ciclo de transformação que dá origem à matéria — um ciclo que envolve o tempo geológico, as forças da Terra e as práticas humanas que, desde tempos imemoriais, moldam e reconfiguram o barro. Assim, o processo criativo com as argilas não se reduz à manipulação mecânica e acrítica de um material em busca de um produto — a peça cerâmica —, mas se configura como um gesto imanente de reciprocidade com a Terra.

Cada argila carrega em si as marcas de sua própria origem. As argilas silvestres não apresentam as mesmas características, pois sua formação geológica confere a cada uma delas singularidades determinadas pelas condições ambientais, pela composição mineralógica do solo e pelos processos naturais aos quais foram submetidas ao longo do tempo — como a ação da água, do clima e das forças tectônicas. Reconhecer essas diferenças é também reconhecer a potência do encontro com a matéria. Trabalhar com as argilas silvestres implica abandonar o controle e a previsibilidade — valores incutidos nas lógicas industriais e coloniais — para adentrar o território da descoberta, dos processos e dos acasos.

Como propõe Ostrower (2016), o processo criativo exige abertura para o inesperado e a disposição para o encontro. No contato com as argilas, essa abertura se manifesta como uma prática sensível: acolher o comportamento imprevisível da matéria, aceitar seus desvios e reconhecer neles oportunidades de sentido. Cada fragmento de solo carrega uma história geológica e simbólica e, ao ser transformado em cerâmica, torna-se também testemunho de um diálogo entre o humano e o não humano — entre o gesto que molda e a Terra que transforma.

A aproximação com as argilas sob essa perspectiva exige tempo e paciência — muita paciência. Exige recomeços, tentativas, suposições e frustrações. Mais do que técnica, requer um olhar sensível de que é preciso compreender que, como matéria viva, a argila se comporta conforme as características apresentadas pela natureza que a gerou. Essa dimensão relacional aproxima-se da noção de biointeração proposta por Bispo (2023), segundo a qual toda forma de existência participa de um mesmo fluxo vital. O ceramista, ao prospectar, coletar e preparar o barro, atua como mediador entre as forças da natureza e o gesto criador. Deste modo, retomar

a prática ancestral de lidar com as argilas em seu estado natural é, portanto, um modo de reatar vínculos interrompidos pela lógica da transformação da matéria em simples mercadoria — lógica instaurada e perpetuada pelos sistemas capitalistas e coloniais.

Sob esse olhar, o processo artístico com argilas silvestres revela-se como uma possibilidade de reconexão. Não se trata apenas de modelar objetos, mas de afirmar um modo de estar no mundo — um modo de criar que valoriza cada etapa, cada processo, cada correspondência com a matéria primordial. Criar em cerâmica é relacionar-se com a Terra e com as ancestralidades, geológicas e humanas, que se entrelaçam no barro e nele inscrevem os vínculos entre o “eu” e o mundo. Nesse entrelaçamento, o fazer cerâmico se revela como o verdadeiro ponto de conexão entre natureza, ancestralidade e criação — um campo onde pensamento, gesto e matéria se reúnem em um mesmo fluxo de existência.



3. METODOLOGIA: PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, fundamentada na experiência direta com a matéria e na reflexão poética sobre o fazer cerâmico. Mais do que quantificar resultados ou estabelecer padrões, busca compreender as relações sensíveis que emergem do processo de coleta, experimentação e produção com argilas silvestres. O percurso metodológico se constrói a partir da prática — entendida como campo de conhecimento — e dos acasos que surgem no próprio gesto de fazer.

Minha prática envolve a interligação entre testar, ler e construir um saber empírico sobre a cerâmica. As leituras alimentam a prática, e a prática, por sua vez, suscita novas leituras. Essa relação circular orienta toda a investigação, na qual produção e reflexão se desenvolvem de modo interdependente.

Trata-se também de uma pesquisa metodológica, ao propor modos de aproximação com a argila que se afastam dos processos industrializados e se voltam ao material de forma mais atenta e respeitosa. A experimentação opera como método e linguagem: prospectar, preparar e transformar as argilas constitui simultaneamente procedimento e objeto de estudo.

Ao longo da investigação, foram realizados testes com diferentes argilas para compreender suas propriedades e reações ao fogo. A partir desses ensaios, produziram-se peças cerâmicas que materializam as reflexões poéticas da pesquisa, revelando as potências expressivas do encontro entre corpo, tempo e terra.

Os instrumentos de registro — diário de bordo e documentação fotográfica — articulam prática e pensamento. O diário funciona como espaço de escrita e memória, reunindo percepções, desafios e desenhos que acompanham o processo criativo. As fotografias, por sua vez, acompanham todo o percurso, da coleta às queimas. Juntos, formam um corpo documental que testemunha a experiência poética e material da prática cerâmica.

3.1. Coleta

As experimentações com a coleta do barro ocorreram, principalmente, em locais urbanos onde houve grande movimentação de terra em decorrência de obras da construção civil. Dentro do recorte da Região Metropolitana de São Paulo, as argilas utilizadas nesta pesquisa são provenientes de Pirituba e de Cotia — esta última próxima de onde moro atualmente.

Entre os barros testados, há a exceção da argila do Piauí — terra de origem do meu círculo familiar —, que recebi de presente de meu pai. Nesse caso, a coleta não foi realizada por mim, mas por ele e por um tio, na região do povoado de Conceição, em uma roça da família.

Antes de iniciar a escrita deste trabalho, perguntei-me diversas vezes onde e como encontrar argilas — parecia algo distante e improvável, especialmente no contexto da grande cidade, marcada pela impermeabilização do solo, pela presença dominante do concreto e pela ocultação da terra sob camadas de asfalto, edificações e infraestruturas urbanas; assim, a argila se apresentava como algo quase ausente do cotidiano. Quando finalmente tive a oportunidade de sair para coletar, percebi que a ação não se reduzia a um ato mecânico ou objetivo — buscar as argilas e pronto —, mas se tratava de um exercício de atenção e observação. Era também sobre o que havia ao redor: os barrancos, as cores, as texturas, os cheiros. A partir daí, abria-se espaço para a imaginação: como será que esse solo se formou? Em que profundidade a argila se encontra? Será que ela será boa para modelar o quê?

Coletar a argila, portanto, envolve muito mais do que aspectos técnicos — é uma forma de biointeração com a natureza, um encontro entre corpo, solo e tempo. Cada caminhada, cada escavação, traz consigo o reconhecimento de que a matéria que sustenta a criação é também viva e relacional, sente-se no corpo. Assim como faziam os antigos ceramistas, esse processo convida a um diálogo sensível com o território, em que o gesto de recolher a terra é também o de investigar sua história, seus ciclos e suas memórias. Nesse sentido, o fazer cerâmico reafirma-se como uma prática de pertencimento e reciprocidade, onde o aprendizado se dá na relação com a própria terra que o possibilita.

3.1.1. Pirituba

A coleta em Pirituba ocorreu a partir do convite do colega ceramista Will Comin, que, por morar próximo ao local, percebeu uma grande movimentação de terra provocada por obras de ampliação da via e identificou ali um solo de natureza argilosa. Ele já havia realizado uma coleta prévia de forma individual, mas propôs que organizássemos uma coleta coletiva, realizada no dia 28 de agosto de 2025, ampliando a experiência para um momento de partilha e troca entre ceramistas.

Marcamos como ponto de partida o Instituto de Artes e nos encontramos – Alice, Bea Reis, Bea Scatolin, Livia e eu. De lá fomos ao encontro de Will, que nos aguardava no local da coleta (Fig. 3). Fomos munidos com ferramentas para retirar o barro, bem como sacolas e baldes para poder transportar.

Figura 3 – Local da coleta em Pirituba



Fonte: Livia Nishibe, 2025.

Durante a coleta, conversamos sobre as características da argila. Em alguns pontos, a presença de umidade permitia perceber melhor sua plasticidade. Um aspecto importante que discutimos foi a possibilidade de aquela argila não ter se originado naquele local, sobretudo considerando o intenso transporte de terra para obras de aterramento na cidade de São Paulo. Essa hipótese foi reforçada pela presença de resíduos e lixo observados na área, bem como pela mistura irregular de cores nos torrões encontrados, o que sugere um solo remexido e deslocado de seu contexto original.

Figura 4 – Argilas de Pirituba



Fonte: elaborada pela autora e Bea Reis, 2025.

Chamou-nos ainda a atenção a variação cromática observada nos torrões coletados — uma combinação de tons ocres e avermelhados e, em certos trechos, uma coloração mais pálida, próxima ao cinza (Fig. 4). Essa experiência contrastou de forma significativa com a vivida na

Jazida Morro Grande⁷, onde era possível observar com clareza os cortes das camadas do solo e os processos de deposição das argilas, evidenciando uma estratigrafia mais definida e distinta daquela encontrada em Pirituba.

Nos demoramos um bom tempo observando e coletando (Fig. 5). No início, com certo receio — temendo que as pessoas que passavam achassem estranho e questionassem o que fazíamos —, mas logo percebemos que, por se tratar de algo aparentemente sem valor, a ação não despertava estranheza. Com as ferramentas que levamos, fomos quebrando os torrões e colocando-os em sacos e baldes, atentos às variações de textura e cor que se revelavam nas camadas de terra.

Figura 5 – Observação e coleta das argilas em Pirituba



Fonte: Bea Reis e elaborada pela autora, 2025.

⁷ Essa visita foi organizada pela artista, pesquisadora e ceramista Amanda Magrini no ano de 2023.

Como fruto desse encontro, formou-se um coletivo de arte (Fig. 6), unido pelo desejo de planejar e realizar viagens em grupo a territórios nos quais o processamento da argila, a modelagem e a queima façam parte de práticas vivas e situadas. Nesse movimento, também surgiu o interesse em conhecer o trabalho de outros ceramistas que realizam coletas em diferentes localidades e contextos.

Figura 6 – Coletivo Coletores de Barro (nome provisório)



Fonte: Bea Reis, 2025.

3.1.2. Cotia – Recanto Verde

Morei no mesmo endereço em Osasco por vinte e cinco anos. Antigamente, aquele lugar era repleto de barro, árvores e animais. Com o tempo — e com o chamado “desenvolvimento”, entendido aqui como um processo de crescimento urbano desordenado que, segundo Bispo (2023), se caracteriza pela ação humana de modificar o território por meio da construção de

estradas, prédios e infraestruturas, sem deixar espaço para que a natureza coabite — vi tudo desaparecer. Os passarinhos que antes pousavam na árvore em frente de casa deixaram de aparecer, pois já não havia alimento nem onde pousar. A terra foi sendo coberta pelo asfalto, e o caos da cidade se instaurou. Hoje, mal se vê o sol, encoberto pelos empreendimentos imobiliários que tomaram conta do horizonte. Meus pais ainda vivem nesse endereço, mas eu me mudei para outra cidade após o meu casamento.

O bairro onde moro atualmente ainda se situa na região metropolitana de São Paulo, em uma divisa entre Cotia, Itapevi e Vargem Grande Paulista. Aqui ainda se vê muita terra — e muita vida: passarinhos, quatis, saguis e até veados —, apesar de o “desenvolvimento” estar chegando aos poucos e ser visível o rastro de destruição e desmatamento.

Depois que me mudei, passei a observar com mais atenção os terrenos e barrancos da região. Sempre que via um corte de terra à beira da estrada, parava para olhar, perguntando-me se ali poderia haver alguma argila. Um terreno (Fig. 7), em especial, me chamou a atenção — fica no caminho de casa e continha uma placa com os dizeres: “doação de terra”.

Figura 7 – Terreno perto de casa – Cotia / Recanto Verde



A primeira vez que fui até lá, no dia 17 de outubro de 2025, estava voltando do mercado e decidi parar para observar novamente. Dessa vez, levei uma pá (Fig. 8) e retirei pequenos torrões de terra para testar em casa, antes de decidir se valeria a pena retornar e coletar uma quantidade maior. No toque dos dedos, já era possível sentir que havia muita areia e impurezas (Fig. 9), o que me deixou em dúvida sobre sua plasticidade e sobre a possibilidade de utilização dessa amostra.

Figura 8 – Coletando argila em Cotia / Recanto Verde



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Figura 9 – Amostra de argila de Cotia / Recanto Verde



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

No dia 26 de outubro de 2025, realizei uma nova visita ao local (Fig. 10), após os primeiros testes com as argilas coletadas anteriormente. Desta vez, recolhi uma quantidade maior de material, com o intuito de realizar novos experimentos e produzir mais peças. Aparentemente, a terra encontrada ali não é proveniente de aterramento; tudo indica que sua origem é local, uma vez que os solos ao redor apresentam características muito semelhantes.

Figura 10 – Segunda visita ao terreno em Cotia / Recanto Verde



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

A cada coleta e visita, fui aprendendo mais sobre as características de cada tipo de solo e argila. As argilas de Cotia se comportam de maneira distinta das coletadas em Pirituba: lá, os torrões são mais firmes e esfrelam menos; em Cotia, ao contrário, são mais leves, contêm mais impurezas e, à primeira vista, podem enganar o olhar — parecem frágeis, mas revelam potências que se desdobram no próprio processo.

3.1.3. Cotia – Empreendimento Imobiliário

O segundo local de coleta em Cotia foi em um empreendimento imobiliário localizado na Estrada do Pau Furado, próximo ao quilômetro 36 da rodovia Raposo Tavares (Fig. 11). Costumo passar por essa via com frequência, por ser um caminho alternativo para minha casa. Como comentei anteriormente, essa região tem recebido muitos empreendimentos imobiliários, o que atrai novos moradores, mas também tem provocado o desmatamento da mata nativa que antes ocupava o local.

Figura 11 – Loteamento na Estrada do Pau Furado - Cotia



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

No dia 26 de outubro de 2025, fiz uma visita com meu marido ao loteamento em busca de argilas. Por se tratar da construção de uma associação com lotes, houve intensa movimentação de terra do próprio local, com o objetivo de adequar o terreno à topografia e criar ruas e áreas comuns do projeto. Ainda assim, em alguns trechos menos mexidos, foi possível observar o corte dos horizontes do solo.

O que me chamou a atenção — e motivou a ida até lá — foi a variação de cores visíveis no terreno. Tons ocres, vermelhos e até rosados se misturam na paisagem. Não foi possível realizar uma coleta extensa, mas priorizei pequenas amostras que, ao serem umedecidas e testadas no local, demonstraram algum grau de plasticidade. Para realizar a coleta, levei uma pá e sacolas plásticas o que facilitou o transporte do material (Fig. 12).

Figura 12 – Coleta de argila em empreendimento imobiliário em Cotia



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Dessa vez, a experiência foi muito diferente das anteriores. A primeira coleta, em Pirituba, e a coleta em Cotia, em um terreno próximo à minha casa, se restringiam a espaços pequenos, então não era necessário andar muito, e a variação do solo não era tão grande. Nesse

empreendimento, por se tratar de um espaço muito maior, não foi possível explorar tudo; ficamos restritos a uma pequena parcela e passamos cerca de duas horas andando e explorando os solos.

Sempre que me deparava com uma porção de solo que chamava minha atenção, parava para observar, coletava uma pequena amostra e acrescentava água (Fig. 13). Formava um rolinho na mão e testava sua plasticidade. Após esse teste, selecionava as amostras que seriam levadas para meu ateliê-laboratório em casa.

Figura 13 – Teste de plasticidade durante a coleta



Fonte: elaborada pela autora, 2025.



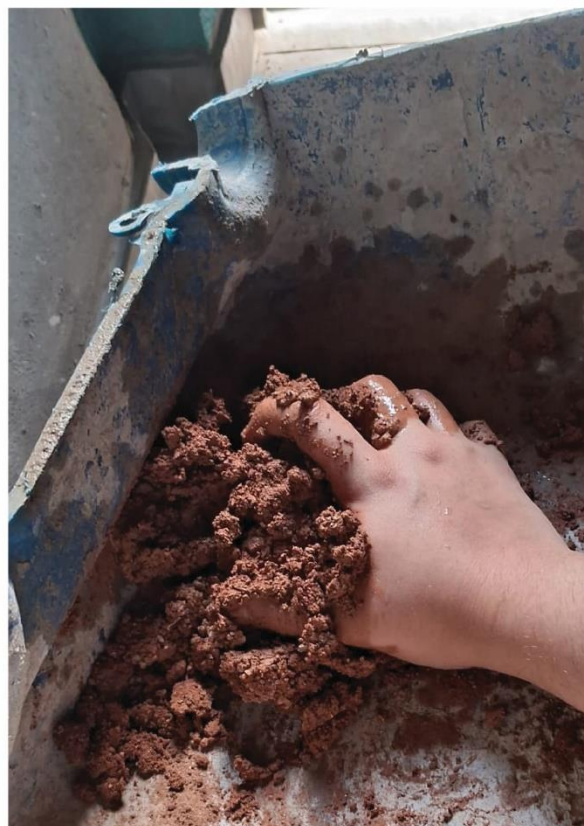
3.2. Primeiros testes – Argilas de Cotia, Pirituba e Piauí

Com as argilas coletadas – da região de Pirituba, Cotia (terreno perto de casa) e as argilas que ganhei do meu pai, coletadas no Piauí – realizei os primeiros testes de forma simples, sem grandes refinamentos. Inicialmente, triturei os torrões com o auxílio de um pano e uma marreta e, em seguida, passei o material por uma peneira de construção mais grossa. Ao pó resultante, fui acrescentando água aos poucos, até obter uma massa consistente que então sovei manualmente até atingir o ponto adequado para modelagem (Fig. 14) – inspirado no modo de preparo da massa das panelleiras descrito por Paes (2022),

Figura 14 – Triturando as argilas e adicionando água para os primeiros testes



Fonte: elaborada pela autora, 2025



Depois de misturar e sovar bem, alcancei a consistência ideal para os primeiros experimentos (Fig. 15). Com a massa pronta, realizei os seguintes testes (Fig. 16): plasticidade com as argilas ainda sem refinamento — o teste da “cobrinha”⁸ e o do “beliscão”⁹. Também produzi pequenas placas de aproximadamente 10 cm de comprimento e 0,7 cm de espessura, a fim de observar a taxa de retração durante a secagem e após a queima. Para facilitar a identificação, cada amostra recebeu um carimbo com o nome do local de coleta.

Figura 15 – Massas prontas para teste. Da esquerda para direita: Cotia, Pirituba e Piauí



Fonte: elaborada pela autora, 2025

⁸ “O “teste da cobrinha” consiste em modelar a massa úmida em um formato alongado e cilíndrico, considerado um dos gestos mais simples e básicos da modelagem, sendo utilizado para analisar a plasticidade do material. Quanto mais uniforme o cilindro se apresentar, sem rachaduras e mantendo o formato modelado, maior tende a ser o teor de argila presente no material.

⁹ O beliscão, ou belisco, é uma técnica de modelagem que se inicia a partir de uma pequena esfera de argila. A forma é construída gradualmente por meio da pressão dos dedos do centro para as laterais, buscando conformar uma cumbuca ou outro objeto côncavo. Trata-se de uma técnica basilar, utilizada para verificar se a argila a ser trabalhada apresenta plasticidade suficiente para manter o formato desejado.

Figura 16 – Testes de plasticidade e de retração com as amostras cruas



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Uma observação importante é que além das amostras, foram realizados com a argila proveniente do Piauí, testes de modelagem em duas técnicas — acordelado¹⁰ e placa¹¹ — durante um curso livre do Sesc sobre engobes — ministrado por Mariana Silva — produzidos com argilas coletadas. Por estar participando desse curso, considerei interessante empregar esse mesmo tipo de argila na produção das peças. O que percebi durante a experiência, de forma sintética, foi que essa argila apresenta baixa plasticidade para a construção de formas, pois as paredes não se sustentaram em nenhuma das técnicas de modelagem realizadas e, por isso, os testes de modelagem não foram queimados.

As demais amostras — placas, testes de plasticidade com cobrinhas e belisco — foram levadas à queima de biscoito¹² em forno elétrico (1000 °C) no dia 25 de outubro de 2025, após o período de secagem. Uma semana depois, ficaram prontas (Fig. 17). As sensações desse momento me impactaram profundamente, a ponto de registrá-las em detalhes no meu diário de bordo (Fig. 18). Senti emoção e alegria ao ver as argilas coletadas resistirem ao fogo e se transformarem em cerâmica. As cores, sobretudo, me surpreenderam: revelaram tonalidades inesperadas, que pareciam guardar a memória dos lugares de onde vieram.

¹⁰ O acordelado é uma técnica de modelagem que consiste na construção de peças por meio da sobreposição e união de cordões de argila, popularmente chamados de “cobrinhas”.

¹¹ A técnica da placa consiste em abrir a massa de argila entre guias com a espessura desejada, utilizando um rolo, até obter uma lâmina uniforme para a modelagem das peças.

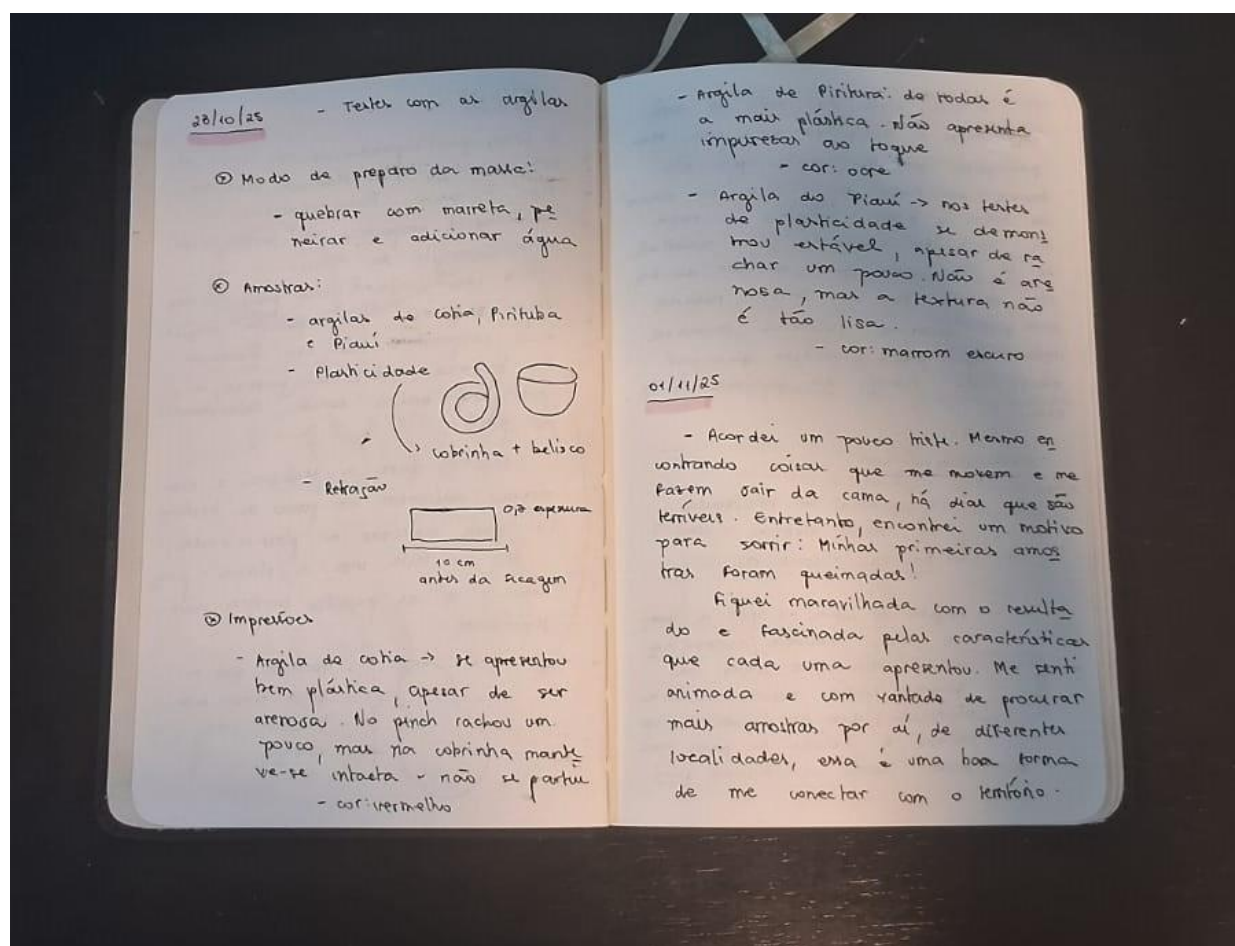
¹² A queima de biscoito é a primeira queima realizada em uma peça cerâmica, após a secagem completa, com o objetivo de transformar o barro cru em cerâmica e prepará-lo para a etapa seguinte do processo

Figura 17 – Testes biscoitados



Fonte: elaborada pela autora, 2025

Figura 18 – Diário de bordo – relato sobre a queima dos testes



Fonte: elaborada pela autora, 2025

Da coleta realizada no empreendimento imobiliário em Cotia, utilizei a argila de coloração ocre, que foi testada da mesma forma que as demais amostras (Fig. 19) — separando uma porção seca e adicionando água até alcançar o ponto de modelagem. Entretanto, ao contrário do que eu esperava, essa argila apresentou ausência quase total de plasticidade, perceptível quando a massa não se agregou. Ainda assim, tentei realizar o protocolo de plasticidade com o rolinho, mas a amostra cedeu. Também não foi possível produzir a plaquinha de teste. Diante disso, considerei a possibilidade de aproveitá-la como engobe em experimentos futuros.

Figura 19 – Teste com as argilas de Cotia – Empreendimento Imobiliário – Cor ocre



Fonte: elaborada pela autora, 2025

De modo geral, esses primeiros testes permitiram identificar diferenças iniciais entre as argilas coletadas, tanto em suas possibilidades de modelagem quanto em seus limites estruturais. As observações reunidas aqui serviram como ponto de partida para a etapa seguinte da pesquisa, dedicada à caracterização mais detalhada de cada amostra. Além disso, será anexada uma imagem comparativa entre as placas de teste — crua, em biscoito e em alta temperatura — a fim de visualizar de maneira clara as transformações ocorridas ao longo do processo.

3.3. Caracterização das argilas

Para que as argilas possam ser utilizadas em processos artísticos, especialmente aqueles que envolvem a queima, é fundamental compreender seu comportamento e seus limites. Aspectos como plasticidade, retração (antes e após a queima), cor e absorção de água — tanto na queima de biscoito quanto em altas temperaturas (1240 °C) — compõem a etapa de caracterização dessas argilas silvestres.

Para avaliar a retração, mediu-se o comprimento das amostras em três etapas do processo: ainda úmidas, após a secagem e depois das queimas (de biscoito e de alta temperatura). As amostras testadas — Cotia (Recanto Verde), Pirituba e Piauí — foram inicialmente modeladas com 10 cm de comprimento cada. Após a queima de biscoito, apresentaram, respectivamente, os seguintes comprimentos: 9,7 cm, 9,3 cm e 9,9 cm.

Em um segundo momento, foram modeladas novas amostras, também com 10 cm de comprimento inicial, que foram queimadas diretamente em alta temperatura, sem passar pela queima de biscoito. Os resultados obtidos foram: Cotia (Recanto Verde), 9,5 cm; Pirituba, 8,3 cm; e Piauí, 9,3 cm. As variações observadas devem ser compreendidas no contexto de um procedimento experimental realizado com instrumentos de medição simples, de caráter artesanal e doméstico, o que não compromete a leitura comparativa dos dados, mas indica a natureza aproximada dessas medidas.

No teste de absorção de água, cada amostra foi pesada a seco após a queima e, em seguida, mantida submersa em água por 24 horas, sendo novamente pesada ao final desse período. Após a queima de biscoito, os resultados foram os seguintes: Cotia (Recanto Verde), de 38,5 g (seca) para 47,0 g (úmida); Pirituba, de 34,5 g para 40,0 g; e Piauí, de 45,7 g para 53,9 g.

Após a queima de alta temperatura, observaram-se diferenças mais acentuadas entre as amostras: Cotia (Recanto Verde) passou de 46,2 g (seca) para 54,0 g (úmida); Pirituba, de 32,9 g para 33,1 g; e Piauí, de 37,1 g para 43,0 g. Essas variações indicam comportamentos distintos de porosidade e absorção entre as argilas testadas, especialmente após a queima de alta temperatura, reforçando o caráter comparativo e exploratório dos ensaios realizados. Os dados referentes às medições de retração e aos testes de absorção de água foram organizados em planilhas, de modo a facilitar a leitura comparativa dos resultados. Essas planilhas são apresentadas na figura 20, que reúne os valores obtidos ao longo dos ensaios realizados.

Figura 20 – Síntese da caracterização das argilas

Nome da Argila	Argila Vermelha de Cotia	Nome da Argila	Argila de Pirituba	Nome da Argila	Argila do Piauí
Local	Cotia - Recanto Verde	Local	Pirituba	Local	Conceição - Piauí
Descrição	Argila de cor avermelhada com bastante areia	Descrição	Argila de cor ocre	Descrição	Argila marrom escuro

Placa de teste (amostra 1)		Placa de teste (amostra 1)		Placa de teste (amostra 1)	
Peso úmido (antes da queima)	67,7g	Peso úmido (antes da queima)	50g	Peso úmido (antes da queima)	46,4 g
Peso seco (antes da queima)	59,4 g	Peso seco (antes da queima)	43,2 g	Peso seco (antes da queima)	44,5 g
Comprimento úmido	10 cm	Comprimento úmido	10 cm	Comprimento úmido	10 cm
Comprimento seco	9,8 cm	Comprimento seco	9,7 cm	Comprimento seco	9,8 cm
Temperatura primeira queima	1000 °C	Temperatura primeira queima	1000 °C	Temperatura primeira queima	1000 °C
Cor da primeira queima	Rosa Claro	Cor da primeira queima	Alaranjado	Cor da primeira queima	Branco rosado
Comprimento (após primeira queima)	9,7 cm	Comprimento (após primeira queima)	9,3 cm	Comprimento (após primeira queima)	9,7 cm
Peso seco (depois da primeira queima)	39,4g	Peso seco (depois da primeira queima)	34,5,5g	Peso seco (depois da primeira queima)	45,7g
Peso úmido (depois da primeira queima)	47,0g	Peso úmido (depois da primeira queima)	53,9g	Peso úmido (depois da primeira queima)	53,9g
Placa de teste (amostra 2)		Placa de teste (amostra 2)		Placa de teste (amostra 2)	
Temperatura segunda queima	1240°C	Temperatura segunda queima	1240 °C	Temperatura segunda queima	1240°C
Cor da segunda queima	Terracota	Cor da segunda queima	Grená	Cor da segunda queima	Ocre
Comprimento da segunda queima	9,5 cm	Comprimento da segunda queima	8,3 cm	Comprimento da segunda queima	9,3 cm
Peso seco (depois da segunda queima)	46,2g	Peso seco (depois da segunda queima)	32,9g	Peso seco (depois da segunda queima)	37,1g
Peso úmido (depois da segunda queima)	54g	Peso úmido (depois da segunda queima)	33,1g	Peso úmido (depois da segunda queima)	43,0g

Fonte: elaborada pela autora, 2025

Durante a manipulação das amostras para pesagem após o teste de absorção, observei que apresentavam certa fragilidade: a de Cotia trincou, e a do Piauí partiu-se ao meio. Instigada pelo ocorrido, busquei compreender a causa, já que o comportamento das amostras antes do contato com a água havia sido diferente. Em pesquisas realizadas em artigos, encontrei que a presença de poros abertos nas cerâmicas queimadas pode tornar o material mais suscetível à ação da água, pois a umidade penetra pelos poros e pode dissolver parte da fase sólida, enfraquecendo a estrutura interna. Assim, a absorção de água reduz a resistência mecânica e favorece a formação de trincas e fraturas (Fonseca et al., 2016).

Assim, a caracterização dessas argilas ultrapassa o gesto técnico e se transforma em uma aproximação sensível ao material — um modo de observar como cada barro reage ao tempo, à água e ao fogo. As diferenças de cor observadas em cada etapa do processo — do estado úmido à secagem e às queimas — são apresentadas na Figura 21, permitindo visualizar as transformações cromáticas provocadas pelo contato com a água e pelo atravessamento do fogo, e evidenciando comportamentos distintos entre as argilas testadas.

Esses resultados passam a orientar o olhar para a criação das peças, indicando caminhos possíveis e sugerindo quais formas, espessuras e experimentações melhor dialogam com as características de cada material. Cada teste, ao revelar uma nuance, amplia também o horizonte do fazer artístico, permitindo imaginar obras que não contrariem o barro, mas que surjam em acordo com suas potências e limites. Assim, análise e criação se entrelaçam, guiando os próximos passos da pesquisa.

Figura 21 – Diferenças de cor das argilas testadas nas etapas úmida, seca, após a queima de biscoito e após a queima de alta temperatura



Fonte: elaborada pela autora, 2025

3.4. Preparação das argilas para modelagem

No dia 3 de novembro de 2025, já com uma noção de como as argilas se comportaram nos primeiros testes, iniciei o preparo de uma quantidade maior destinada à modelagem. As argilas selecionadas para essa etapa foram: Cotia (terreno próximo à minha casa), Pirituba e Cotia (Empreendimento – cor ocre).

Os torrões foram fragmentados com o auxílio de um martelo, para facilitar a hidratação, e colocados em recipientes cobertos com água. As argilas permaneceram em repouso até o final da semana. No dia 7 de novembro de 2025, quando já estavam bem hidratadas, passei-as por uma peneira de malha grossa, a fim de remover impurezas como pedras, gravetos e partes ainda endurecidas. Em seguida, dispus o material sobre retalhos de piso — sobras de uma obra recente em casa — para que secassem lentamente, até atingirem a consistência ideal para o manuseio. A argila de Cotia ficou pronta no dia seguinte — dia 8 de novembro — e já foi possível armazená-la para uso posterior. Uma observação importante é que, mesmo o terreno sendo pequeno, há grande variação de plasticidade entre as argilas coletadas, ainda que provenientes do mesmo local. Isso demonstra que, a cada nova coleta, é necessário realizar testes antes da modelagem, a fim de compreender novamente o comportamento do material.

A única exceção nesse processo foi a argila proveniente do Piauí, cujo preparo iniciei apenas no dia 10 de novembro de 2025. Antes disso, optei por realizar alguns testes adicionais, devido à dificuldade anteriormente encontrada em sua modelagem. Embora essa argila não apresente tendência a rachar, ela não mantém a forma com facilidade: é extremamente mole, cede com o peso do próprio material e não sustenta paredes ou volumes, o que torna o processo de construção de peças especialmente delicado.

Após perderem o excesso de água e atingirem o ponto adequado de manuseio, todas as argilas preparadas foram armazenadas em sacos plásticos, onde permaneceram protegidas e maleáveis até o momento da modelagem.

Figura 22 – Preparação das argilas para modelagem



Fonte: elaborada pela autora, 2025.



3.5. Modelagem

Figura 23 – Painele de imagens que permearam minha imaginação



Fonte: painel iconográfico elaborado pela autora a partir de imagens disponíveis na internet, 2025.

Muitas imagens permearam meu imaginário até aqui (Fig. 23) — algumas vindas do meu “eu” infantil, outras inspiradas em artistas¹³ que trabalham com as texturas da terra, encantamentos que se intensificaram durante a etapa de coleta. Entre essas imagens, estão as memórias da infância vivida no Piauí, onde as cuias eram presença constante na casa de meus avós: objetos utilizados para guardar alimentos, armazenar água e, muitas vezes, substituir o chuveiro nos banhos. Meu pai relata que o formato escolhido para as moringas era comum no transporte de água para a roça, e o preparo da cabaça envolvia gestos simples, como fazer um pequeno furo no topo, deixá-la de molho e limpá-la por dentro com pedras pequenas — práticas carregadas de engenhosidade cotidiana. Acredito que a forma das moringas dialogue com esses objetos e com elementos da própria natureza, como a cabaça, revelando como a criação se alimenta das formas que nos cercam quando se vive em maior proximidade com a terra. Assim, a linha que separa o objeto natural e o objeto produzido torna-se sutil, quase imperceptível, evidenciando o entrelaçamento entre tradição, memória e matéria. Todo o processo aconteceu de forma circular, ainda que atravessado por pequenos desvios que precisei resolver por questões estilísticas ou técnicas.

Como mencionado anteriormente, há uma complicação — e uma beleza — em trabalhar com argilas silvestres: a imprevisibilidade. Mesmo quando coletadas no mesmo lugar, elas não apresentam necessariamente as mesmas características, o que torna o trabalho mais laborioso e exige atenção constante, sensibilidade ao material e disposição para ajustar o percurso sempre que necessário.

Depois desse processo de coletar, testar e preparar o barro, chega, enfim, o momento mais esperado: o de transformar essas imagens em forma.

A modelagem se iniciou no dia 13 de novembro de 2025, com a argila de Pirituba, começando pela sova — momento de sentir o material entre as mãos e perceber como ele responde aos movimentos de amassar. É aí que se revelam as possíveis dificuldades que acompanharão o processo. Escolhi começar por essa argila porque senti que ela seria mais plástica e, talvez, mais fácil de trabalhar. Seguindo as formas estipuladas no diário de bordo e inspirada nas cabaças, iniciei a peça pela modelagem de uma cumbuca e finalizei-a em acordelado, processo este registrado na condensação do painel de imagens (Fig. 24) e na imagem da peça modelada (Fig. 25).

Foi nesse ponto que ocorreu uma mudança de percurso: inicialmente, eu pretendia adicionar texturas da terra — rachaduras e pequenos fragmentos — que, para mim, representam

¹³ Um dos artistas que me deixou fascinada pela textura de terra foi o Domingos Totorá. Instagram do artista: @domingostotora

a dicotomia entre a seca e a preciosidade do pote que armazena e refresca, relação que também aparece na própria simbologia da argila, que depende da água para lubrificar suas moléculas. No entanto, por se tratar do meu primeiro contato com as argilas silvestres, optei por deixar que suas características e belezas se mostrassem nas formas puras e simples.

Figura 24 – Processo de modelagem com as argilas de Pirituba



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

A modelagem com a argila de Cotia começou no dia seguinte (14/11/25). Diferente da argila utilizada nas primeiras placas de teste, essa nova preparação não se mostrava tão plástica — no teste da cobrinha, apresentou pequenas rachaduras. Por isso, decidi misturá-la com a argila de Pirituba, que era visivelmente mais plástica, buscando alcançar uma massa mais adequada para modelar.

Pesei as massas ainda úmidas apenas para ter uma noção aproximada das proporções, sem rigor técnico. Nesta etapa, meu foco já não era compreender o comportamento das argilas — isso havia sido realizado nos testes anteriores —, mas utilizar essas informações para orientar

as decisões de preparação da massa. A argila de Cotia, mais arenosa e com características antiplásticas, exigia um cuidado maior para não se romper; já a argila de Pirituba, mais macia, maleável e responsiva ao gesto de modelar, oferecia a plasticidade necessária para conduzir a forma. Ao combiná-las, busquei uma massa que somasse essas qualidades e equilibrasse suas limitações, favorecendo a modelagem e permitindo que as peças tomassem forma conforme o que eu desejava produzir.

Figura 25 – Peça modelada com argila de Pirituba



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Levando em consideração que o projeto em desenvolvimento consiste na modelagem de moringas inspiradas no formato de cabaças, utilizei as mesmas técnicas empregadas na primeira peça também para a confecção da segunda, ajustando apenas o volume e a inclinação das paredes para alcançar diferentes silhuetas. Início o processo a partir de uma cumbuca e, a partir dela, faço crescer a forma pelo acordelado, conduzindo a peça na direção desejada ao variar o ângulo de colagem das cobrinhas (painel de imagens Fig. 26). Depois do formato pronto (Fig. 27), a tampa é pensada como continuidade do próprio corpo da moringa, modelada de modo a integrar-se à peça como um único conjunto.

Figura 26 – Modelagem com as argilas de Cotia e Pirituba



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

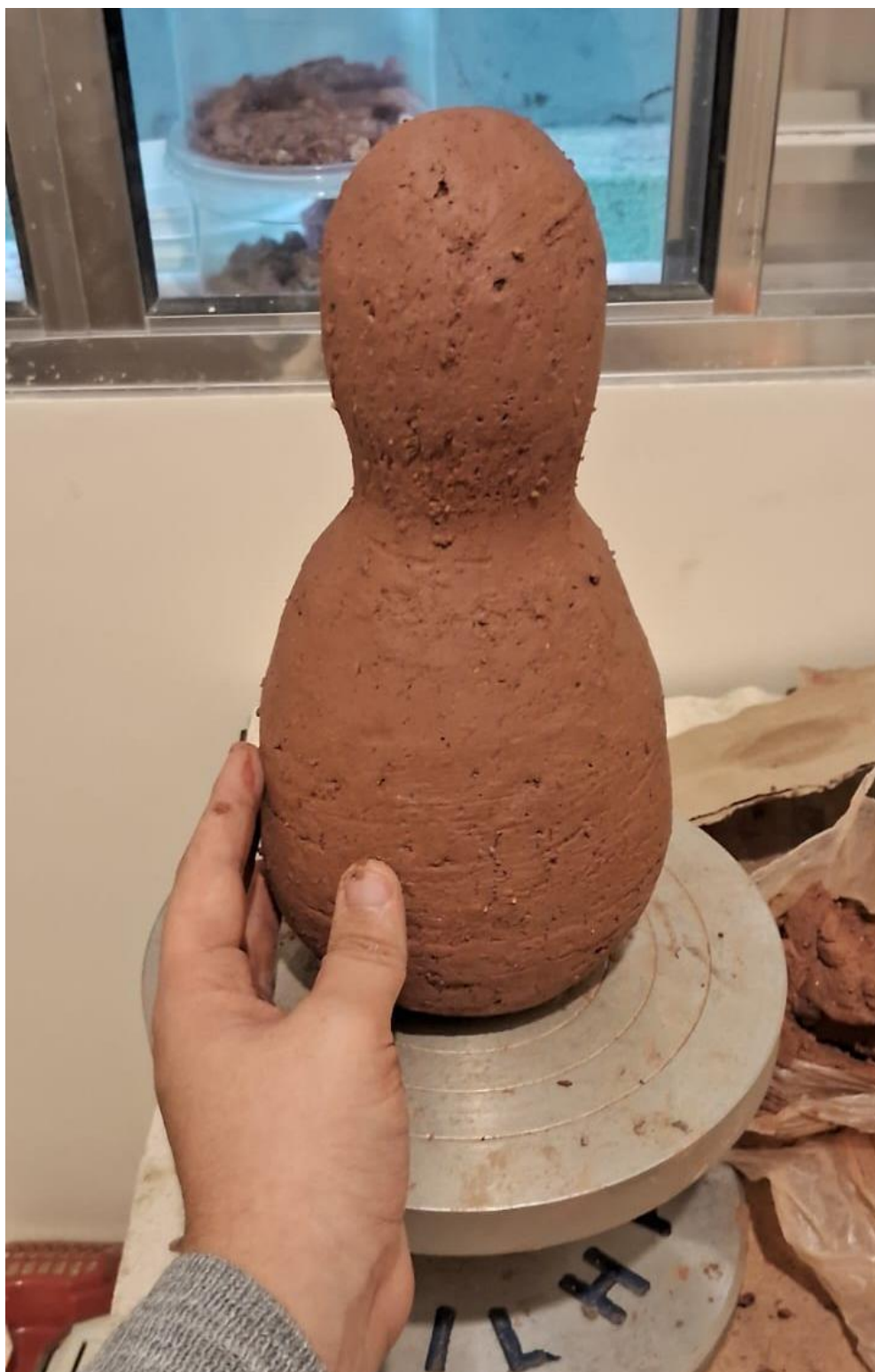
Com as peças de Pirituba e Cotia finalizadas, fiz o acabamento com o brunido¹⁴ e deixei secando. Percebi, porém, que a umidade elevada do local onde moro dificultou a secagem tanto das peças quanto das argilas. A argila do Piauí, especialmente, demorou muito para atingir o ponto de modelagem; por isso, sua modelagem ocorreu mais tarde — e, conseqüentemente, não secou a tempo da queima.

Apesar de gostar de tornear, a modelagem manual me encanta por sua simplicidade e por permitir uma relação democrática com o material. É possível modelar em qualquer lugar, utilizando ferramentas adaptadas ao que se deseja construir. As formas vão surgindo diante dos olhos, com o tempo e a paciência como fatores determinantes. E é nesse ritmo mais lento, atento

¹⁴ Brunido é um polimento realizado na superfície da peça ainda úmida, porém firme, que confere brilho e promove o fechamento dos poros da superfície.

e artesanal que compreendo melhor as argilas que escolhi trabalhar e, ao mesmo tempo, o próprio gesto de fazer — gesto que sustenta todo este percurso de pesquisa.

Figura 27 – Formato de moringa produzida com as argilas de Cotia e Pirituba



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

3.6. Queima das peças

No decorrer do processo, ideais retornaram à mente. Em 2023, quando decidimos fazer o *“Ciclo de Atividades Práticas de Conhecimentos Ancestrais sobre Cerâmica que Ultrapassam as Barreiras da Universidade”*, uma de nossas preocupações era a conexão com a queima e todos os seus processos de transformação do barro em cerâmica.

Dessa forma o intuito do evento foi promover o aprofundamento em técnicas não convencionais de queima na contemporaneidade da metrópole, provando que é possível fazer cerâmica de forma autônoma e utilizando conhecimentos construídos por povos originários e africanos e que não são legitimados na nossa sociedade, sendo um exemplo da relevância de práticas de ensino decoloniais e contra hegemônica. (Bombardi et al., 2023).

Com isso em mente, retomei um questionamento fundamental para este percurso poético: se a proposta da pesquisa é aprofundar meu entendimento da matéria desde o ponto de partida — a coleta —, que sentido haveria em queimar as peças em um forno elétrico convencional? Essa pergunta surgiu como um desdobramento natural das etapas anteriores, apontando para a coerência entre prática, método e intenção.

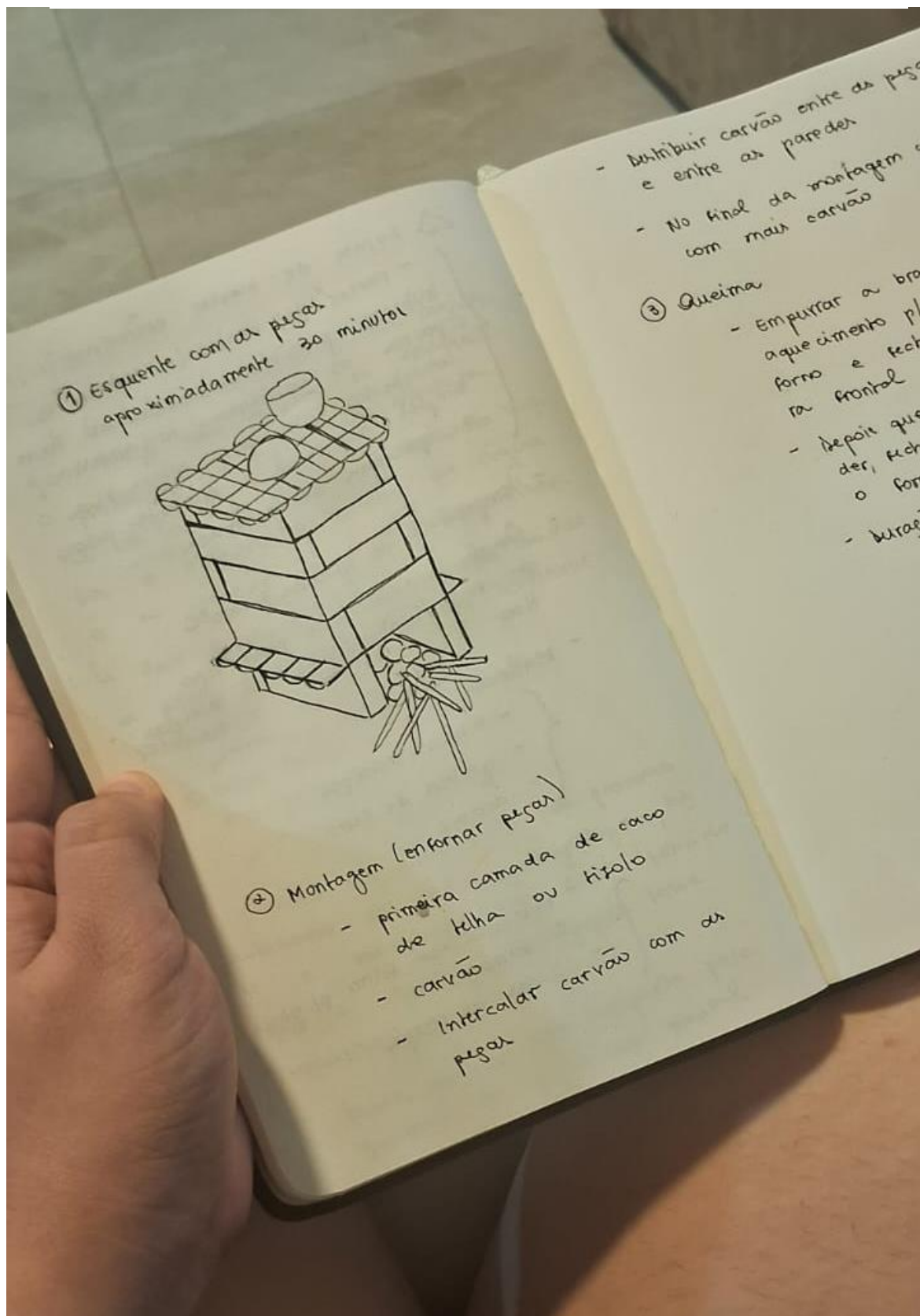
Embora o forno elétrico seja, sem dúvida, a opção mais segura e estável, as queimas alternativas já permeavam meu processo e meu imaginário há bastante tempo. Agora, tendo acesso a um quintal, percebi que poderia finalmente experimentar essas técnicas, aproximando-me ainda mais das práticas ancestrais que inspiraram este trabalho e que dialogam diretamente com a proposta de autonomia, experimentação e sensibilidade ao material.

A partir disso, comecei a buscar formas de queima simples, que eu pudesse realizar sozinha. Foi nessas buscas que encontrei o modelo de forno efêmero (Fig. 28), construído com tijolos e uma grelha — sem necessidade de massa de adobe¹⁵ para juntar os tijolos — e com possibilidade de utilizar diferentes tipos de combustível. Com a lista de materiais em mãos, comprei o necessário para realizar a queima.

Dois dias antes de montar o forno, liguei o aquecedor elétrico no ateliê-laboratório para que as peças ficassem mais secas até o dia da queima, já prevendo que a umidade poderia ser perigosa em uma queima tão rápida quanto essa.

¹⁵ O adobe é uma mistura de terra, água e fibras naturais, utilizada tanto na fabricação de tijolos quanto como material de ligação (“cola”) na construção de fornos alternativos à lenha.

Figura 28 – Esquema do forno efêmero



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

No dia da queima, montei a estrutura do forno (Fig. 29) com uma camada de tijolinhos e por cima coloquei a grelha, onde estariam dispostos o carvão e as peças que seriam queimadas e, por cima da grelha o restante da estrutura do forno, que é adaptável a quantidade e tamanho das peças que se deseja queimar. Antes de queimar as peças fiz um esquite (Fig. 30) de trinta minutos, para isso coloquei uma segunda grelha no topo do forno e fiz uma pequena fogueira¹⁶ na parte de baixo do forno.

Figura 29 – Montagem da estrutura do forno



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

¹⁶ Senti muita dificuldade para fazer o fogo pegar. Acredito que fiquei mais de uma hora tentando todos os métodos possíveis e nada dava certo. Só depois de muito esforço e de alguns machucados na mão foi que o fogo se manteve e consegui realizar o esquite.

Figura 30 – Esquente com as peças



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Com o esquente concluído, retirei as peças da grelha superior e as coloquei sobre um pano de chão próximo ao forno, para iniciar o enformamento. Esse processo acontece em camadas: primeiro uma base de cacos — neste caso, utilizei cacos de tijolos comuns —, depois uma camada de carvão (cerca de um palmo) e, por fim, a intercalação das peças com mais carvão, tomando cuidado para que não encostassem nas paredes do forno. Finalizado o arranjo, fechei a parte superior com a grelha e mais tijolos.

Para começar a queima, utilizei a brasa restante do esquente para acender o carvão e tentei fazer com que o fogo subisse em direção à camada superior — onde estavam os cacos — utilizando papel. Acredito que esse método não tenha sido o mais adequado, pois a temperatura interna subiu muito rapidamente e, em cerca de meia hora, o fogo já atingia mais da metade do forno. Nesse início, especialmente durante esses primeiros trinta minutos, ouvi sons de algo pipocando, que supus que pudessem ser as peças estourando dentro do forno. Senti uma preocupação imensa com a possibilidade de perder tudo e um desespero profundo tomou conta de mim.

Alice sugeriu que eu retirasse as brasas da parte de baixo — onde havia feito a fogueira inicial —, e, depois disso, a queima estabilizou e fechei o forno por completo para que a queima pudesse ser feita (Fig. 31) A partir desse momento, o som que prevaleceu foi apenas o crepitar constante do carvão sendo consumido.

Figura 31 – Queima em andamento



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Depois de cerca de uma hora, já era possível ver, pelas frestas do forno, uma luz incandescente — um tom entre o laranja e o amarelado. A partir desse ponto, passei a acompanhar o processo mais de longe, fazendo pequenas pausas dentro de casa para ler e realizar outras tarefas, retornando periodicamente ao quintal para observar a evolução da queima.

Após duas horas, retirei um tijolo da parte superior (Fig. 32) e consegui visualizar uma das peças — visão que aliviou imediatamente a angústia que eu carregava desde o início da

queima. A partir daí, deixei que o forno consumisse todo o combustível e decidi abri-lo somente no dia seguinte, quando estivesse completamente frio.

Figura 32 – Abertura de fresta na parte superior do forno



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Na manhã do dia seguinte, quando pude abrir o forno, tive uma surpresa incrível: apenas uma peça havia estourado; todas as demais sobreviveram. Acredito que a peça produzida com a argila de Pirituba tenha se rompido por ser muito “pura”, sem adição de areia ou chamote na massa — elementos que aumentam a resistência ao choque térmico e reduzem a retração durante o aquecimento. Já as peças que continham material antiplástico — resultado da mistura da argila de Cotia com a de Pirituba — resistiram ao processo, demonstrando maior estabilidade térmica e estrutural durante a queima (Fig. 33).

Figura 33 – Peças queimadas



Fonte: elaborada pela autora, 2025.

A experiência dessa queima alternativa, com seus riscos, imprevistos e descobertas, permitiu não apenas testar as argilas, mas compreender como elas respondem ao fogo em um contexto mais próximo dos modos ancestrais de produção. O resultado — com perdas, resistências e marcas — evidencia que a prática cerâmica é um caminho de diálogo constante entre material, técnica e sensibilidade. Encerrar esta etapa é reconhecer que a queima não foi

apenas um procedimento, mas uma parte fundamental da investigação, ampliando meu entendimento sobre a matéria e sobre o modo como ela se transforma quando tocada pelo fogo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE AINDA SE MOVE

Concluir este trabalho representa apenas um recorte dentro da minha trajetória como ceramista. As inquietações que me moveram — e que se tornaram a problemática desta pesquisa — continuam vivas, porque fazem parte da minha forma de compreender a cerâmica: uma força que impulsiona, que convoca perguntas, que deseja conhecer a matéria e entender o porquê de cada ação, de cada transformação.

Assumo este trabalho como um recorte porque ele não inaugura a jornada e tampouco a encerra. É um trecho do caminho, um intervalo entre muitos outros, e foi justamente nesse caminhar que pude mergulhar na exploração e experimentação com as argilas silvestres, compreendendo como elas impactam minha poética e ampliam meu modo de fazer. A cada coleta, teste, modelagem e queima, houve um encontro com a materialidade, com as ancestralidades que atravessam esse saber e com formas mais sustentáveis de me relacionar com o fazer cerâmico e com a terra.

Essa aproximação, que também é uma forma de biointeração — um diálogo sensível com a matéria natural, seus ritmos, limites e potências — fez com que meu processo se tornasse mais consciente e mais atento às relações entre corpo, território e materialidade. Os gestos deixaram de ser apenas técnicos para se tornarem encontros, e cada etapa do percurso ampliou minha percepção sobre aquilo que a argila me ensina quando observo, toco e me disponho a senti-la com o corpo. E, se o objetivo inicial era me conectar com a natureza por meio desse encontro com o barro, percebo agora que fui além: nesse processo, também me reconectei comigo mesma.

Considerando a problemática que orienta este trabalho — como meu percurso de exploração, experimentação e produção com as argilas silvestres pode impactar minha poética, articulando materialidade, ancestralidade e práticas sustentáveis —, o que permanece é um desejo ainda mais amplo: o de continuar vivenciando, buscando, caminhando.

Este fim é apenas aparente. O que verdadeiramente se move é a certeza de que há mais a ser descoberto, que outras argilas, territórios e queimas ainda me aguardam. Minha poética segue em expansão, moldado pedaço por pedaço, encontro por encontro. Se esta pesquisa chega ao seu fechamento formal, a caminhada que ela inaugurou — ou aprofundou — continua em mim, na matéria que toco e no fogo que me acompanha.

E é justamente essa continuidade que prepara o terreno para uma última compreensão: a pesquisa não se conclui no fogo que encerra a queima, mas na brasa que permanece acesa. As

argilas silvestres, com suas imprevisibilidades e delicadezas, transformaram não apenas as peças, mas também minha forma de olhar, tocar e escutar a terra. Sigo entendendo que minha poética se faz nesse intervalo entre gesto e escuta, tradição e experimentação, passado e futuro. E se algo aprendi neste processo é que a cerâmica — assim como a vida — não se apressa: ela se oferece no tempo que precisa. A mim, cabe apenas continuar caminhando.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/mqk8h>. Acesso em 21 out. 2025.
- BARBOSA, Neusa H. R. **Navegando nas águas da ecologia humana e do feminino profundo**. Brasília: Dissertação, UNB. 2014.
- BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- BOMBARDI, Alice Roger; ISIDORO, Beatriz Araújo; CASTELLI, Henry Silva. 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 AMÓ**. Bauru, 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/13W5SS1pUOmKIL4Szd4BR0hF6_PF009mj/view. Acesso em: 25 nov. 2025.
- FONSECA, M. H. de F.; BARBOSA, M. P. S.; VILAR, Z. T.; LUCENA JUNIOR, U. P. de; LOBO, C. J. de S. *Estudo da influência da porosidade em materiais cerâmicos*. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE ENGENHARIA E CIÊNCIA DOS MATERIAIS – CBECIMAT**, 22., 2016, Natal. *Anais...* Natal: [s.n.], 2016. Disponível em: <https://www.metallum.com.br/22cbecimat/anais/PDF/105-055.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2025.
- GIARDULLO, Caio; GIARDULLO, Paschoal; SANTOS, Urames P. dos. **O nosso livro de cerâmica**. São Caetano do Sul: Paschoal Massas, 2023.
- GUIMARÃES CORNAQUINI, I. TEMPERO E CORDEL: PROTOCOLOS EXPERIMENTAIS DE PRODUÇÃO CERÂMICA GUARANI DO SÉCULO XV. **Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, Goiânia, Brasil, v. 23, n. 1, p. 104–118, 2025. DOI: 10.18224/hab.v23i1.14786. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/14786>. Acesso em: 30 out. 2025.
- LEVY, Matt; SHIBATA, Takuro; SHIBATA, Hitomi. **Wild Clay: Creating ceramics and glazes from natural and found resources**. Great Britain: Herbet Press, 2022.
- MAGRINI, Amanda. **Lá no Alto o Barro é Encantado: A cerâmica do Alvo Vale do Ribeira – SP**. 2019. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Processos e Procedimentos Artísticos) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/31b963a4-270f-4395-9ed8-3d91825407df>. Acesso em: 03 set. 2025.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- PAES, Dayana Soares Araújo. **Vovó Barro (ko’ko non): Cerâmica Macuxi em terras de Makunaimi - Roraima**. Orientador: Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish. 2022. 262 p. Tese de doutorado (Doutorado em Artes Visuais na Linha de Processos e Procedimentos Artísticos) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2022. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/entities/publication/8e0c9bcc-34cc-467b-9091-bdabadcf5a47>. Acesso em: 7 out. 2025.

PREPARA ENEM. **Terra**. 2025. Disponível em: <https://www.preparaenem.com/geografia/terra.htm>. Acesso em: 25 nov. 2025.

RHODES, Daniel. **Clay and Glazes for the Potter**. Canadá: Must Have Books, 2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: Editora Intermeios, 2013.

SENAI. **Processos produtivos de materiais cerâmicos**. São Paulo: SENAI-SP Editora, 2016. 502 p. ISBN 978-85-8393-529-2.

SELVAGEM. Dicionário online Michaelis, 30 out. 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/selvagem/>. Acesso em: 30 out. 2025.

SHEPARD, Anna O. **Ceramics for the archaeologist**. Michigan: Braun-Brumfield, 1956.

SILVESTRE. Dicionário online Michaelis, 30 out. 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/silvestre>. Acesso em: 30 out. 2025.