



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

INGRID BARREIRA GIELFE

O ESTILO BAUHAUSIANO APLICADO À CERÂMICA UTILITÁRIA ARTESANAL

Bauru

2024

INGRID BARREIRA GIELFE

O ESTILO BAUHAUSIANO APLICADO À CERÂMICA UTILITÁRIA ARTESANAL

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Design Gráfico da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Bauru.

Orientador: Profa. Dra. Ana Beatriz Pereira de Andrade

Bauru

2024

G454e Gielfe, Ingrid Barreira
O estilo bauhausiano aplicado à cerâmica utilitária artesanal /
Ingrid Barreira Gielfe. -- Bauru, 2024
94 p. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Design) -
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Ana Beatriz Pereira de Andrade

1. Cerâmica. 2. Bauhaus. 3. Trabalhos em cerâmica. 4.
Movimento de artes e ofícios. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes,
Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

AGRADECIMENTOS

Com o encerramento deste ciclo, gostaria de agradecer à minha família, que sempre me motivou, desde o início, a alcançar meus objetivos e me apoiou ao longo dessa caminhada, não poupando esforços para que eu chegasse onde estou. Meus pais, Sérgio e Adriane, por possibilitarem todo o acesso e abrirem portas para o meu desenvolvimento. À minha irmã, Lorena, pelos conselhos e por me oferecer suporte a qualquer momento. Serei eternamente grata por ter vocês ao meu lado.

Às amigas, que tornaram os dias e trabalhos mais leves e alegres na universidade, com apoio, risadas e conversas durante 4 anos e meio. Aos professores que compartilharam seus conhecimentos e experiências, com empatia e dedicação. Especialmente às professoras Ana Beatriz Pereira de Andrade e Iriane Du Aguiar Leme, pela orientação e ajuda no decorrer do projeto.

Ao meu namorado, Igor, que sempre me encorajou a enfrentar meus medos, presenciou minhas angústias, desabafos e conquistas. Agradeço por não me deixar desanimar, por sempre ter uma palavra de carinho e consolo.

Muito obrigada!

RESUMO

O presente projeto, “O Estilo Bauhausiano Aplicado à Cerâmica Utilitária Artesanal”, foi desenvolvido visando difundir o processo de cerâmica artesanal, em paralelo com os conceitos da Escola de Bauhaus. Desse modo, ao longo deste trabalho, será apresentada uma breve história da famosa escola de Design, suas principais características e teorias aplicadas no modo de criação. Também será exposta uma concisa explicação sobre a trajetória da técnica de cerâmica no mundo e em território nacional, destacando os povos indígenas Tupi-Guarani e Marajoara. Ao final serão apresentados dados, obtidos através de análises de pesquisadores, demonstrando como a cerâmica é capaz de influenciar nossas experiências gastronômicas e transformar momentos. Conectando todo o estudo realizado acerca de Bauhaus e cerâmica, será apresentada a coleção elaborada, seguindo as teorias e conceitos encontrados ao decorrer desta pesquisa. O projeto final reúne 6 duplas de xícaras e pires, sendo dois pares para cada estética definida.

Palavras-chave: Cerâmica Utilitária; Bauhaus; Artesanato; Funcionalidade; Artes e Ofícios.

ABSTRACT

This project, “The Bauhausian Style Applied to Handmade Utility Ceramics”, was developed with the aim of disseminating the process of handmade ceramics, in parallel with the concepts of the Bauhaus School. Therefore, throughout this work, a brief history of the famous Design school will be presented, its main characteristics and theories applied in the way of creation. A concise explanation will also be given about the trajectory of the ceramic technique in the world and in the national territory, highlighting the Tupi-Guarani and Marajoara indigenous peoples. At the end, data will be presented, obtained through analysis by researchers, demonstrating how ceramics are capable of influencing our gastronomic experiences and transforming moments. Connecting the entire study carried out on Bauhaus and ceramics, the elaborate collection will be presented, following the theories and concepts found during this research. The final project brings together 6 pairs of cups and saucers, two pairs for each defined aesthetic.

Keywords: Utility Ceramics; Bauhaus; Craftsmanship; Functionality; Arts and Crafts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Berço da Bauhaus, 1922, Peter Keler.....	23
Figura 2: Vasilha Tupiguarani.....	27
Figura 3: Fragmento cerâmico Tupiguarani.....	27
Figura 4: Peças cerâmicas da mostra Deep Marajó, realizadas com técnicas milenares.....	29
Figura 5: Peças cerâmicas da mostra Deep Marajó, interpretando mitos e histórias locais.....	30
Figura 6: Escola de Bauhaus, projetada por Walter Gropius, em 1925, Dessau, Alemanha.....	31
Figura 7: Fotografia de 1923 demonstrando as possibilidades do “Bule de Combinação”.....	32
Figura 8: Demonstração do método Pinch Pot.....	34
Figura 9: Demonstração do método Acordelado.....	35
Figura 10: Demonstração do método Placa.....	36
Figura 11: Demonstração do método Molde por sobreposição.....	37
Figura 12: Demonstração do método Molde por Inserção.....	38
Figura 13: Demonstração do método Torno.....	40
Figura 14: Resultado do questionário sobre a importância da apresentação dos pratos.....	47
Figura 15: Resultado do questionário sobre a importância da apresentação dos pratos.....	48
Figura 16: Primeiro Quadro semântico para coleção.....	51
Figura 17: Coleção de utilitários domésticos de metal, projetada por Marianne Brandt.....	52
Figura 18: Chaleira de metal, projetada por Marianne Brandt.....	53
Figura 19: Rascunhos da coleção.....	54
Figura 20: Modelos escolhidos para coleção.....	55

Figura 44: Acabamento externo da base com espátulas de madeira e metal.....	70
Figura 45: Dobras originadas pelo processo de arredondamento da base...	71
Figura 46: Acabamento da curvatura interna com espátulas de madeira e metal.....	71
Figura 47: Acabamento interior finalizado.....	72
Figura 48: Acabamento da borda da xícara.....	72
Figura 49: Produção de ranhuras e adição de água para colagem.....	73
Figura 50: Inserção do pé da xícara.....	73
Figura 51: Técnica para intensificar a união dos elementos.....	74
Figura 52: Acabamento da colagem com espátula de madeira e dedos..	75
Figura 53: Acabamento com esponja úmida.....	75
Figura 54: Processo de ranhuras e colagem da alça.....	76
Figura 55: Técnica para intensificar a união dos elementos.....	76
Figura 56: Acabamento com espátula de madeira e esponja úmida.....	77
Figura 57: Xícara finalizada.....	77
Figura 58: Etapa de secagem protegida com plástico para retardar a perda de umidade.....	78
Figura 59: Peças lixadas no ponto de osso.....	79
Figura 60: Embrulhando as peças para transportar até o local de queima...	80
Figura 61: Coleção na fase de biscoito, pós primeira queima.....	81
Figura 62: Limpeza d a peça de biscoito para esmaltação.....	82
Figura 63: Esmaltação das peças.....	83
Figura 64: Peças com esmaltação finalizada.....	83
Figura 65: Embrulhando peças esmaltadas para transportar até o local de queima.....	84
Figura 66: Forno cerâmico e peças organizadas em prateleiras refratárias.	84

Figura 67: Xícaras da Coleção.....	85
Figura 68: Xícara e Pires Círculo Azul.....	86
Figura 69: Xícara e Pires Triângulo Amarelo.....	86
Figura 70: Xícara e Pires Quadrado Vermelho.....	87
Figura 71: Coleção sobre a mesa.....	87

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. BREVE HISTÓRIA DA BAUHAUS.....	14
2.1. Movimento Arts and Crafts e Bauhaus.....	14
2.2. Fases da Bauhaus.....	16
2.2.1. Primeira Fase: fundação (1919-1923).....	16
2.2.2. Segunda Fase: Consolidação (1923 - 1928).....	17
2.2.3. Terceira Fase: Desintegração (1928 - 1933).....	19
3. CARACTERÍSTICAS DO ESTILO BAUHAUSIANO.....	20
3.1 Teorias das cores.....	21
3.2. Teorias das cores e formas.....	22
4. BREVE HISTÓRIA DA CERÂMICA.....	23
4.1. Aperfeiçoamento da técnica.....	24
5. CERÂMICA NO BRASIL.....	26
5.1. Tupi-Guarani.....	26
5.2. Marajoara.....	28
6. CERÂMICA NA BAUHAUS.....	30
7. MÉTODOS DE MODELAGEM.....	33
7.1. Método Pinch Pot.....	33
7.2. Método Acordelado.....	34
7.3. Método de Placas.....	35
7.4. Método de Molde.....	37
7.5. Método de Torno.....	39
8. ETAPAS DA CERÂMICA.....	40
8.1. Sova.....	41
8.2. Modelagem.....	41
8.3. Secagem.....	41
8.4. Queima de Biscoito.....	42
	10

8.5. Queima de Esmalte.....	43
9. A INFLUÊNCIA DA CERÂMICA UTILITÁRIA.....	43
9.1. Pesquisa - visão de chefs, ceramistas e consumidores.....	45
9.1.1. Percepção dos chefs.....	45
9.1.2. Percepção dos ceramistas.....	46
9.1.3. Percepção dos clientes.....	47
9.1.4. Conclusão.....	48
10. RELATÓRIO DE DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO.....	49
10.1. Definição dos utensílios da coleção.....	50
10.2. Busca por referências.....	51
10.3. Rascunhos.....	53
10.4. Desenvolvimento prático da coleção.....	56
10.4.1. Modelagem da coleção.....	58
10.4.2. Secagem da Coleção.....	78
10.4.3. Acabamento na Coleção Seca e Queima de Biscoito.....	79
10.4.4. Esmaltação da Coleção e Queima de Esmalte.....	81
10.4.5. Resultado da Coleção.....	85
11. CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS:.....	89

1. INTRODUÇÃO

Atualmente, a cerâmica artesanal vem ganhando espaço na área da gastronomia e até mesmo dentro dos lares ao redor do mundo. É comum encontrarmos estas peças em lanchonetes, docerias ou até mesmo na televisão. Sua beleza natural encanta a grande maioria, e comigo não foi diferente. Durante o ano de 2021 iniciei minha trajetória no meio da cerâmica e descobri uma grande paixão.

Desde então, busco me aperfeiçoar cada vez mais na técnica. Porém, me inserindo nesse meio artesanal, descobri como muitas pessoas não conhecem o processo trabalhoso e delicado em torno da cerâmica. Consequentemente, em alguns momentos, presencio a desvalorização desse trabalho tão minucioso, ainda mais quando comparado com peças realizadas de modo industrial.

Pensando nisso, escolhi realizar um projeto que possibilitasse a difusão desse trabalho tão delicado e apaixonante, demonstrando técnicas e etapas de produção. Entretanto, gostaria de evidenciar como, além de sua beleza, as peças também são funcionais. Logo, recordei de como me interessei pelas aulas sobre Bauhaus, já que um de seus conceitos apresentava a funcionalidade em união com a estética.

Assim, o presente trabalho busca explorar as possibilidades da técnica milenar de cerâmica, em paralelo com os conceitos defendidos pela Escola de Bauhaus. A decisão pelo tema resultou da intensa admiração e anseio de expandir o entendimento acerca da arte em cerâmica, resgatando e valorizando o artesanato. Simultaneamente, demonstrando a capacidade de combinar tradição com modernidade em uma coleção de peças presentes no cotidiano. Logo, o objetivo do projeto é retratar a união de beleza e funcionalidade, além de demonstrar como a cerâmica artesanal consegue influenciar momentos do cotidiano.

Em um primeiro momento, o projeto traz uma breve contextualização da história da Bauhaus, destacando os objetivos em relação à esfera artística da época, concepções no âmbito teórico/prático e trajetória. Ainda neste capítulo, expondo a relação do Movimento *Arts and Crafts* com a Escola, será apresentada a influência da Revolução Industrial no meio artístico.

Posteriormente, serão expostas as teorias que guiaram o desenvolvimento da coleção. Elaboradas por Wassily Kandinsky, fundamentam o vínculo entre cores e formas e foram utilizadas como base para inúmeros projetos da Bauhaus, desde móveis até murais.

O capítulo seguinte irá introduzir a temática cerâmica, exibindo uma explicação concisa da história da técnica. Serão apresentadas as características do processo artesanal em seus primórdios e o aperfeiçoamento do processo, tanto no método de modelagem como de queima.

Em seguida, será retratada a cerâmica em meio nacional. Discorrendo, brevemente, sobre os aspectos culturais aplicados nas produções, será possível compreender um pouco mais sobre a técnica elaborada pelos povos indígenas, os primeiros praticantes do método. Evidenciando o Tupi-Guarani e Marajoara.

Unindo Bauhaus e cerâmica, o quinto capítulo explicará um pouco mais sobre a atuação deste processo artesanal nas dinâmicas da Escola, o funcionamento do ateliê, método de queima e produção. Também será apontado um produto de destaque, projetado na época, o qual conseguiu alcançar com êxito os conceitos aplicados pela Instituição.

Iniciando a parte técnica do processo cerâmico, serão apontados diversos métodos de modelagem, seguidos de demonstrações visuais. Após esta fase, ocorrerá a explicação da maneira correta de produzir peças com o material, prezando pelo cuidado desde o momento de preparação da argila até sua última etapa.

Como último tópico de pesquisa, haverá a exposição da capacidade da cerâmica em proporcionar a melhora da experiência gastronômica. Apoiado na análise realizada por Oliveira, através de questionários efetuados com ceramistas, chefs e consumidores, será possível identificar a influência que esses utensílios exercem nos momentos de refeição.

Por fim, o trabalho reúne todas as teorias apuradas ao longo do desenvolvimento em uma coleção de cerâmica. Assim, concluindo o estudo, as peças transmitem tanto os conceitos visuais bauhausianos, como sua ideia de explorar a criatividade e liberdade do artista, unindo arte milenar e modernidade.

2. BREVE HISTÓRIA DA BAUHAUS

Conhecida mundialmente como a mais famosa e influente escola de arte do século XX, Staatliches Bauhaus¹ foi fundada em 1919 pelo arquiteto e diretor, Walter Gropius (1883-1969), a partir da união de duas instituições (Academia de Belas Artes e Escola de Artes Aplicadas de Weimar), na República de Weimar², localizada na Alemanha.

Tinha como objetivo reconstruir a esfera artística e cultural afetada pela era da industrialização, assim, buscava utilizar a própria arte para regenerar este aspecto. Apoiando a economia de meios e materiais, a Escola se opunha aos movimentos artísticos dominantes do período do pós Primeira Guerra Mundial, que traziam um estilo carregado de ornamentos. Os conceitos pedagógicos “têm por base reflexões reformistas surgidas nos últimos anos de guerra e nos primeiros do pós-guerra” (Wick, 1989).

2.1. Movimento Arts and Crafts e Bauhaus

Durante o momento de surgimento da Bauhaus, o mundo vivenciava as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial. Essas transformações eram observadas em diversas áreas, como “nas ciências, nas artes, na política, na economia, na produção industrial e na estrutura e vida social daquele tempo” (Ribeiro; Lourenço, 2012, p. 2). Com isso, a preocupação com a velocidade e produção em série começou a ganhar grande destaque, iniciando a substituição do trabalho braçal do homem pelas máquinas.

Em vista disso, Pevsner, referido por Ribeiro e Lourenço, apresenta o seguinte pensamento:

¹ Casa de Construção Estatal (tradução).

² Weimar é uma cidade alemã e patrimônio da humanidade de acordo com a UNESCO. É uma cidade independente ou distrito urbano, ou seja, possui estatuto de distrito. (Fonte: Wikipédia)

[...] o progresso mecânico permitia aos fabricantes produzir milhares de artigos baratos no mesmo período de tempo e ao mesmo preço anteriormente necessários para um único objeto bem-trabalhado; [...] o artesanato, que tão notável era ainda nos tempos de Chippendale e de Wedgwood, fora substituído pela rotina mecânica. (Ribeiro; Lourenço apud Pevsner, 2012, p. 2)

Como apresentado por Ribeiro e Lourenço (2012, p. 3), um dos primeiros questionamentos acerca da industrialização veio a partir do movimento, idealizado por William Morris e John Ruskin, Artes e Ofícios (*Arts and Crafts*), o qual apresentava duas principais características. A primeira trata-se da divisão da arte entre arte pura e arte aplicada, ou seja, belas artes e artesanato. Enquanto a segunda refere-se à uma oposição ao padrão industrial na confecção dos produtos, destacando a má qualidade no resultado dos objetos em consequência dos meios de produção.

Seguindo esse raciocínio, Moraes (1997) afirma que, com a Revolução Industrial, o artesão deixou de criar e executar para se transformar apenas no operário que ajuda a confeccionar um produto. Desta forma, o “Arts and Crafts atingiu muitos movimentos de renovação cultural, apadrinhando inclusive a fundação da Bauhaus” (Ribeiro; Lourenço apud Droste, 2012, p. 3).

O movimento, que prezava pela produção manual, acreditava que a participação do artesão durante o processo de confecção era essencial para a criação de um produto de boa qualidade, assim, opunha-se à produção em massa.

Desse modo, Argan, citado por Ribeiro e Lourenço, diz que:

[...] não é muito importante que o artista (um burguês por definição), com um gesto de santa humildade, converta-se em operário; pelo contrário, o importante é que o operário se torne artista e, assim devolvendo um valor estético (ético-cognitivo) ao trabalho desqualificado pela indústria, faça da obra cotidiana uma obra de arte. (Ribeiro; Lourenço apud Argan, 2012, p. 3).

Já a escola de Bauhaus valorizava a industrialização e a modernidade. Porém, apesar das diferenças apresentadas entre os ideais da instituição alemã e o

movimento de Artes e Ofícios, havia semelhanças acerca dos aspectos necessários que os produtos deveriam entregar após sua finalização.

Tais requisitos eram definidos por: qualidade a partir da escolha de materiais, clara funcionalidade, beleza e simplicidade, evitando a aplicação de ornamentos desnecessários à função original da peça.

2.2. Fases da Bauhaus

Ao longo de sua existência, a unidade passou por 3 cidades e fases distintas, tanto por motivos políticos frequentes do período do funcionamento, como questões estruturais da escola. Deste modo, podemos dividir a história em três fases: fundação, consolidação e desintegração.

2.2.1. Primeira Fase: fundação (1919-1923)

Durante a fase inicial da Escola, localizada em Weimar e sob direção de Walter Gropius (1883-1969), havia uma instabilidade estrutural marcante. O corpo docente era constituído por professores da antiga Escola Superior de Artes Plásticas, acostumados com outra orientação acadêmica. Por conta dessa diferença de ideias carregadas pelo programa de cada escola, notou-se a dificuldade em garantir o comprometimento destes profissionais com as visões da Bauhaus.

Outro conflito presente durante esse período era a dualidade de ensino de cada oficina. As aulas deveriam ser ministradas por um mestre da forma (artista) e um mestre do artesanato (artesão). Porém, notou-se que o mestre da forma possuía mais autoridade em sala, o que evidenciou uma falha na hierarquia estruturada na escola.

A contribuição de Johannes Itten (1888-1967), professor e pintor suíço, foi um fator decisivo na consolidação da escola. O artista foi responsável por implementar o curso elementar obrigatório para todos os ingressantes. O processo era responsável por guiar o aluno à uma compreensão dos fundamentos da criação,

alcançar autoconhecimento e explorar sua capacidade cognitiva. Ou seja, os estudantes tinham a possibilidade de “procurar, provar e experimentar” (Burdek, 2006, p. 29).

Para iniciar os estudos na famosa escola, os alunos deveriam ser aprovados, primeiramente, no curso elementar. Este método colaborou com a formalização de ensino da Bauhaus, sendo aplicado durante todo o funcionamento.

No entanto, mesmo colaborando com a estabilização da escola, a postura de Itten confrontava as visões de Gropius. Pois este atuava seguindo práticas didáticas e religiosas pessoais, que não refletiam a instituição em inteireza. Além de não acreditar na união entre arte e indústria, algo que ia contra os conceitos fundamentais da Bauhaus. Em decorrência destas discordâncias frequentes, Johannes Itten teve sua participação encerrada na instituição em 1923.

2.2.2. Segunda Fase: Consolidação (1923 - 1928)

Com a admissão de Wassily Kandinsky (1866-1944) em 1922, de László Moholy-Nagy (1895-1946), em 1923 (o novo responsável pelo curso preliminar), e a saída de Itten, estabeleceu-se “um fortalecimento das relações de lealdade” (Wick, 1989, p.37) e o fim das divisões sectárias presentes no início da fundação.

Junto a isso, o corpo docente passou por uma reestruturação com a incorporação de antigos alunos formados na própria Bauhaus. O processo de organização estrutural com os “jovens mestres” garantiu uma coesão e compatibilidade de objetivos e trabalhos desenvolvidos na escola. Como efeito, também cessou com o conflito de direção em dupla das oficinas, como comentado anteriormente, já que os antigos aprendizes possuíam dupla qualificação (artística e artesanal).

Neste mesmo momento em que a Bauhaus iniciava o desenvolvimento, a Alemanha da época testemunhava o fortalecimento de um movimento político de extrema-direita.

O Partido Nazista, liderado por Adolf Hitler (1889-1945), estava ascendendo ao poder com uma retórica nacionalista, antissemita e autoritária. O perfil progressista da Bauhaus contrastava com as ideias desse movimento sombrio e perverso. Consequentemente, sofria críticas constantes do partido de extrema direita, que considerava a escola “uma organização supérflua e sem perspectivas auspiciosas” (Wick apud Hüter, 1989, p. 41), o qual decidiu por não contribuir financeiramente com o instituto.

Com a perda do apoio do governo de Weimar, a Bauhaus mudou-se para Dessau em 1925, cidade industrial próxima à Berlim, capital do país.

Após alguns anos, por ser um frequente alvo de críticas, Gropius deixa a escola para seguir como arquiteto autônomo, ato que marca o início de um processo gradual de desintegração. Assim, Hannes Meyer, chefe do departamento de arquitetura, assume a direção em 1928, o qual promoveu um funcionalismo mais dogmático.

Sob a nova direção, a Bauhaus passa por uma perceptível mudança em seu foco, deixando de ser uma escola de arte, trazendo uma preocupação em tornar-se um local de produção voltado às necessidades sociais. Por meio do tema “Bauhaus e Sociedade”, o diretor afirma que “a Bauhaus de Dessau não é um fenômeno artístico, e sim social” (Wick apud Meyer, 1989, p. 57).

Meyer resume seu trabalho:

Em nosso ensino de arquitetura desenvolvemos uma “construção funcional” que, ao contrário da interpretação comum, suplantava o elemento “puramente técnico”. Através de uma análise de situação social e de um estudo minucioso de todos os fatores biológicos, reservando-se especial atenção aos fatores psicológicos e à organização da vida, esperávamos chegar a um aprofundamento e a um enriquecimento da arquitetura. Pesquisou-se o espaço vital de algumas famílias de operários e de trabalhadores, a fim de se conseguir uma melhor tipificação de seus núcleos de moradia. Por fim, procedeu-se à uma análise global de todo o complexo urbanístico da cidade de Dessau, que demonstrou claramente as deficiências e o aspecto classista desta “cidade modelo”. Os bairros de trabalhadores localizavam-se, sem exceção, nas zonas residenciais da população de melhor renda. (Wick apud Meyer, 1989, p. 55)

O posicionamento de Meyer diante da direção da Escola, mostrou nitidamente o foco em consolidar o curso de arquitetura, algo que distanciava-se da ideia inicial de arte unificada. A mudança ocasionou grande revolta entre os professores artistas e acabou por dissolver o que restava de espírito artístico da instituição.

2.2.3. Terceira Fase: Desintegração (1928 - 1933)

Com Meyer na direção, o departamento de arquitetura assumiu o papel central do instituto, possuindo grande autonomia, o que acabou enfraquecendo outros departamentos, principalmente a influência de pintores. Mesmo o período de 1928 a 1930 sendo marcado por uma alta eficiência no aspecto de produção e economia, a Bauhaus já não possuía mais sua qualidade espiritual.

As decisões na esfera de criação, antes feitas pelos impulsos dos artistas, não incorporavam mais os planos institucionais, em razão da transformação estrutural da Escola, e a visão inicial entre arte e técnica, proposta por Gropius, não era mais aplicada.

Devido a fortes pressões políticas, Hannes Meyer foi substituído por Ludwig Mies van der Rohe em 1930, tornando-se diretor da escola. Embora seguisse a trajetória de Meyer, Mies implantou o Departamento de arquitetura e modificou alguns aspectos incorporados anteriormente, como a retirada do curso preliminar. Logo, possibilitou que os estudantes ingressassem no estudo de arquitetura sem a necessidade de aprovação em cursos artesanais, os quais eram obrigatórios inicialmente.

Visando aumentar as atividades pedagógicas clássicas dos ateliês, Mies van der Rohe limitou “a pretensão de Meyer por uma eficiência social através do aspecto incondicional de seu conceito de qualidade (Wick apud Wingler, 1989, p. 58) e reduziu drasticamente o trabalho de produção em benefício do programa de ensino” (Wick apud Wingler, 1989, p. 58).

À vista disso, as atividades acabaram tornando-se cada vez mais rigorosas e com um ritmo de trabalho intenso, possuindo provas práticas como pré-requisitos para alcançar o próximo semestre. Este fator não permitia que os alunos explorassem suas ideias, muitas vezes, até opinando na criação de projetos dos ingressantes a partir de seus próprios desenhos, dizendo: “tente fazer mais ou menos assim” (Wick, 1989).

Em 1932, a Bauhaus é dissolvida pelo governo local e é transferida para Berlim, por ação de Mies. Operou por um curto prazo na nova cidade, em razão da difamação sofrida como sendo um centro de cultura bolchevista e comunista, por parte do Partido Nazista, o qual foi responsável pelo fechamento em 20 de julho de 1933.

3. CARACTERÍSTICAS DO ESTILO BAUHAUSIANO

Com significado “casa de construção”, Bauhaus visava revolucionar o modo como a arte era elaborada, levando em consideração, principalmente, o funcionalismo e acessibilidade do produto final a todos os públicos. Em decorrência disso, foi responsável pelo rompimento de padrões artísticos consolidados ao longo da história, tornando-se uma das expressões do movimento modernista de maior destaque.

Apoiado ao ideal funcionalista, os produtos deveriam ser criados pensando em sua finalidade prática, descartando a aplicação de ornamentos desnecessários para o propósito final. Com isso, as peças seguiam um Design de baixa complexidade, mas, ao mesmo tempo, longe de serem monótonos. Incorporavam beleza e autenticidade a partir do uso de cores, principalmente primárias, da escolha minuciosa dos materiais e utilização de formas geométricas, linhas curvas e retas.

O cuidado diante do desenvolvimento dos produtos ia além do aspecto visual. Os artistas deveriam projetar, cuidadosamente, não somente a estética do objeto,

mas também, todo o processo de sua produção industrial. Levando à outra característica marcante da escola: a fabricação em larga escala. Esse aspecto demandava uma confecção facilitadora para a propagação dos produtos desenvolvidos, otimizando tempo, métodos de produção e, conseqüentemente, possibilitando maior acessibilidade às peças.

3.1 Teorias das cores

De acordo com Kandinsky, um dos principais artistas e professores da Bauhaus, o melhor método de ensino para os estudantes do semestre básico, era iniciar em torno do fenômeno cor.

Notou-se maior facilidade por parte dos ingressantes acerca dessa temática quando comparada com a problemática da forma. Porém, o artista russo, considerava a cor como um conceito amplo de forma, ou seja, “nenhuma superfície ou nenhum espaço pode existir sem cor” (Wick apud Kandinsky, 1989 p.276), está sempre ligada a forma e chega a representá-la.

A partir de sua teoria a respeito das cores, Kandinsky desenvolveu uma nova maneira de caracterização desses elementos visuais. Considerando as principais utilizadas nos diversos projetos da escola, as primárias, definiu o modo como essas cores se apresentam em diferentes aspectos.

O amarelo é excêntrico, explosivo, agressivo, opressor, louco, possui tensão e avança; no tato, traz a ideia de duro, pontiagudo; o olfato seria representado como penetrante e ardido; audição aguda e penetrante.

Azul, por sua vez, é concêntrico, introvertido, retraído, passivo, suave e retrocede; o tato seria suave e sem resistência; olfato aromático; audição grave e abafada. Nota-se, então, que as cores apresentadas simbolizam um par contrastante.

Por último, o vermelho caracteriza-se como uma cor imóvel, nem excêntrica e concêntrica, porém inquieta, viva e ativa, com grande força, efervescência e ardor,

assim, de acordo com Kandinsky, “preenche o vazio entre o amarelo e o azul” (Wick apud CB, 1989, p. 282)

3.2. Teorias das cores e formas

A partir do estudo realizado acerca das cores primárias e possíveis representações sensoriais, Kandinsky aprofundou a relação entre formas e cores. Com isso, traz uma perspectiva a qual, conforme a variação dos ângulos geométricos, cada cor seria a mais adequada para simbolizar essas medidas, ou seja:

Quanto mais agudo o ângulo, mais próximo ele está do calor agudo [amarelo]; em contrapartida, o calor diminui progressivamente à medida que nos aproximamos do ângulo reto vermelho, e inclina-se paulatinamente em direção ao frio, até que se forma o ângulo obtuso (150°), um ângulo tipicamente azul. (Wick apud PL, 1989, p. 292)

Traduzindo, então, em formas geométricas, o triângulo (ângulo agudo) é representado pelo amarelo, o quadrado (ângulo reto), pelo vermelho e o círculo (obtusos), pelo azul.

Alguns artistas não concordavam totalmente com essa teoria, como o pintor alemão Oskar Schlemmer (1888-1943), contratado como mestre da forma na escola de Bauhaus, que acreditava no círculo sendo melhor retratado como vermelho e o quadrado como azul. Entretanto, parecia haver uma unanimidade entre os estudiosos em relação ao triângulo amarelo.

Com esperança em descobrir uma correspondência universal entre forma e cor, seguindo a ideia triângulo amarelo, quadrado vermelho e círculo azul, Kandinsky aplicou um questionário pela Bauhaus, em 1923.

O resultado de sua pesquisa apontou uma harmonia entre as respostas dos participantes e sua teoria. “Kandinsky obteve um consenso notável com seu questionário - talvez em parte porque outras pessoas na escola apoiassem seu ideal teórico” (Lupton; Miller, 2008, p.54). Podemos observar a aplicação da teoria forma-cor na proposta de mural desenvolvida por Herbert Beyer, em 1923 e em um

dos produtos de destaque da escola: “Berço da Bauhaus”, projetado por Peter Keler em 1922.

Figura 1: Berço da Bauhaus, 1922, Peter Keler.

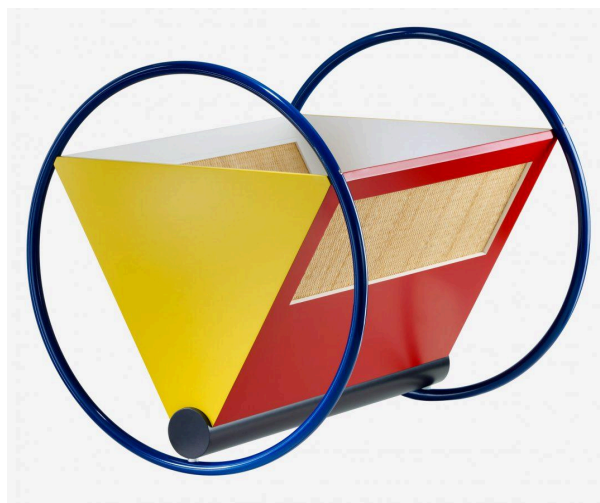


Figura 1: De Toda Forma, s.d.

A partir do projeto de Keler, apresentado acima, é possível evidenciar a aplicação integral da teoria das cores e formas. Além de expor uma preocupação minuciosamente trabalhada ao unir as formas com suas respectivas funções diante de um berço de criança. Conclui-se, então, que o trabalho desenvolvido atinge tanto a esfera estética como a funcional.

4. BREVE HISTÓRIA DA CERÂMICA

Estabelecer o momento exato da descoberta do processo cerâmico é algo complexo, porém através de estudos arqueológicos é possível compreender um pouco mais sobre as primeiras peças produzidas pelos seres humanos.

Desde a descoberta do fogo e da capacidade deste elemento em endurecer o barro, houve um crescimento na possibilidade de objetos que poderiam ser realizados através de diferentes técnicas. Há, então, a transformação do barro em

cerâmica, processo que ocorre através do contato do material com o fogo, criando uma peça impermeável e porosa.

Supõe-se que estas cerâmicas eram cozidas na mesma fogueira em que eram preparados os alimentos, mas a ideia de que haviam fogueiras elaboradas especialmente para o cozimento do barro não é descartada. (Chavarria, 1992)

Um dos primeiros meios utilizados foi a modelagem com uma bola de barro, a qual passava por processo manual de beliscões em toda a borda até formar um cesto. Esse método tinha como objetivo obter utensílios que permitissem o transporte e armazenamento, principalmente, de alimentos.

Entretanto, com a baixa temperatura a qual eram expostas durante a transformação do barro em cerâmica, as peças não possuíam tanta resistência e total impermeabilização.

Sendo assim, os seres humanos desenvolveram o meio de brunimento:

Esta cerâmica, cozida a temperaturas muito baixas, era porosa e muito frágil. Mas os antigos ceramistas encontraram soluções para resolver estes problemas. Para tornar os seus vasos impermeáveis, por exemplo, recorriam ao polimento, alisando e esfregando a superfícies das peças com uma pedra lisa ou madeiras duras. (Chavarria, 1992, p. 9)

Desse modo, o método mostra-se capaz de fechar os poros do material cerâmico e torná-lo mais impermeável. A técnica de brunir também possibilita um resultado estético de brilho nas peças e maior suavidade em sua superfície, resultando em uma textura mais agradável ao toque.

4.1. Aperfeiçoamento da técnica

Entre 5000 e 4000 a.C, na Mesopotâmia, as cerâmicas já eram produzidas com desenhos geométricos, representações humanas e animais, e a partir de 4500 a.C iniciou-se a técnica de cozimento através da utilização de fornos.

Com esse método as peças não eram mais expostas diretamente ao fogo, evitando o escurecimento da argila e permitindo maior complexidade das formas e objetos mais elaborados.

O aperfeiçoamento do ambiente de queima, o qual resumia-se em uma câmara que abrigava as peças distantes da chama, colaborou com o aumento da temperatura alcançada durante o processo, conseqüentemente, resultando em peças mais impermeáveis e resistentes.

Ainda na Mesopotâmia, durante o final do quarto milênio (período entre 4000 e 3000 a.C), originou-se a roda de oleiro (Fricke, 1992). Essa ferramenta permitiu mais agilidade na confecção das peças e maior simetria ao subir as paredes de vasos, por exemplo.

Em seguida, entre 2000 e 1000 a.C, foi descoberto o vidrado, revestimento composto por sílica e óxidos, como sódio, potássio e cálcio. Esses elementos, quando expostos à altas temperaturas, são fundidos à cerâmica, transformando-se em uma camada de vidro que colabora ainda mais com a impermeabilização da peça, além de servir como decoração, possibilitando diversas aplicações. Inicialmente, o vidrado era utilizado em tijolos e, posteriormente, em cerâmicas utilitárias e decorativas.

Na Grécia Antiga (entre o século X a.C. e o século I d.C.), o processo cerâmico alcançou um desenvolvimento artístico significativo, apresentando peças com formatos perfeitos e temas decorativos de destaque, fazendo referência a momentos da história, batalhas, mitologia, feitos de deuses e heróis. Logo, a cerâmica grega é distinguida por duas características fundamentais: forma e decoração.

As peças também apresentam nomes relacionados à funcionalidade, cada uma sendo destinada para um uso específico, como conservar líquidos, misturar vinho, servir bebida, caneca para beber, toilette, etc. Esse estilo de cerâmica não apresenta aplicação do vidrado, somente o engobe, o qual trata-se de argila líquida com coloração, portanto não oferece finalização brilhante no resultado da peça.

5. CERÂMICA NO BRASIL

Podemos dizer que a cerâmica no Brasil é definida pela diversidade cultural e interpretação artística de cada um dos povos indígenas presentes nesse vasto território. Porém, para dar início à uma breve história da trajetória dessa arte milenar, duas culturas se destacam: Marajoara e Tupi-Guarani.

5.1. Tupi-Guarani

O estudo realizado pelo Setor de Arqueologia da UFMG e da Missão Arqueológica Franco-Brasileira de Minas Gerais, desempenhado ao longo de sete anos (2003-2009) com o amparo da reparação de fragmentos cerâmicos, tornou possível conhecer um pouco mais sobre as manifestações cerâmicas Tupi-Guaranis, os tipos de vasilhas e a história por trás de suas pinturas. A pesquisa também contou com a ajuda de T.A. Lima e mais de 30 pesquisadores do Brasil, da Argentina e do Uruguai.

Com a análise realizada percebeu-se que cada estilo de cerâmica possuía uma decoração diferenciada. Enquanto as panelas apresentavam superfícies corrugadas, as tigelas menores recebiam desenhos e, provavelmente, eram utilizadas para ingerir bebidas fermentadas.

As grandes vasilhas eram sempre pintadas internamente e a possível função era no processo de fabricação da farinha de mandioca. Urnas maiores eram destinadas à produção da cerveja de milho e recebiam os corpos de falecidos, também eram decoradas com tintas mas não possuíam ornamentações na forma. (Prous, 2009).

As cores utilizadas por esse estilo cerâmico também tinham funções agregadas. O preto e marrom escuro poderiam ser usados para estampar pontos, preto e vermelho para as linhas, somente o vermelho para destacar a borda das peças e, por último, branco e bege claro como fundo de destaque para ilustrações realizadas com as demais cores citadas.

Figura 2: Vasilha Tupiguarani.



Figura 2: Facebook Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2020.

Figura 3: Fragmento cerâmico Tupiguarani.



Fonte: Diário de Pernambuco, 2019.

Outra característica marcante da cerâmica Tupi-Guarani eram seus elementos gráficos aplicados às peças, os quais eram representados por linhas retas, onduladas e triângulos.

Seguindo este ponto específico, na cultura guarani, a flor simboliza os mitos acerca da origem dos irmãos gêmeos Sol e Lua, por ter sido a causa de disputa

entre eles e a mãe, também aparecendo em diversos cânticos. Devido a isso, em alguns momentos, eram gravadas em repetição ou como imagem central rodeada por outros elementos. (Prous apud Garcia, 2009).

5.2. Marajoara

Entre os anos 500d.C e 1500, povos indígenas produziam peças de cerâmica, as quais eram desenvolvidas para cerimônias e atividades do cotidiano. Estes objetos de barro foram descobertos na Ilha de Marajó, no Pará, portanto, o estilo das peças foi nomeado como cerâmica marajoara.

Utilizadas em diversos rituais, as cerâmicas estavam presentes em momentos como iniciação da mulher, cultos de fertilidade e funerários, e carregavam como principais cores o vermelho, preto e branco. Suas representações de destaque eram caracterizadas pela união entre figuras naturalistas e geométricas.

De acordo com Schaan (2007), os animais retratados nas peças, possivelmente, simbolizavam histórias mitológicas conhecidas pelo povo, pois não eram animais presentes na dieta do grupo, apresentados como “bons para comer”, e sim, animais venenosos e temidos, apresentados como “bons para pensar”. Assim, esses animais, como cobras, jacarés e escorpiões, retomavam a cultura do povo e possibilitavam a lembrança dessas histórias nos momentos de rituais e ocasiões festivas.

Já as representações humanas eram majoritariamente femininas e apresentavam-se de maneira recorrente nas urnas funerárias, sempre acompanhadas de imagens de animais. A figura feminina e o retrato de seus órgãos, possuíam grande destaque na cerâmica marajoara, os quais simbolizavam os cultos de fertilidade e questões reprodutivas.

Como apresentado por Neves *et al.* (apud Lima, 2011), é possível observar aspectos semelhantes na cerâmica marajoara e tupi-guarani, como o uso de várias cores, como são aplicadas e o local onde são dispostas nas peças. A autora ainda

relata que "a maior parte das técnicas decorativas ou das formas de estruturar a superfície dos vasos são as mesmas" (Neves *et al.* apud Lima, 2011, p. 31).

Atualmente, a cerâmica marajoara ainda mostra-se presente e influente na vida dos povos e artistas do arquipélago de Marajó. Artesãos produzem peças, em sua maioria, para decoração e disponibilizam esses produtos para venda em feiras de artesanato e comércio local.

Entretanto, a visibilidade dessa arte milenar, felizmente, não abrangeu somente sua região de origem. Durante o mês de maio, no ano de 2023, a cerâmica marajoara tornou-se destaque em exposição de arte de Nova Iorque. A coleção contemporânea, nomeada de "Deep Marajó", foi produzida por três coletivos de artistas paraenses.

Figura 4: Peças cerâmicas da mostra *Deep Marajó*, realizadas com técnicas milenares.



Fonte: Globo, 2023.

Figura 5: Peças cerâmicas da mostra *Deep Marajó*, interpretando mitos e histórias locais.



Fonte: Globo, 2023.

A mostra trouxe desde representações de costumes e mitos das comunidades locais, até a elaboração de peças que seguissem características arqueológicas, visando preservar as tradições. Esta importante exposição possibilitou a disseminação e valorização da cultura marajoara. Além de evidenciar os talentosos artistas regionais, que através da sensibilidade criativa, prezam pela continuidade da história e costumes de seus antepassados.

6. CERÂMICA NA BAUHAUS

Como dissertado no início desta pesquisa, a Staatliches Bauhaus foi uma escola de destaque no meio da criação e conhecida como a primeira instituição que buscou unir “Belas-Artes” com as artes manuais.

Na primeira fase, em Weimar, a Escola contava com ateliê de cerâmica, entre diversos outros. No entanto, pela carência de certos pontos fundamentais para a boa execução das aulas, como espaço e disponibilidade para confeccionar o forno

para as queimas, o ateliê foi direcionado para uma cidade próxima, Dornburg, a 30 km de Weimar, comportando-se como um anexo, distante do prédio principal.

Figura 6: Escola de Bauhaus, projetada por Walter Gropius, em 1925, Dessau, Alemanha.



Fonte: Toda Matéria, s.d.

O deslocamento do ateliê de cerâmica ocorreu em questão do ceramista Max Krehan, o qual havia sido convidado para lecionar em conjunto com o escultor e professor Gerhard Marcks. Contudo, Krehan já possuía um ateliê familiar estabelecido em Dornburg, onde trabalhava com seu irmão Karl.

Como Max não aceitou deixar seu negócio, Walter Gropius propôs que 5 alunos, acompanhados por Gerhard, aprendessem sobre ofício no próprio ateliê de Krehan e, em troca, auxiliariam na produção comercial particular durante o período de dois anos. (Chagas, 2011)

O método de queima utilizado na produção das peças bauhausianas era realizado em baixa temperatura e com a aplicação de um único esmalte, com o intuito de manter a estética básica e sem muitos ornamentos, seguindo a visão da instituição.

A forma, por sua vez, era caracterizada por traços precisos e complexos com foco na estrutura, além de apresentar módulos agrupados, realizados a partir do método de torno. Esses módulos permitiam diversas formas de combinações, assim, a partir dos mesmos elementos, era possível criar inúmeros produtos, algo que era muito defendido por Gropius e sua visão de design industrial.

Um produto que apresentou, com êxito, essa perspectiva acerca do método de criação das peças cerâmicas, foi o “Bule de Combinação”, desenvolvido por Theodor Bogler, responsável pelo setor comercial do ateliê a partir de 1923.

Segundo Chagas:

Seu trabalho ilustra a possibilidade de criação de variantes de um mesmo design a partir do intercâmbio e combinatória de módulos-chave, sempre indo em direção à ausência de detalhes ou ornamentos, adotando uma estética deliberadamente industrial. (Chagas, 2011, p. 2)

Figura 7: Fotografia de 1923 demonstrando as possibilidades do “Bule de Combinação”.



Fonte: WordPress Megan Barker, 2019.

Apesar de seguir os pensamentos de Gropius em sua confecção e apresentar um visual atraente, os objetos de cerâmica, e alguns outros materiais,

não conseguiam ser produzidos em larga escala, já que a Bauhaus não era uma empresa, e sim, uma instituição de ensino.

Visto que apresentavam dificuldades técnicas na produção em massa, por serem itens desenvolvidos de maneira artesanal, demandando mais tempo e cuidado para confeccionar um único produto, as peças eram apresentadas como protótipos para futuras fabricações.

Em 1925, durante a mudança da escola para a cidade de Dessau, as atividades do ateliê de cerâmica foram encerradas em função da dificuldade financeira enfrentada pela Bauhaus, por espaço e materiais disponíveis.

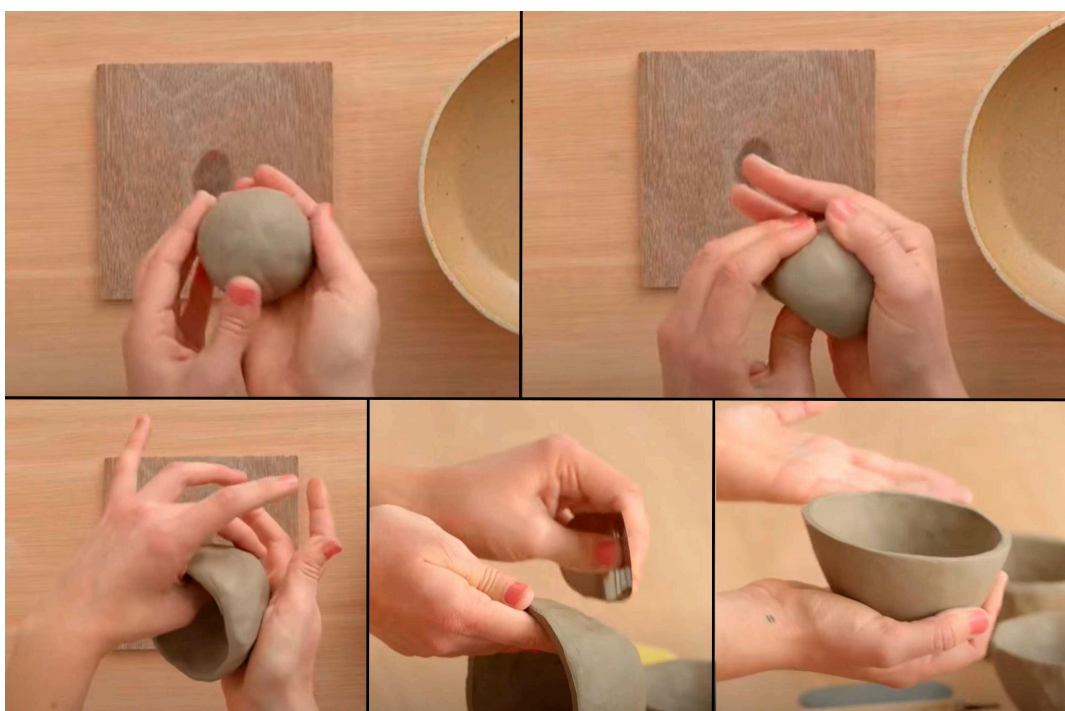
7. MÉTODOS DE MODELAGEM

Para produzir uma peça de cerâmica utiliza-se o barro, material que, quando em forma plástica (estado úmido e moldável), permite o desenvolvimento de diversas formas e mantém este formato a qual lhe foi dado. Desta maneira, por ser um material de alta praticidade, possibilita o uso de diferentes métodos de criação, tanto artesanal, podendo ser moldado em qualquer ambiente de forma manual e com poucas ferramentas, como industrial. Posto isso, ao longo deste capítulo serão apresentadas as principais técnicas de modelagem artesanal.

7.1. Método Pinch Pot

Esta maneira de desenvolver peças inicia-se com uma bola de argila em que afunda-se o polegar para abrir um pequeno buraco e, então, ao mesmo tempo que roda a bola na palma da mão, alarga-se a abertura feita, moldando com beliscões e construindo a parede da peça. O artesão pode optar por realizar o acabamento com espátula de metal ou manter as formas manuais da peça.

Figura 8: Demonstração do método Pinch Pot.



Fonte: Youtube Domestika, 2021.

Caso o ceramista queira construir um produto um pouco maior que não seja capaz de permanecer confortavelmente sobre a mão durante o processo, há a possibilidade de manter a quantidade escolhida de argila sobre uma superfície plana coberta por tecido resistente, como lona, e rotacionar este pano enquanto molda o material.

7.2. Método Acordelado

No início da modelagem, a quantidade selecionada de material passa pela transformação de formato circular para pequenos rolos de barro. Para isso, o ceramista utiliza o modo de rodar o elemento com as mãos, em movimento de vaivém sobre uma mesa, até resultar em uma corda de espessura regular por todo seu comprimento.

Após ter um conjunto de rolos, com quantidade adequada ao tamanho da peça desejada, inicia-se a produção de uma espiral, dispondo as cordas de argila umas sobre as outras, assim, construindo a parede de altura e diâmetro que

pretender. Ao final desse processo, com o apoio de uma espátula, une-se todos os rolos, selando os espaços vazios entre as sobreposições para, em seguida, alisar toda a superfície.

Figura 9: Demonstração do método Acordelado.



Fonte: Youtube Manu Souza, 2020.

A técnica de acordelado permite modelar qualquer tipo de peça. Porém com atenção à espessura dos rolos utilizados durante o processo. Pois quanto maior a cerâmica, mais grossas serão as cordas de argila necessárias para a construção.

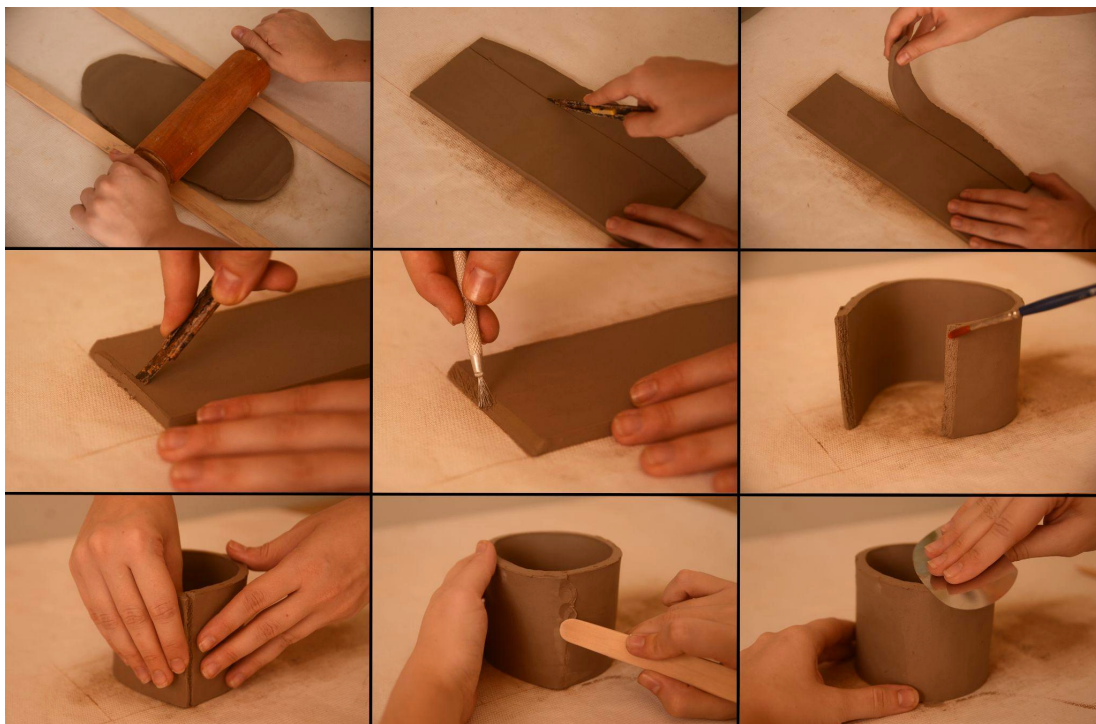
7.3. Método de Placas

Através do auxílio de um rolo, preferencialmente, de madeira não envernizada, o artesão irá abrir uma placa de argila sobre tecido de lona, já que este não adere ao material, permitindo um processo sem contratempos. Utiliza-se duas ripas nas laterais do tecido, as quais servem de apoio para o rolo, assim, é possível abrir uma placa com mesma espessura por toda extensão.

Após esse processo, o ceramista corta a placa maior em outras menores, dependendo do seu objetivo. Para unir essas placas secundárias é necessário realizar cortes verticais para aumentar a superfície de contato no momento de colar uma na outra.

Na estreita superfície originada pelo corte são feitas ranhuras, com o intuito de tornar a superfície mais aderente, e em seguida, recebem uma camada de barbotina (argila líquida com a função de “cola”) para, então, poder unir as faces. Por fim, o uso das espátulas de madeira e metal, irá colaborar com um melhor acabamento à superfície da peça .

Figura 10: Demonstração do método Placa.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Este modo de modelagem permite realizar peças de diversos tamanhos. Entretanto, é de suma importância que, ao manusear uma placa grande, o ceramista tenha muito cuidado para não ocasionar deformações e rachaduras.

Logo, uma boa maneira de evitar essas complicações, é aguardar a placa secar levemente. Dessa maneira, ficará mais firme e não se deformará ao ser manipulada.

7.4. Método de Molde

Nesse outro meio de produção é possível utilizar moldes de madeira e gesso, pois não aderem à argila, ou de plástico, porém coberto por um tecido de modo bem justo para que as dobras não marquem a peça. Esse método permite duas maneiras de execução: sobrepor ou inserir.

No modo de sobreposição, após escolher qual molde será utilizado, o ceramista abre uma placa de argila com o auxílio de um rolo, como na técnica explicada anteriormente, e dispõe sobre o molde.

Com a ajuda de uma esponja úmida ou espátula, a placa é alisada contra o molde para adquirir fielmente sua forma e são retiradas as possíveis rebarbas do material. Depois de alguns minutos o barro já se apresenta um pouco mais firme, então, a peça é retirada do molde cuidadosamente, com menos risco de modificar a forma obtida através do processo.

Figura 11: Demonstração do método Molde por sobreposição.



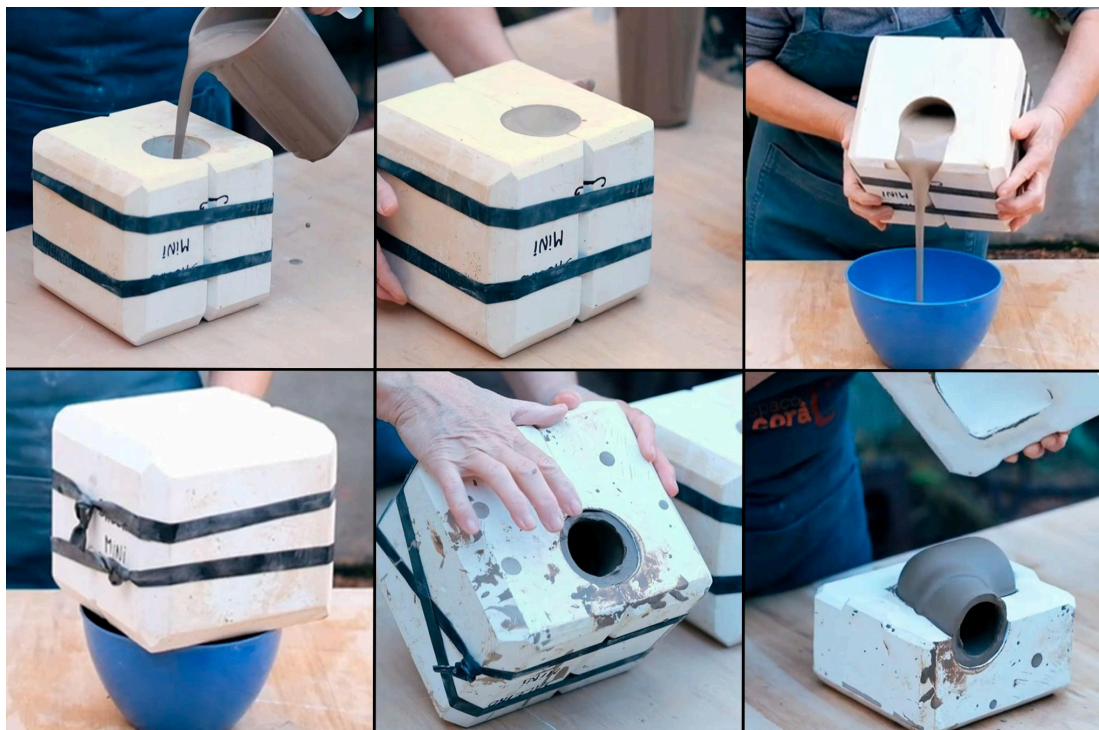
Fonte: Instagram Rea And The Clay, 2023.

Já na maneira de inserir, o artista deve utilizar o molde de gesso e o material em forma de barbotina, ou seja, argila líquida. Com o modelo de gesso já separado, a barbotina é inserida até preencher todo o espaço.

Após algumas horas, o gesso irá absorver a umidade do material, então, é possível observar a formação de uma parede de argila ao redor das bordas, logo, quanto mais tempo, mais grossa será a espessura da parede. Em seguida, o restante do líquido é retirado e o molde descansa por mais algumas horas.

Depois de ter perdido ainda mais umidade, tanto para o gesso como para o ambiente, a peça de argila retrai e se torna mais firme, podendo ser retirada do molde sem grande dificuldade.

Figura 12: Demonstração do método Molde por Inserção.



Fonte: Youtube Adma Corá, 2023.

O método de molde permite replicar peças com alta semelhança, além de facilitar o processo de desenvolvimento, tornando-o mais rápido e prático do que as técnicas apresentadas anteriormente.

7.5. Método de Torno

Representando o último método a ser percorrido, o torno caracteriza-se como um dos modos mais rápidos da produção artesanal de cerâmica, colaborando com maior aproveitamento de tempo em ateliês de ceramistas profissionais.

Ao iniciar a modelagem com essa técnica, é posicionado um bloco de argila bem umedecida no centro do torno. Com as mãos também umedecidas, é feita força para baixo com uma das mãos, enquanto a outra mantém a pressão da argila se expandindo para os lados, fazendo força para o centro.

Depois o movimento se inverte e, agora, a força é feita para cima. Este primeiro processo é repetido algumas vezes e possui o intuito de compactar o bloco de argila, eliminando possíveis bolhas dentro da massa.

Após ter um bloco compactado, com o uso do polegar, o ceramista produz uma abertura no topo do cone formado, sempre umedecendo a argila. Durante todo o processo, enquanto ocorre a expansão das bordas da peça, realizada com uma das mãos e com movimento de dentro para fora, a outra serve como apoio externo para que haja sustentação das paredes.

Quando finalizada, a peça é retirada do torno com o auxílio de uma ferramenta em formato de linha, a qual desliza por baixo da base da peça produzida, entre a superfície do equipamento e a argila.

Figura 13: Demonstração do método Torno.



Fonte: Pinterest FICH Ceramics, s.d.

Apesar de ser o processo mais rápido de produção para um ateliê, requer prática para ser bem executado. Ainda, é possível encontrar diferentes tipos e tamanhos de tornos, desde elétricos até conduzidos pelos pés do ceramista, com 40 ou 10 centímetros de diâmetro.

8. ETAPAS DA CERÂMICA

A arte da cerâmica exige paciência e requer um processo muito delicado, é necessário respeitar o tempo e etapas do material utilizado para obter peças de qualidade, com excelente acabamento e resistência.

Caso o ceramista apresse o andamento da produção, obterá uma peça danificada, frágil ou até mesmo que se quebrará no meio da produção, precisando ser descartada e executada novamente.

8.1. Sova

A partir da exposição dos fatos citados acima, o primeiro passo para alcançar uma boa peça de cerâmica é sovar a argila. No momento em que o material é sovado, são descartadas pequenas bolhas e fissuras encontradas no meio do bloco. Isso irá garantir um melhor acabamento na superfície das peças, com paredes regulares por toda a extensão do objeto produzido.

Há algumas maneiras para sovar a massa, todas são eficientes desde que executadas corretamente, possibilitando que o artista escolha o modo com que mais se identifica. É importante destacar que o processo de sova deve ser realizado independente do método de modelagem que será realizado.

8.2. Modelagem

Possuindo uma argila sovada adequadamente, inicia-se a etapa de modelagem, que permite todos os métodos apresentados anteriormente. Dependendo do clima do local, após alguns minutos ou horas, a peça encontra-se no ponto de couro, apresentando um material um pouco mais firme ao toque.

Nesse momento é possível realizar algumas decorações com o uso de ferramentas, como gravações em relevo, cortes, furos e aplicação de outras partes de argila. Esse ponto também permite executar a técnica de engobe (argila líquida com coloração), com isso, o ceramista pode adicionar cor à peça antes da primeira queima, por ser o mesmo material do objeto modelado.

8.3. Secagem

Uma das etapas mais importantes durante o processo de cerâmica é a secagem das peças, devendo ter seu tempo rigorosamente respeitado. Se o material perder umidade muito rápido a peça apresentará deformações, trincos ou até mesmo se quebrará. É necessário, então, analisar as condições climáticas da

região em que está ocorrendo a produção para optar pela melhor maneira de conduzir esse processo de secagem.

Para desacelerar a perda de umidade é importante sobrepor as peças com um plástico que alcance toda a área a qual se encontram. Esse material, mesmo em contato com argila, não irá absorver a água presente no barro, e sim, mantê-la por mais tempo, colaborando com uma secagem livre de transtornos.

Alinhado a esse ponto, é de suma importância que as peças sejam dispostas sobre um material que permita a retração da argila durante esse processo, já que a perda de umidade provoca um leve encolhimento na dimensão do objeto.

Consequentemente, para que esse movimento seja capaz de ocorrer, superfícies como jornal, madeira, tecido e gesso são boas opções para acomodar as peças. Já materiais como plástico e vidro aderem à argila, impedindo seu deslizamento e causando deformações na peça, como concavidade em sua base.

O tempo de secagem varia em razão do tamanho, logo, uma peça de grande extensão poderá ficar cerca de 1 mês para secar sem problemas. Após esse período, o material alcança o ponto de osso, momento em que já não há mais água na peça, e poderá ser levado para a primeira queima.

8.4. Queima de Biscoito

A primeira queima será responsável por transformar a argila em cerâmica, resultando em uma peça resistente, porosa e pronta para receber o esmalte. Nesse momento o forno deve ser configurado para alcançar uma temperatura entre 900 °C e 1000 °C, caso atinja uma temperatura mais alta o esmalte não será capaz de fixar corretamente durante o processo de esmaltação.

Ao realizar esta fornada, recomenda-se o aumento lento e gradual de temperatura para evitar que a peça quebre ou empene, adicionando 100°C a cada hora. (JUNG, acesso em 14 jan. 2024).

8.5. Queima de Esmalte

Nessa etapa, o ceramista escolhe o tipo de esmalte que será utilizado para finalizar as peças que passarão pela fornada, podendo ser de baixa (1100°C), média (até 1200°C) ou alta temperatura (entre 1200°C e 1300°C).

Diferente da primeira queima, esta passa por uma mudança lenta de temperatura ao final, garantindo que o esmalte seja capaz de fundir-se corretamente à argila. (Tauá Cerâmica, acesso em 15 jan).

Durante esse último processo, não é permitido encostar as peças umas nas outras. Pois os esmaltes se uniriam no momento da alta temperatura e após o resfriamento, seriam um só vidrado, ligando as peças que tiveram contato de superfície e não permitindo a separação dos objetos sem danificá-los.

9. A INFLUÊNCIA DA CERÂMICA UTILITÁRIA

A cerâmica utilitária está presente na vida humana há muitos séculos, e teve como início da trajetória a função de manter alimentos que antes não eram armazenados tão facilmente e, principalmente, como recipiente para cozinhá-los.

De acordo com Wilson (2014), dados sobre os esqueletos de antepassados foram divulgados, expondo como, antes da utilização do cozimento de alimentos, pessoas que não possuísssem todos os dentes não chegavam na idade adulta. Isso ocorria pelo fato da mastigação ser algo fundamental para a sobrevivência, uma vez que a dieta desses indivíduos era definida pelo consumo de alimentos sólidos.

Logo, a cerâmica permitiu o preparo de comidas com consistência mais líquida, como sopas e mingaus e, conseqüentemente, tornou-se possível observar esqueletos sem um único dente.

Ao longo do tempo, a relação entre comida e homem evoluiu para além de algo destinado a ser somente um combustível e ausente de qualquer aspecto afetivo, cultural, estético e histórico. Originou-se, então, a prática gastronômica, com

o propósito de criar preparações de gosto e visual singular, combinando diferentes sabores e, assim, ampliar a experiência alimentar.

Junto a isso, a cerâmica artesanal se popularizou no meio gastronômico, agregando valor aos espaços e preparações das refeições, logo, a necessidade de uma peça de alta qualidade tornou-se algo indispensável (Oliveira apud Hargreaves, 2017).

De acordo com o pensamento de Wilson, citado por Oliveira:

Quanto à produção de utensílios destinados à culinária, é ainda mais complexo, pois precisam ser impermeáveis e fortes para suportar o choque térmico; à medida que o recipiente malfeito aquece, seus materiais expandem em velocidades diferentes e a tensão faz estilhaçar-se. (Oliveira apud Wilson, 2017).

Devido a crescente presença de peças de cerâmicas em programas de culinária e restaurantes, as pessoas estão cada vez mais buscando utensílios artesanais personalizados para fazer parte de seus lares. Em busca de vivenciar a experiência gastronômica no cotidiano.

À vista disso, a procura por ateliês e o reconhecimento de ceramistas também aumentam a cada dia, colaborando com a evidência do *Food Design*. O qual busca satisfazer uma necessidade física / emocional dentro de uma cultura, possibilitando novas experiências e memórias prazerosas.

Segundo Zampollo:

Food Design é o processo de design que leva à inovação produtos, serviços ou sistemas de alimentação: desde produção, aquisição, preservação, transporte, até a preparação, apresentação, consumo e disposição. É o processo que traz inovação deliberada e fundamentada de função, tecnologia ou significado em qualquer coisa que tenha a ver com comida ou alimentação” (Zampollo, 2016).

Como apresentado por Oliveira (apud Hobday, 2018), um dos fatores de relevância no momento de degustação da refeição, e levado com seriedade por chefs de renome, é o prato o qual será apresentado o alimento.

O prato faz parte da criação do profissional, pois deve manter a qualidade da comida. Além de fortalecer a identidade do restaurante, a assinatura do chef e colaborar com o despertar de sensações e memórias, convidando o consumidor a alegrar-se, experimentar, relaxar e desfrutar de maneira aprofundada esse momento.

9.1. Pesquisa - visão de chefs, ceramistas e consumidores

Apoiado na pesquisa realizada por Andressa Andrade Oliveira, em 2018, tendo como objetivo a análise acerca da influência da cerâmica na apresentação de pratos gastronômicos, foi possível reunir opiniões de chefs, ceramistas e consumidores em relação à temática apresentada.

9.1.1. Percepção dos chefs

Em um grupo de 13 profissionais da área de gastronomia, 61,5% afirmaram que preferem utilizar peças de cerâmicas sob medida ao invés de louças comuns, 23,1% que talvez e 15,4% relataram não possuir preferência pelas peças.

Alguns participantes até justificaram suas respostas expondo como melhora a apresentação dos pratos, como há possibilidade de maior liberdade de criação a partir da personalização das peças e como o trabalho artesanal entrega beleza.

Questionados sobre a percepção dos frequentadores dos estabelecimentos diante de refeições apresentadas em cerâmica artesanal, 84,6% disseram que os clientes valorizam o uso da peça e 15,4% não souberam responder.

Apesar da alta porcentagem de profissionais que reconhecem a capacidade de valorização a qual a cerâmica entrega às refeições, e que preferem o seu uso nas apresentações, foi possível constatar que nem todos conseguem utilizar o trabalho artesanal em 100% de seus pratos.

Porém os objetos ainda mostram-se presentes na maioria dos restaurantes. Assim, 38,5% afirmaram utilizar as peças em todas as refeições oferecidas, 38,5%

fazem o uso em metade dos pratos e 23% não utilizam na apresentação de nenhuma comida.

Esses dados são justificados pelo fato do valor de uma peça artesanal ser mais alto quando comparado com a industrial. Mas, levando em conta a maior durabilidade, qualidade e competência na captação de clientes, por oferecer sofisticação, o investimento em uma peça artesanal pode se mostrar vantajoso para estabelecimentos gastronômicos. (Oliveira, 2018)

9.1.2. Percepção dos ceramistas

Para a análise com ceramistas foi reunido um grupo de 17 profissionais, dos quais 88,2% realizam trabalhos personalizados para restaurantes. Logo, é possível afirmar que, mesmo com o valor atribuído à cerâmica artesanal, ainda há uma demanda considerável de estabelecimentos gastronômicos que investem nesses produtos.

Em seguida, os participantes foram questionados acerca das necessidades dos compradores. Os pontos com maior destaque são definidos pelo desejo de exclusividade, estética, personalização e sofisticação. Ou seja, atributos relacionados com a experiência do cliente.

Apesar dos ceramistas serem responsáveis pela confecção dessas peças, e da preferência de alguns profissionais pelas cores que serão utilizadas, os artesãos realçam a importância do trabalho em conjunto com os chefs. Isso pois, dependendo do menu realizado pelo especialista gastronômico, as cores, tamanhos e texturas dos alimentos influenciam diretamente na montagem do prato.

Em relação aos ceramistas acreditarem que suas peças influenciam na apresentação do prato, houve unanimidade acerca da capacidade da louça artesanal transformar a montagem dos pratos.

Os profissionais apontaram como a cerâmica muda a experiência do cliente ao comer um prato colorido. Como há presença do estímulo visual aliado ao olfato e paladar e como uma peça orgânica, visivelmente feita a mão, é capaz de humanizar

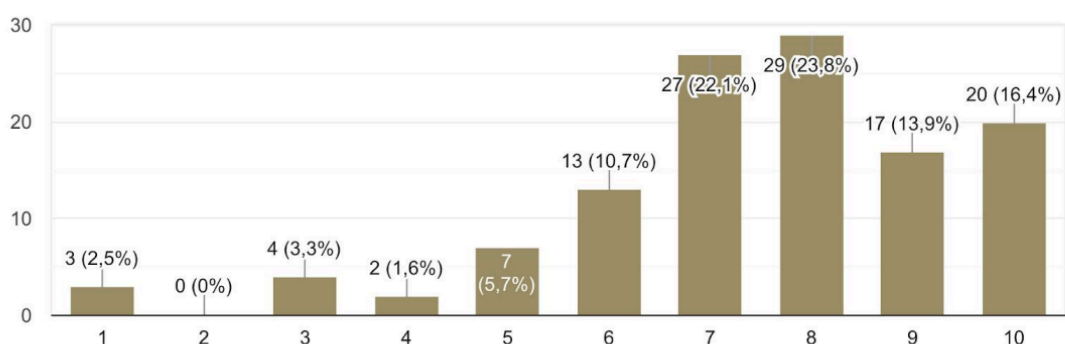
ainda mais a refeição. Além do cliente perceber sua importância em relação ao restaurante que preocupou-se em adquirir peças feitas sob medida para sua experiência gastronômica. (Oliveira, 2018)

9.1.3. Percepção dos clientes

Por último, foi feita a análise em relação às pessoas que costumam realizar refeições fora de casa e que frequentam restaurantes que oferecem pratos montados em cerâmicas. Ao todo, 123 participantes foram entrevistados, dos quais 58,2% relataram que vão em estabelecimentos que preocupam-se com a finalização do prato e 41,8% não costumam ir nesse tipo de restaurante.

Os clientes que frequentam esses locais passaram por mais uma etapa de pesquisa, onde foram solicitados a pontuar, de 1 a 10, o quão importante é a apresentação do prato, sendo 1 “não me importo” e 10 “me importo muito”. A partir das respostas adquiridas, percebeu-se que a maioria dos participantes se importa com a apresentação de suas refeições.

Figura 14: Resultado do questionário sobre a importância da apresentação dos pratos.



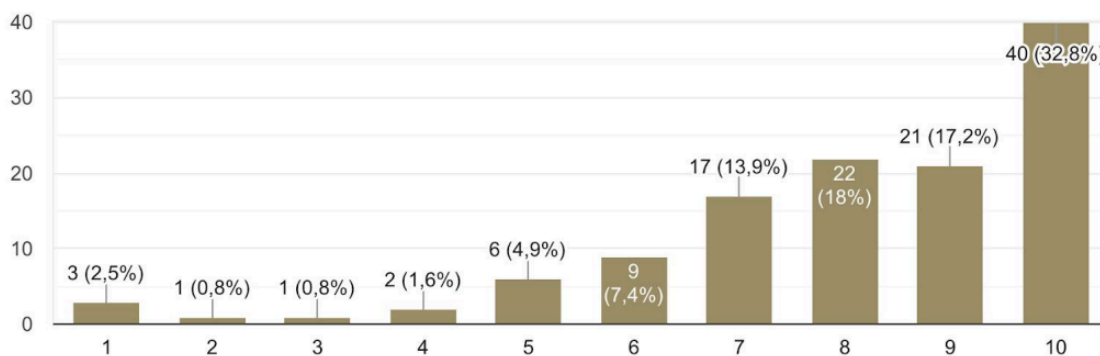
Fonte: Oliveira, 2018.

Com isso, podemos pontuar a reflexão de Hobday, apresentada por Oliveira:

Comemos com os olhos, devorando cores e texturas, antecipando os sabores que virão a seguir. O prazer de sentar-se para uma refeição, seja com a família ou com um barulhento grupo de amigos, é um dos melhores rituais da vida: momento de pausa, de satisfação dos sentidos. (Oliveira apud Hobday, 2018, p.12).

Logo após, os entrevistados foram questionados sobre a capacidade da cerâmica de influenciar, de maneira positiva, a experiência gastronômica. Para isso, foi necessário pontuar de 1 a 10, onde, dessa vez, o 1 representava “não influencia” e o 10 “influencia muito”.

Figura 15: Resultado do questionário sobre a importância da apresentação dos pratos.



Fonte: Oliveira, 2018.

Apoiado nos resultados, novamente, constatou-se que a maioria acredita no poder de influência exercido pelos artigos artesanais sobre a apresentação das refeições.

Em outro momento, também observou-se através da pesquisa que 94,3% dos clientes acreditam que o investimento de peças de cerâmica demonstram profissionalismo e cuidado com a aparência dos restaurantes.

9.1.4. Conclusão

Os resultados obtidos a partir da aplicação dos questionários de Andressa Oliveira, possibilitaram destacar a influência direta de peças de cerâmica na união

com a gastronomia, apresentando devolutivas significativas de chefs, ceramistas e clientes.

Observa-se a valorização desde o trabalho em equipe entre profissionais de ambas as áreas, que buscam eficiência diante dos objetivos apresentados, como exclusividade, estética, personalização e sofisticação. Assim, possibilitando a intensificação das experiências gastronômicas por parte do consumidor, e levando ao alcance de aspectos afetivos, emotivos e memórias.

Retratou-se, também, como a maioria dos indivíduos que costumam realizar refeições fora de casa, acreditam na influência da cerâmica ao manter o alimento. Desse modo, buscam por lugares que demonstram preocupação e profissionalismo nas montagem dos pratos, sendo capazes de transformar o momento da refeição.

10. RELATÓRIO DE DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO

Este relatório irá apresentar o desenvolvimento e ideias da coleção de cerâmica artesanal utilitária inspirada no estilo bauhausiano, a qual busca evidenciar os princípios da importante Escola de Bauhaus e a aplicação da pioneira Teoria de Cores e Formas, elaborada por Wassily Kandinsky (1866-1944).

A escolha do tema para a produção das peças cerâmicas não foi somente uma homenagem à influente instituição de arte, arquitetura e design do século XX. Deu-se, também, pela minha paixão pela cerâmica, a qual floresceu durante um dos semestres da faculdade.

Esse carinho pela técnica artesanal foi fator motivador para minha vontade de difundir um pouco mais sobre o processo tão delicado, longo e apaixonante que é a cerâmica e suas inúmeras possibilidades.

Como na Instituição, a coleção busca enfatizar a funcionalidade, simplicidade e a harmonia entre forma e função. Para isso, aprofundei-me nas raízes da Bauhaus e procurei apresentar sua essência através das peças, as quais não refletiram

somente as formas geométricas e a famosa paleta de cores, mas que me possibilitaram viver a liberdade criativa e o espírito de experimentação que eram tão defendidos pelo ideais da escola.

10.1. Definição dos utensílios da coleção

Para a escolha das peças que formariam a coleção, inicialmente, separei diferentes ideias de produtos, como pratos, cumbucas, travessas, jarras, canecas, xícaras e píres. Posteriormente, busquei analisar quais utensílios mais me interessavam, tanto no âmbito de produção da cerâmica, quanto no cotidiano.

Logo, como uma apreciadora de xícaras e canecas, resolvi reduzir a coleção em torno das canecas, as quais seriam acompanhadas de pequenos pratos destinados a servir bolos, doces ou pães. Dessa forma, a coleção representaria um dos momentos mais aconchegantes para mim: um bom café da tarde que reúne a família à mesa.

Porém, ao longo do desenvolvimento da coleção, a estética elaborada a partir de pesquisas, não permitiria um bom funcionamento e ergonomia ideal ao utilizar as peças. As alças, que serão apresentadas no decorrer deste relatório, não possibilitariam uma pega confortável e segura, em razão do peso de uma caneca, ainda mais quando preenchida pelo líquido.

Assim, por também apreciar xícaras, resolvi substituir as peças maiores por menores, algo que não iria interferir no motivo que me levou a escolher os elementos da coleção. Pois estes também mostram-se presentes no momento em família.

Com isso, as xícaras poderiam ser utilizadas de modo muito mais ergonômico, sem alterar a estética desenvolvida para as peças. Consequentemente, os pratos de doces foram trocados por pires, que acompanhariam as xícaras, possibilitando uma combinação mais estruturada entre os utensílios.

10.2. Busca por referências

Após um longo estudo aprofundado acerca dos princípios da escola e, principalmente, sobre as Teorias de Cores e Formas, já apresentada anteriormente, decidi que esse seria o ponto de partida para as ideias da coleção.

Logo, foi definido que as peças apresentariam formas triangulares amarelas, quadradas vermelhas e circulares azuis. Iniciou-se, então, a busca por referências visuais, as quais passaram desde produtos desenvolvidos por artistas que vivenciaram o cotidiano e época da escola, até projetos atuais inspirados na estética da influente instituição.

Figura 16: Primeiro Quadro semântico para coleção.



Fonte: Autoria própria, 2023.

A coleta inicial de referências visuais mostrou-se diversificada, abrangendo desde formatos mais complexos até mais simples, com argilas mais escuras e outras mais claras.

Com as possibilidades dispostas de maneira organizada, percebi que as aplicações mais simples prendiam minha atenção e aproximavam-se mais dos ideais da Bauhaus. Enquanto os projetos mais detalhados não evidenciavam o que buscava apresentar com minha produção.

Consequentemente, direcionei meu olhar de modo mais atento para as peças de artistas que frequentaram a instituição e que seguiam a aplicação mais nítida das formas geométricas.

Figura 17: Coleção de utilitários domésticos de metal, projetada por Marianne Brandt.



Fonte: Tipografos, s.d.

Figura 18: Chaleira de metal, projetada por Marianne Brandt.



Fonte: Toda Matéria, s.d.

Umas das artistas a qual mais me interessei pelos projetos foi Marianne Brandt (1893-1993), pintora, escultora, designer industrial e fotógrafa alemã que destacou-se no curso de Oficina de Metais, e assumiu os cargos de assistente e diretora da oficina.

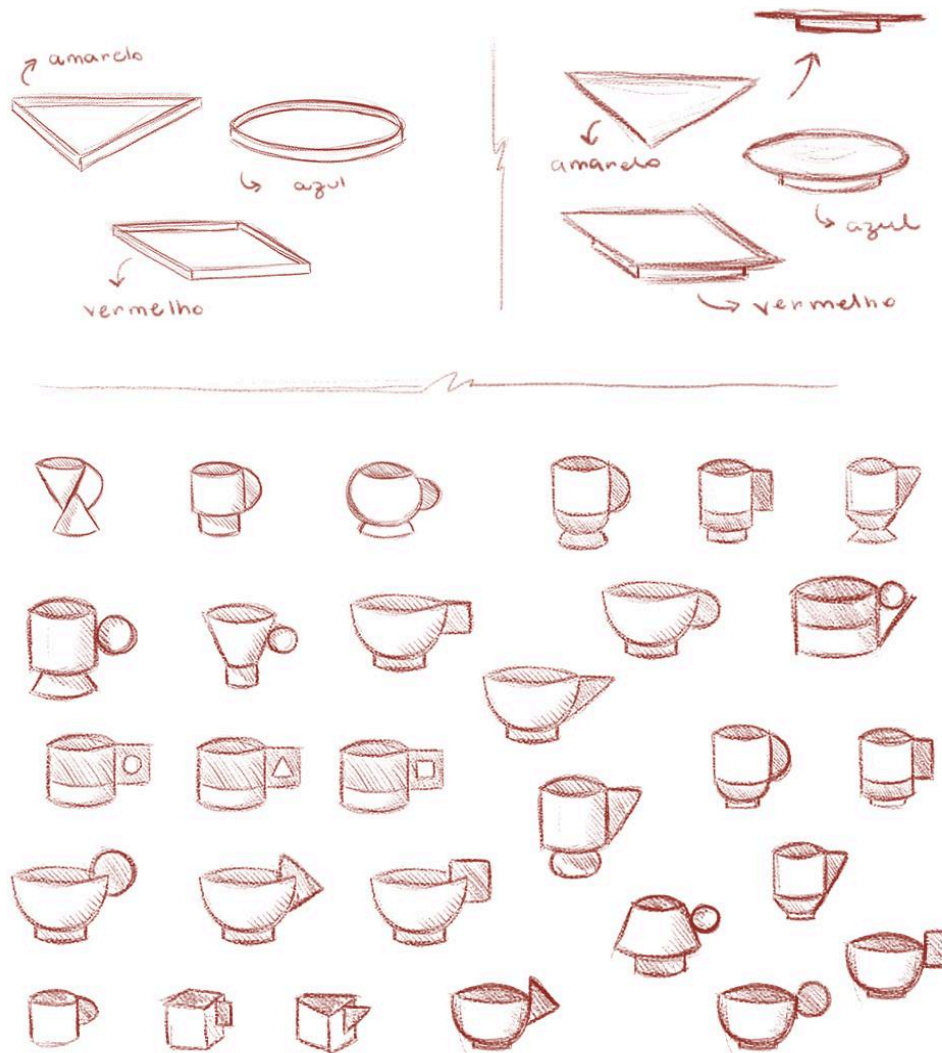
Seus produtos, apresentados acima, foram fundamentais para a concepção das peças cerâmicas desenvolvidas. O uso explícito das formas geométricas, principalmente o círculo, caracterizavam minhas ideias pré estabelecidas e clarearam minha mente acerca do caminho estético que gostaria de seguir.

10.3. Rascunhos

Apesar dos utensílios de Marianne serem incrivelmente desenvolvidos e modernos, apresentavam a simplicidade e harmonia entre forma e função, além da estética inovadora, a qual tanto prezava para meu projeto. A partir dessa análise,

iniciei rascunhos de possíveis peças que caminhassem paralelamente com os princípios da Bauhaus.

Figura 19: Rascunhos da coleção.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Todos os rascunhos foram elaborados pensando na aplicação prática das Teorias de Cores e Formas. Depois de um período de estudo acima das possibilidades retratadas, optei pelo modelo que apresentava maior simplicidade no corpo das xícaras e que possibilitava a evidência dos elementos principais: círculo, triângulo e quadrado.

No conceito dos pires segui os mesmos critérios, porém inovando sua forma básica. Para isso, o design apresenta uma superfície suspensa, ocasionando uma leve impressão de flutuar sobre a mesa.

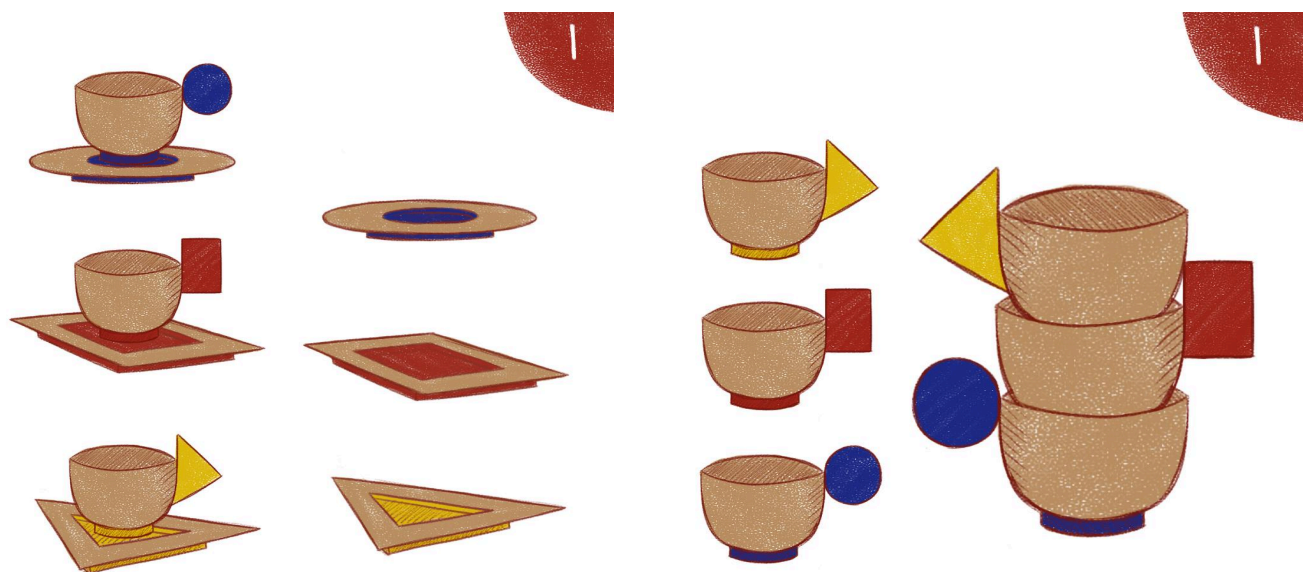
Figura 20: Modelos escolhidos para coleção.



Fonte: Autoria própria, 2024.

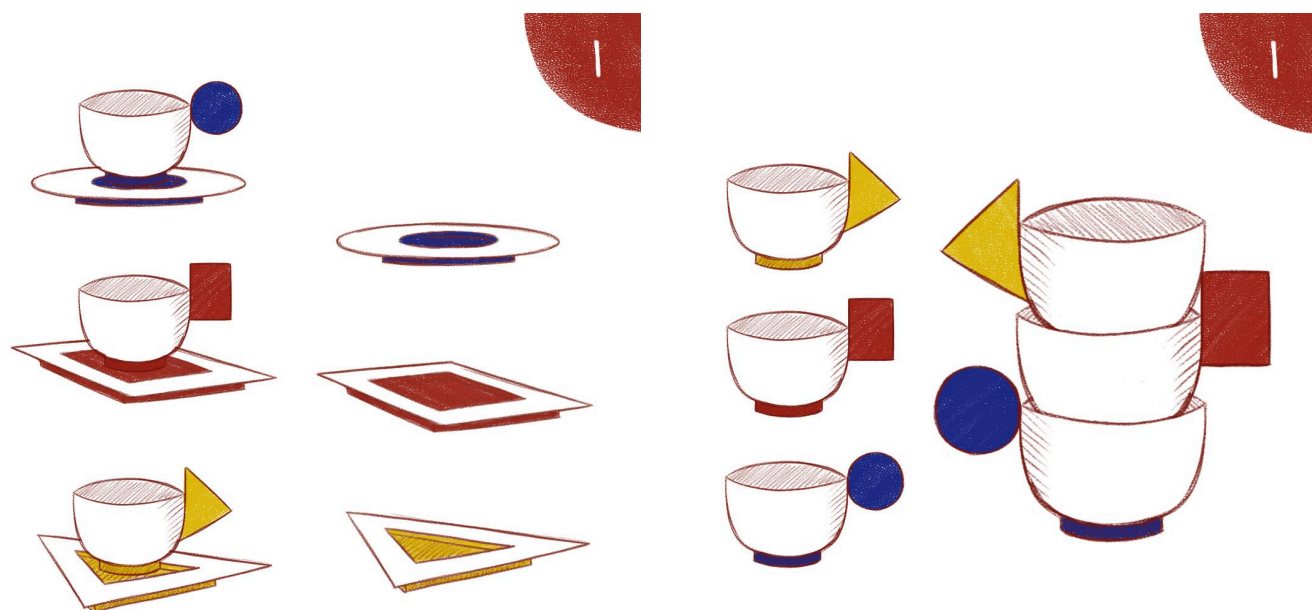
Após a escolha dos modelos, realizei o rascunho fiel das peças, aplicando as cores primárias em suas respectivas formas. Assim, foi possível observar de modo mais detalhado, como as peças combinariam entre si e qual tonalidade de argila seria ideal para o projeto.

Figura 21: Primeira opção de massa - Argila Saara.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 22: Segunda opção de massa - Argila Bianca.



Fonte: Autoria própria, 2024.

O rascunho detalhado das peças, acompanhado das duas tonalidades de argila lado a lado, foi essencial para a decisão de qual material seria o mais eficiente para retratar as ideias concebidas ao longo do estudo.

Logo, a argila branca foi escolhida para o desenvolvimento da coleção, pois sua neutralidade não iria interferir no destaque que buscava para as formas geométricas. Dessa forma, o branco auxiliaria a evidenciar tanto as cores, como suas formas.

10.4. Desenvolvimento prático da coleção

Finalizando o design, iniciei o processo de desenvolvimento prático. Nessa etapa, por possuir maior familiaridade e experiência, optei pelo método de placas para a produção das xícaras e pires. Além de demonstrar ainda mais a técnica artesanal dessa arte milenar fascinante.

Figura 26: Esmaltes cerâmicos e CMC.



Fonte: Autoria própria, 2024.

As ferramentas apresentadas acima auxiliaram no processo de abertura de placas, modelagem, acabamento e esmaltação das peças cerâmicas. Assim, já com os materiais devidamente selecionados, a próxima etapa do processo é caracterizada pela preparação da argila para ser moldada.

10.4.1. Modelagem da coleção

Prezando por uma modelagem sem interferências, defeitos e pela qualidade final do produto, iniciei a etapa sovando a argila escolhida para o projeto.

Esta fase do desenvolvimento tem grande influência no decorrer da produção, como apresentado anteriormente. Durante esse processo, todas as possíveis bolhas presentes no interior da massa são retiradas, garantindo que não haja rachaduras ou superfícies irregulares.

Figura 27: Método de sova da argila.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Assim, concluído esse passo, com o uso de guias auxiliares de espessura e rolo de madeira encerado, iniciei a abertura de placas no tamanho necessário das medidas das xícaras e píres.

Figura 28: Processo de abrir placa de argila.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Antes de iniciar o recorte das placas, alisei a massa com o apoio de uma espátula de alumínio. Essa ferramenta auxilia na compactação da estrutura do material e no melhor resultado da peça.

Caso haja bolhas no interior da massa, irão aparecer ao passar a ferramenta, então, é só realizar um pequeno furo para liberar o ar e alisar, novamente, a placa.

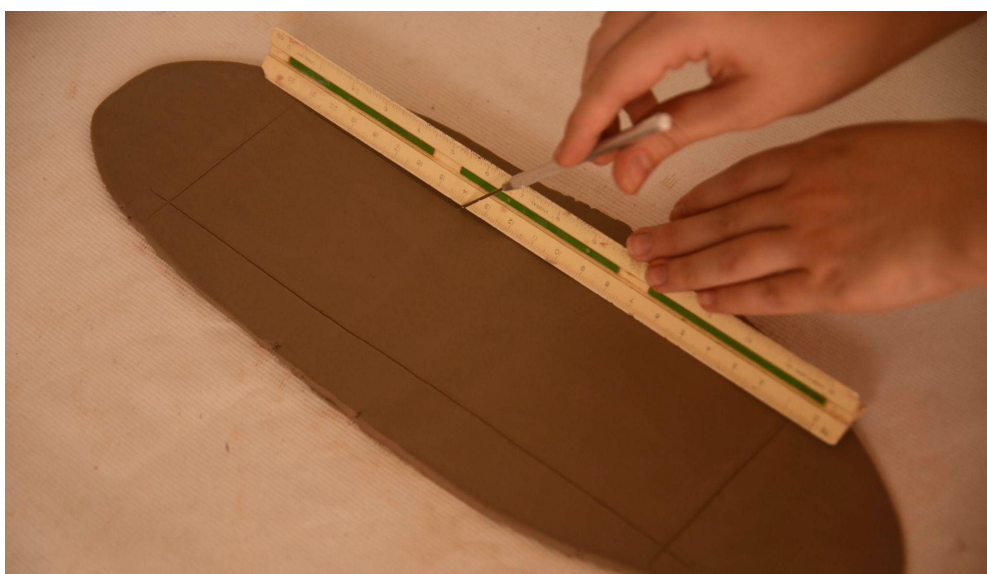
Figura 29: Etapa de alisar a argila e eliminar possíveis bolhas presentes na placa.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Com o apoio da ferramenta em formato de agulha, delimitei o tamanho das placas que seriam cortadas para a produção das peças. Depois, cortei as bordas com estilete e retirei, cuidadosamente, o excesso de material.

Figura 30: Momento de demarcar o tamanho da placa das xícaras.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 31: Recorte da placa.



Fonte: Autoria própria, 2024.

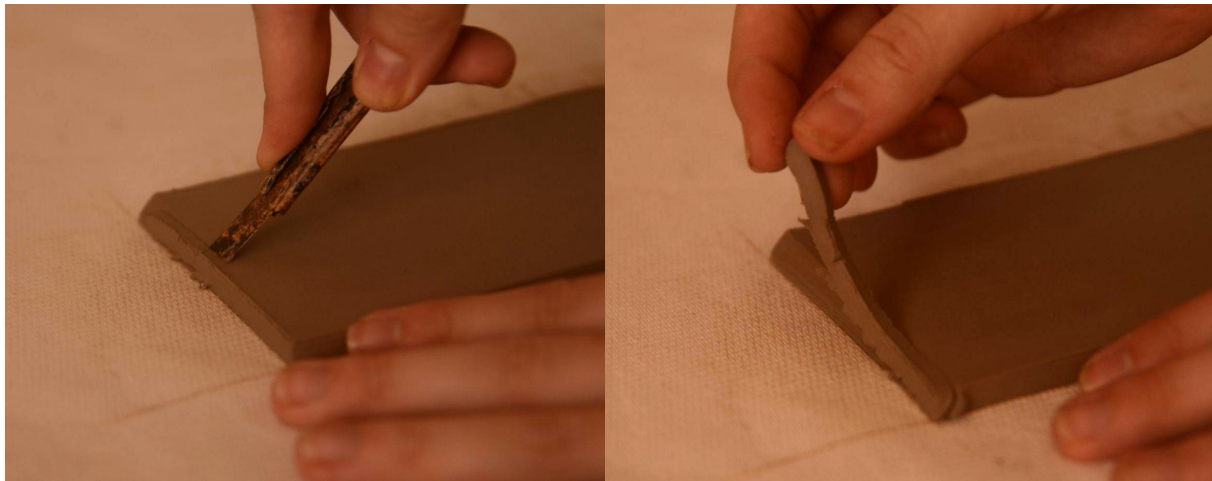
Figura 32: Retirada dos excessos da placa.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Possuindo as placas, o primeiro passo para dar forma ao corpo da xícara foi unir os lados das placas de argila. Para isso, realizei cortes em diagonal que colaboram com o aumento da superfície de contato.

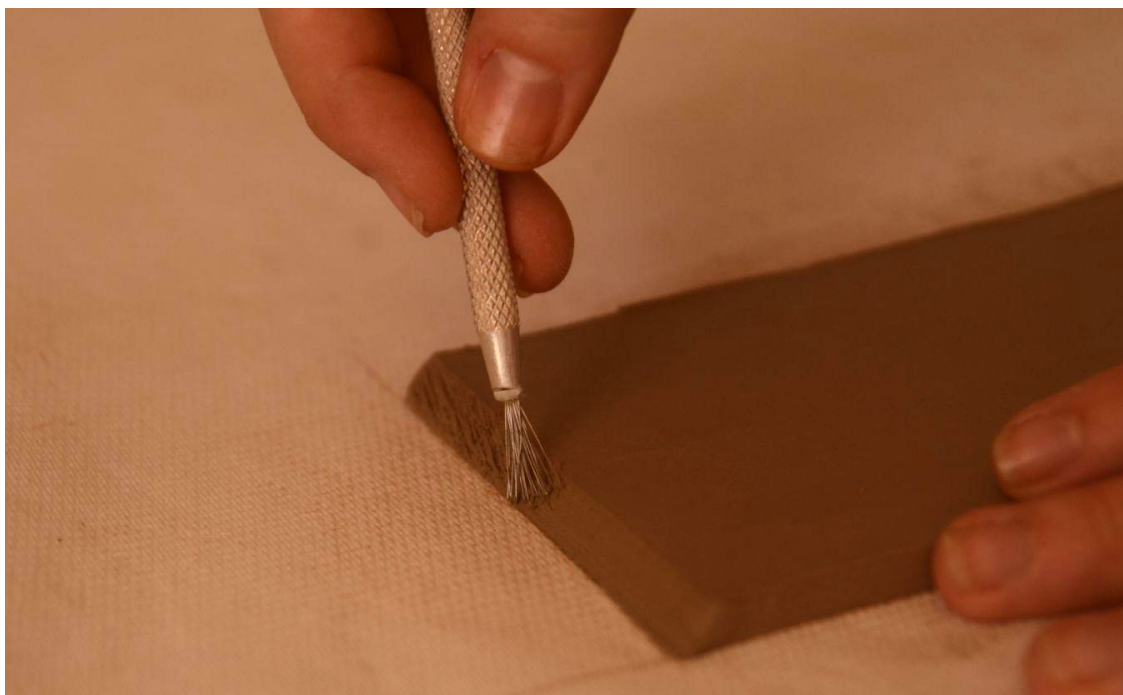
Figura 33: Corte diagonal para aumento da área de contato.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Ao unir as extremidades, é importante realizar pequenas ranhuras nas superfícies de contato. Desse modo, haverá maior aderência entre as partes, impedindo que ambos os lados deslizem entre si.

Figura 34: Ranhuras responsáveis pelo fortalecimento da etapa de colagem.

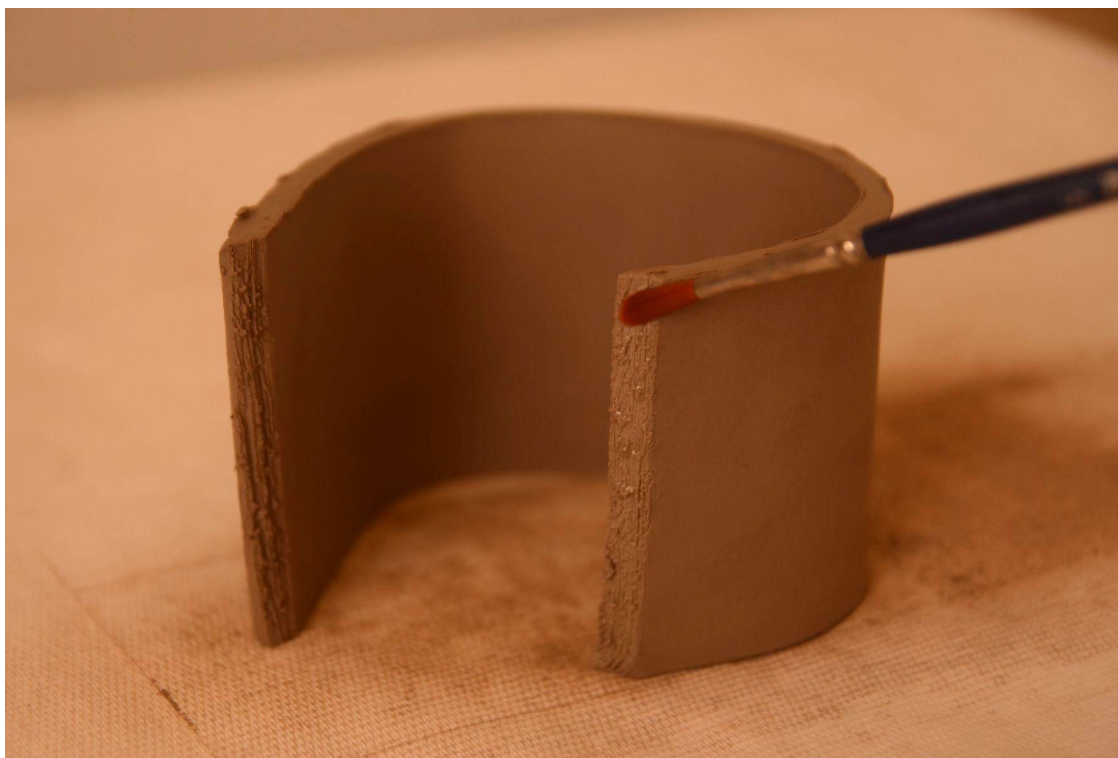


Fonte: Autoria própria, 2024.

Antes de realizar a união, foi necessário aguardar alguns minutos para que o material ficasse um pouco mais resistente. Ajudando no momento de manuseio e evitando que sua estrutura fosse comprometida.

Como não possuía barbotina (argila líquida com função de cola) na mesma argila da coleção, adicionei um pouco de água no lugar, que também funciona bem para auxiliar na colagem. Em movimento de zigue-zague, para que as ranhuras se entrelçassem, fixei as duas partes.

Figura 35: Adição de água para colagem.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 36: Processo de colagem.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Utilizando uma pequena espátula de madeira encerada, terminei de unir os lados de maneira que eliminasse qualquer rebarba.

Figura 37: Acabamento com espátula de madeira, intensificando a união das duas partes.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Já com a espátula de metal, fiz o acabamento da etapa. Essa ferramenta ajuda a melhorar o aspecto da colagem e eliminar pequenas imperfeições, resultando em uma superfície mais lisa e regular. Assim, torna-se imperceptível o local de união das extremidades da placa.

Figura 38: Acabamento com espátula de metal, aperfeiçoando a superfície da peça.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 39: Acabamento com espátula de metal, aperfeiçoando a superfície da peça.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Para moldar as xícaras de modo que sua base tivesse acabamento arredondado, elaborado de maneira manual, ou seja, sem auxílio de torno, realizei beliscões em direção ao centro do pequeno cilindro. Possibilitando a diminuição do diâmetro da base.

Figura 40: Método de beliscões para iniciar o arredondamento da base da xícara.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Em seguida, com leves batidas, utilizei a ferramenta grande de espátula de madeira para compactar as dobras originadas pelos beliscões e acentuar ainda mais a curvatura.

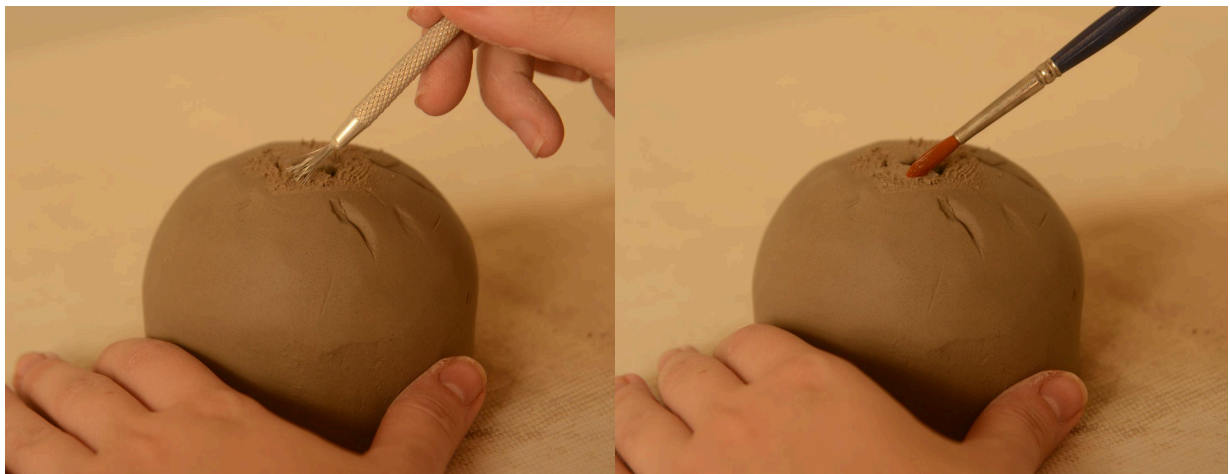
Figura 41: Técnica de batidas, com espátula chata de madeira, para compactar a argila da curvatura.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Mesmo após essa etapa, ainda havia uma abertura na base, logo, apliquei um pequeno círculo de argila, mesclando com o restante do corpo da peça. Lembrando sempre de realizar as ranhuras e adição de água (ou barbotina).

Figura 42: Produção de ranhuras e adição de água para colagem.



Fonte: Autoria própria, 2024.

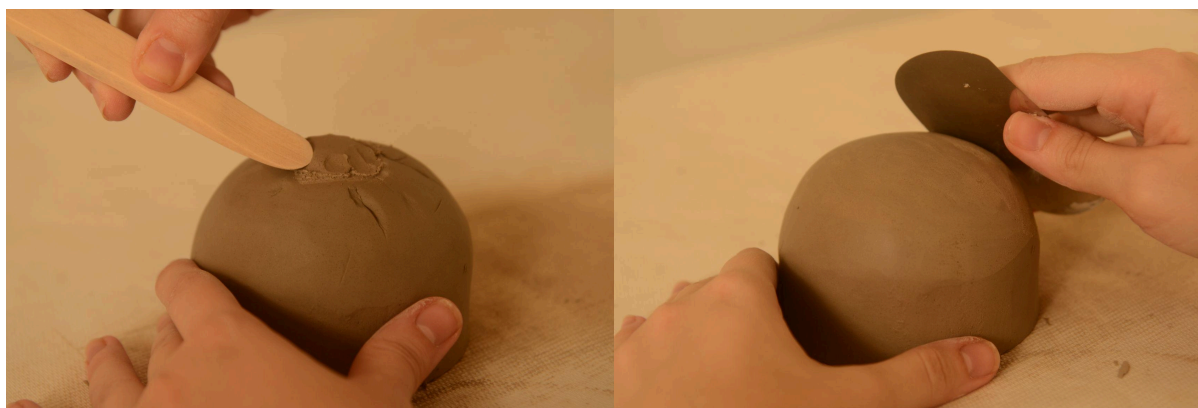
Figura 43: Inserção de pequeno círculo para fechar a abertura da base.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Assim, com a estrutura completa, utilizei, novamente, a pequena ferramenta de madeira para unificar a aplicação entre as formas. Depois, para finalizar, alisei a parede da xícara com a espátula de metal, a qual auxiliou no acabamento da superfície e união dos elementos (colagem do cilindro e círculo da base).

Figura 44: Acabamento externo da base com espátulas de madeira e metal.



Fonte: Autoria própria., 2024.

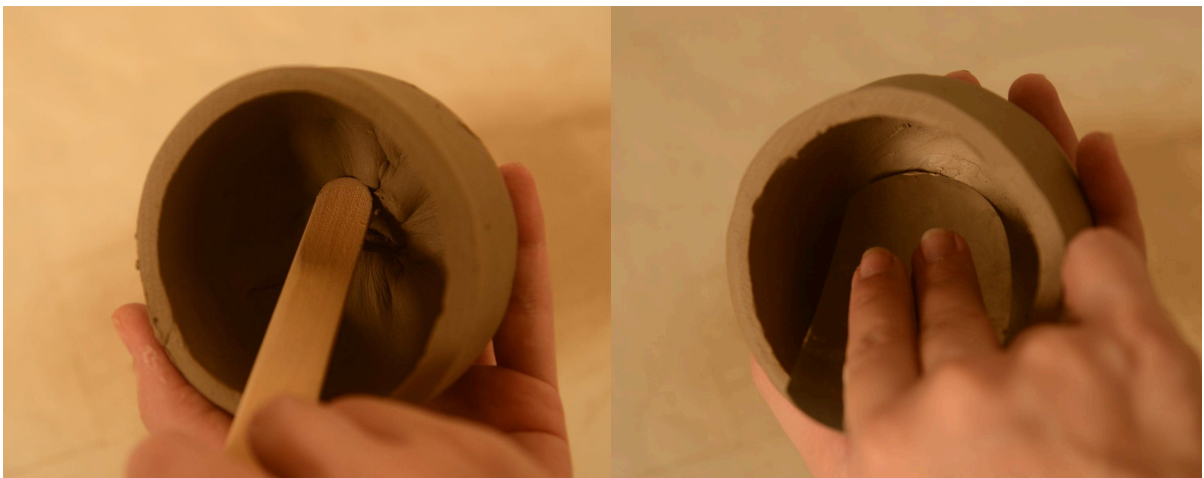
Após realizar o formato circular da base, ajustei as dobras que surgem na parte de dentro da estrutura da peça, por conta dos beliscões. Mais uma vez, utilizei as espátulas de madeira e alumínio para dar acabamento.

Figura 45: Dobras originadas pelo processo de arredondamento da base.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 46: Acabamento da curvatura interna com espátulas de madeira e metal.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 47: Acabamento interior finalizado.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Arredondei a borda da xícara com os dedos e depois com o apoio de uma esponja úmida. Essa etapa garante maior ergonomia no momento de uso das peças, possibilitando maior conforto ao beber o líquido.

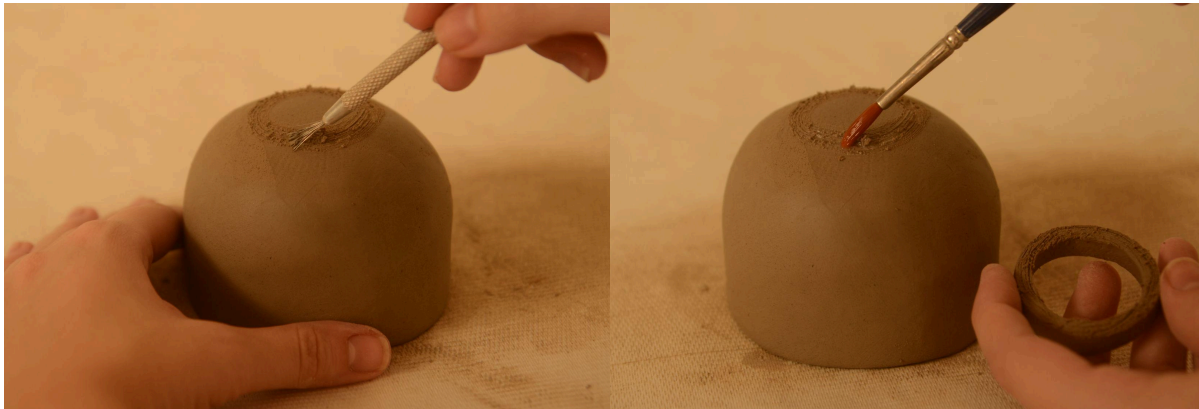
Figura 48: Acabamento da borda da xícara.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Desejava que a peça exibisse bem sua forma arredondada, então, optei pela aplicação do pé em sua base. Assim, não seria necessário achatar tanto a parte inferior para que fosse capaz de manter-se estática na mesa. E, mais uma vez, realizei as mesmas etapas necessárias para colagem.

Figura 49: Produção de ranhuras e adição de água para colagem.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 50: Inserção do pé da xícara.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Porém, no caso do pé, e de outros elementos, prefiro adicionar mais uma etapa no processo de colagem. Aplico uma fina corda de argila ao redor da área de contato, reforçando a união e oferecendo um acabamento levemente arredondado.

Figura 51: Técnica para intensificar a união dos elementos.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Após essa fase, faço o acabamento com a espátula e dedos. Termino com o auxílio de uma esponja úmida, para compactar todo o trabalho realizado nessa área e trazer mais suavidade para a peça.

Figura 52: Acabamento da colagem com espátula de madeira e dedos.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 53: Acabamento com esponja úmida.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Vale citar que, além de sustentar um produto abaulado de forma imóvel, o pé também mantém a temperatura do líquido por mais tempo. Isso ocorre porque a área de superfície entre a peça e a mesa é, significativamente, menor do que um utensílio de base plana e contínua, prolongando o tempo de perda de calor para a mesa.

Finalizando a etapa de modelagem, apliquei as alças após ambas as partes estarem firmes. Buscando melhorar a aderência entre os dois elementos, adicionei uma fina corda de argila ao redor da área de contato entre as partes unidas (como no pé), aumentando a resistência da colagem. Ao finalizar, utilizei espátula e esponja úmida.

Figura 54: Processo de ranhuras e colagem da alça.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 55: Técnica para intensificar a união dos elementos.



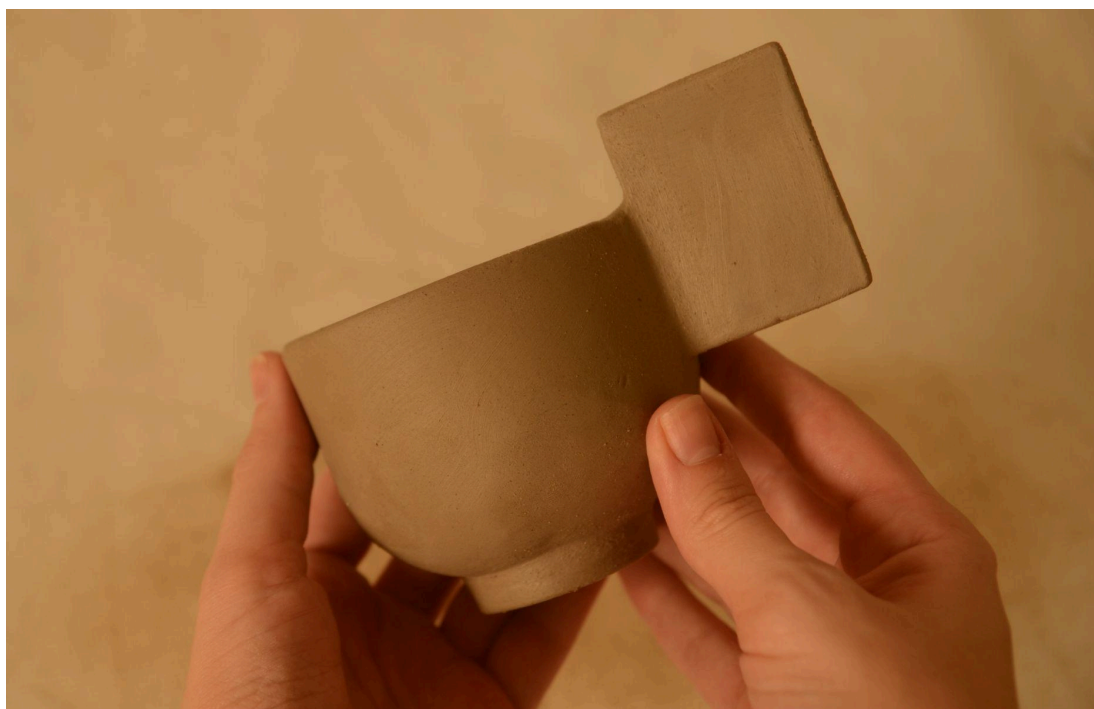
Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 56: Acabamento com espátula de madeira e esponja úmida.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 57: Xícara finalizada.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Para a confecção dos pires realizei as mesmas técnicas de colagem, manuseio e acabamento. Porém, para a altura do pé do pires, adicionei alguns milímetros, tornando possível o posicionamento dos dedos abaixo de sua superfície principal ao retirar ou posicionar a peça na mesa.

10.4.2. Secagem da Coleção

Após modelar, segui para a etapa de secagem posicionando as peças sobre um tecido. O qual permite que o material realize a retração de perda de umidade sem empenar ou danificar a estrutura.

Como as peças não podem sofrer uma secagem abrupta, pois isso prejudicaria sua forma e qualidade, deixei a produção descansando sob uma folha de plástico, que retarda a perda de umidade para o ambiente.

Figura 58: Etapa de secagem protegida com plástico para retardar a perda de umidade.



Fonte: Autoria própria, 2024.

As xícaras secaram em torno de 1 semana, enquanto os pires receberam duas folhas de plástico, cobrindo tanto o topo como as laterais das peças, secando em torno de 12 dias.

Foi necessário estender ainda mais a secagem dos píres pois, por apresentarem uma superfície plana maior, possuem facilidade de empenamento. Quanto mais devagar secar (unindo com outros cuidados ao longo de todo o processo), menor será a chance de resultar em um produto irregular.

10.4.3. Acabamento na Coleção Seca e Queima de Biscoito

Com toda a produção seca, foi o momento de realizar um acabamento ainda mais preciso na superfície das peças. Sempre com muito cuidado, por esta etapa do material ser a mais frágil do processo, chamado ponto de osso.

Logo, lixei todas as peças com o apoio de uma lixa 120 de madeira/parede, tornando a criação mais agradável ao toque e com estrutura regular. Neste momento, também aproveitei para nivelar a base das peças com a lixa, pois no momento de modelagem artesanal é comum deixar algumas ondulações.

É importante pontuar que todo o processo de lixamento foi acompanhado de objeto de segurança, ou seja, máscaras apropriadas para não inalar as partículas de material.

Figura 59: Peças lixadas no ponto de osso.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Depois de todas as peças estarem lixadas e niveladas, embrulhei a coleção, cuidadosamente, para maior segurança durante o trajeto até o forno. É muito importante revestir de maneira adequada todas as peças em ponto de osso, evitando que se quebrem ao longo do caminho.

Figura 60: Embrulhando as peças para transportar até o local de queima.



Fonte: Autoria própria, 2024.

O projeto, então, foi submetido ao processo de queima de biscoito, a 900°C. Nesta etapa, o barro é transformado em cerâmica e adquire uma superfície porosa, permitindo maior aderência dos esmaltes na superfície que receberá esse material.

Figura 61: Coleção na fase de biscoito, pós primeira queima.



Fonte: Autoria própria, 2024.

É de suma importância que, ao longo desse processo, a queima não exceda o limite de temperatura. Caso contrário, o esmalte não irá aderir à superfície, visto que a peça já não estará tão porosa. Logo, o material não seria capaz de reter, corretamente, a água presente no esmalte. Portanto, o pó não seria fixado de maneira adequada na cerâmica.

10.4.4. Esmaltação da Coleção e Queima de Esmalte

Para preparar os esmaltes de maneira adequada para pincel, utilizei 3 medidas de esmaltes, 2 de água e 1 de CMC (fixador que permite passar outras camadas sem retirar a anterior).

Antes de esmaltar, todas as peças foram limpas com o auxílio de uma esponja, pois após a queima de biscoito as peças apresentam resquícios de pó cerâmico, o qual pode atrapalhar na aderência e qualidade da aplicação do esmalte.

Figura 62: Limpeza da peça de biscoito para esmaltação.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Com o auxílio de uma fita, protegi a área ao redor das alças para facilitar a aplicação do esmalte. Cada peça recebeu 3 camadas de esmaltes, tanto colorido, na alça, base e interior dos pires, como o transparente, no corpo das xícaras e bordas dos pires.

Figura 63: Esmaltação das peças.



Fonte: Autoria própria, 2024.

O esmalte transparente (inicialmente como pó branco) será responsável por dar brilho e maior proteção no contato entre o material da peça e alimento, além de facilitar a higienização, por cobrir os poros da cerâmica.

Figura 64: Peças com esmaltação finalizada.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Após esmaltar toda a coleção, embrulhei as peças, novamente, com papel kraft para transportar adequadamente e com segurança até o caminho da segunda e última queima.

Figura 65: Embrulhando peças esmaltadas para transportar até o local de queima.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 66: Forno cerâmico e peças organizadas em prateleiras refratárias.



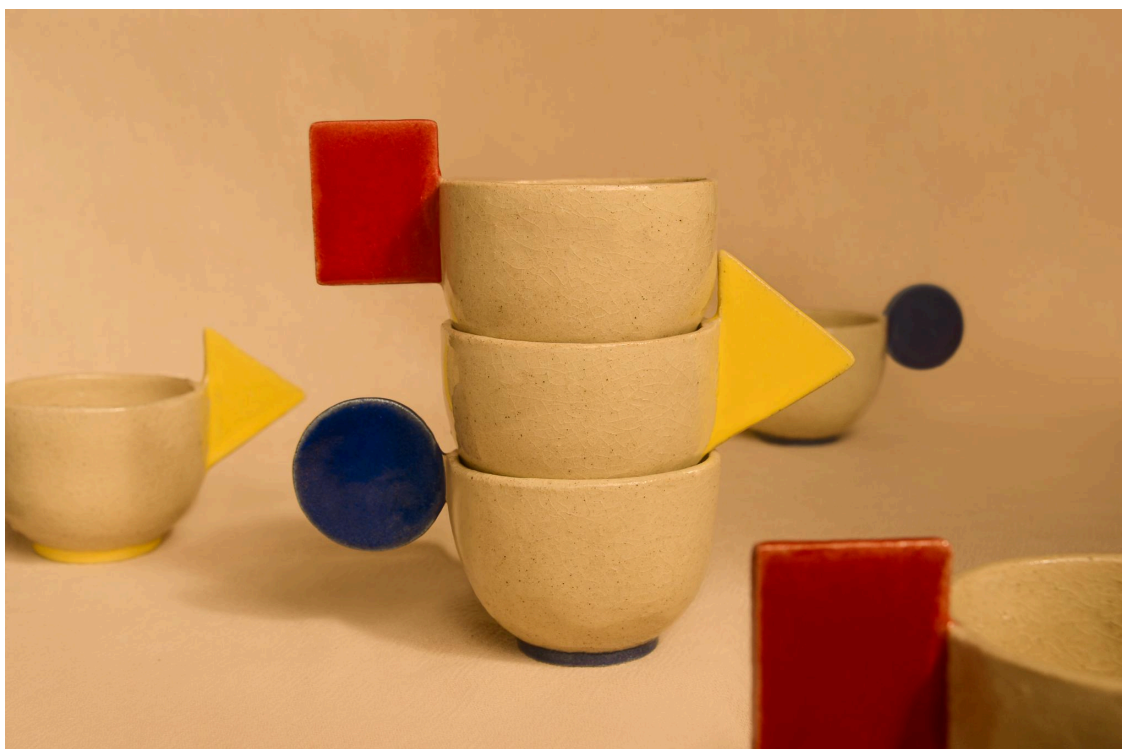
Fonte: Autoria própria, 2024.

A produção foi organizada em um prateleira refratária especial para o uso em fornos cerâmicos. Nesta etapa final, os utilitários foram transformados em cerâmica impermeável e resistente, em razão da ação da temperatura de 1240°C alcançada no interior do forno.

10.4.5. Resultado da Coleção

Depois de muita pesquisa e imersão na esfera teórica e estética da Bauhaus, com o intuito de criar peças que seguissem o conceito da Escola, a coleção foi finalizada. A produção prática dos utilitários foi realizada ao longo de 2 meses.

Figura 67: Xícaras da Coleção.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 68: Xícara e Pires Círculo Azul.



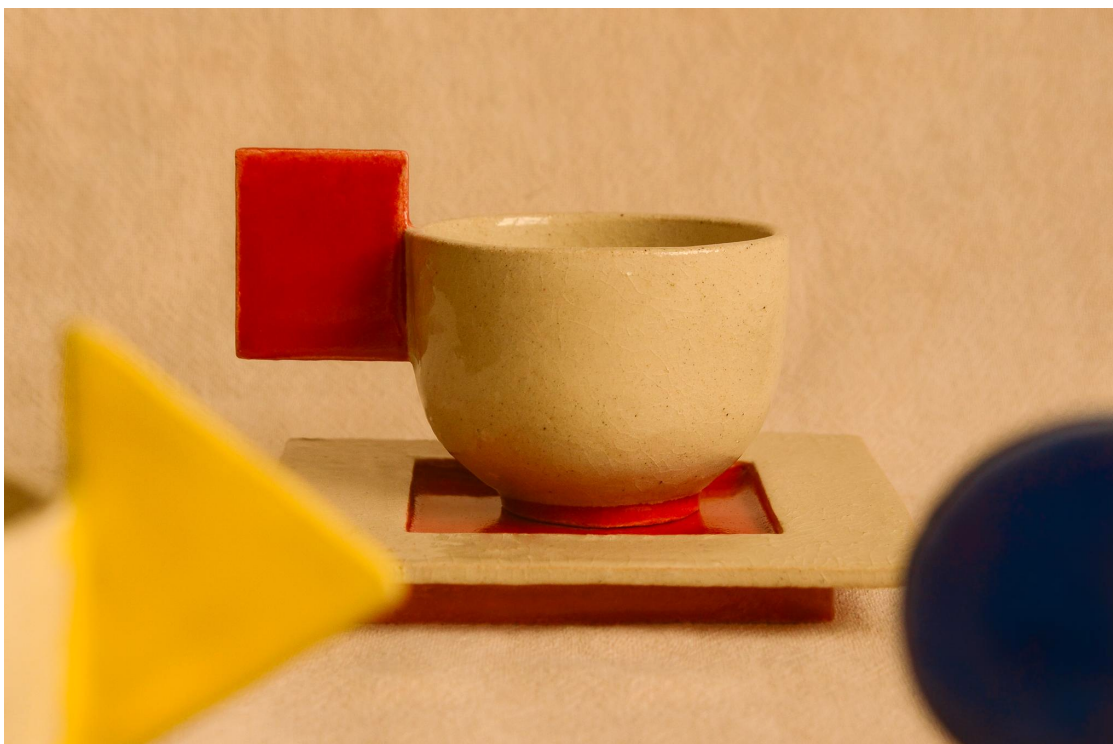
Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 69: Xícara e Pires Triângulo Amarelo.



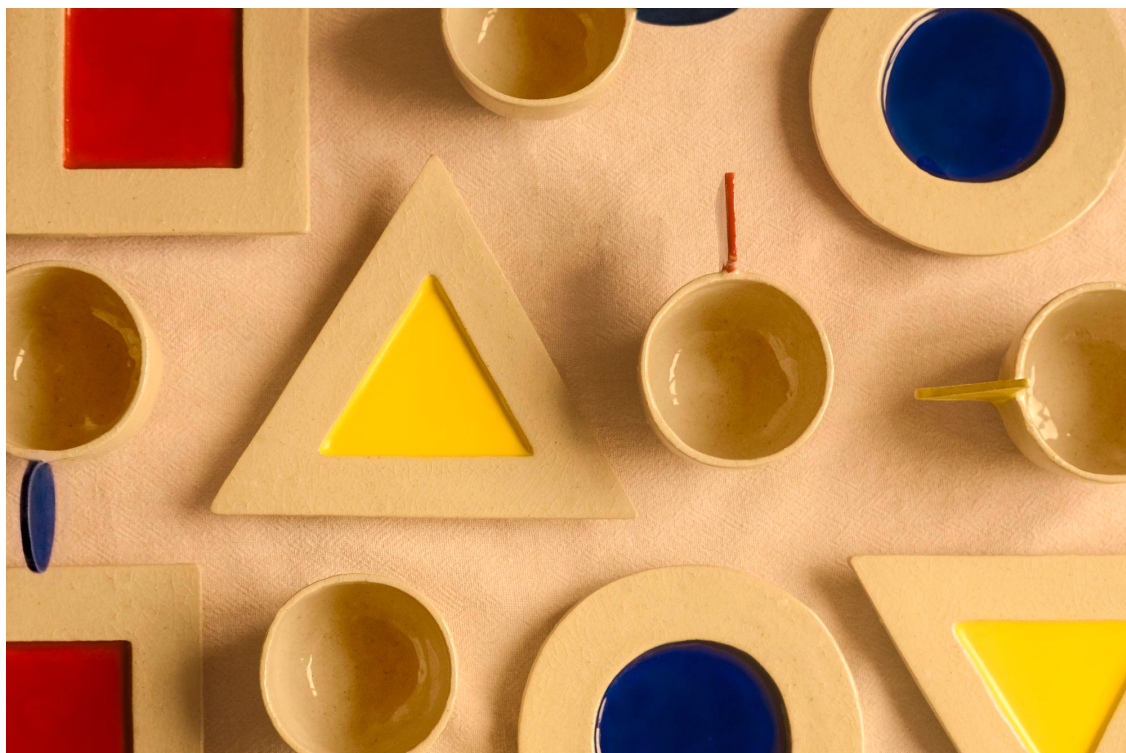
Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 70: Xícara e Pires Quadrado Vermelho.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Figura 71: Coleção sobre a mesa.



Fonte: Autoria própria, 2024.

O projeto final conta com um conjunto de 6 xícaras e 6 pires, tendo, cada utensílio, uma dupla para cada forma. Ou seja, 2 xícaras representando o triângulo amarelo, 2 para o quadrado vermelho e 2 para círculo azul. Do mesmo modo os pires.

11. CONCLUSÃO

Visando elaborar um projeto que fosse capaz de traduzir tanto as concepções aplicadas pela Escola de Bauhaus, como a tradição milenar da técnica artesanal de cerâmica, foi realizada uma extensa pesquisa acerca das duas temáticas.

Porém, além do desejo por unir duas áreas de profundo apreço, também havia o interesse em colaborar com a difusão do processo tão bonito e delicado que é a cerâmica. Demonstrando todo o longo caminho da argila até a cerâmica, o trabalho busca valorizar o método artesanal e propagar o conhecimento acerca dessa arte tão antiga e repleta de possibilidades.

Logo, o trabalho não resumiu-se somente na elaboração da coleção de cerâmica seguindo o estilo bauhausiano. Também foi possível comunicar a influência que esse produto, cuidadosamente desenvolvido, pode exercer em momentos do cotidiano, como uma refeição. As peças, então, criam memórias e intensificam experiências.

Ao mesmo tempo, os produtos mostraram-se capazes de transmitir a pioneira Teoria das Cores e Formas, criada por Kandinsky, sem afetar seu funcionamento e ergonomia. Assim, conclui-se que a coleção alcançou tanto sua esfera estética, como funcional. Além de carregar uma técnica milenar em sua estrutura e possibilitar a valorização deste método.

REFERÊNCIAS:

Burdeck, Bernhard. **História, teoria e prática do design de produtos**. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

Chagas, Luciana Beatriz. **A Cerâmica na Bauhaus**. Revista Tempo Cerâmico, ago. 2011

Chavarria, Joaquim. **A cerâmica : a técnica e a arte da cerâmica explicadas com rigor e clareza**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

Conheça mais sobre a “queima de biscoito”. Jung. Disponível em: <https://www.jung.com.br/artistica/blog/conheca-mais-sobre-a-aqueima-de-biscoito/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

Fricke, Johann. **A Cerâmica**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

Ribeiro, Sônia Marques Antunes; Lourenço, Carolina Amorim. **Bauhaus: uma pedagogia para o design**. Estudos em design I Revista (online). Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 1-24, 2012.

Lupton, Ellen; Miller, J. Abbott. **ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Moraes, Dijon. **Limites do design**. São Paulo: Studio Nobel. 1997.

Neves, Walter Alves *et al.* **Origem e dispersão dos Tupiguarani: o que diz a morfologia craniana?**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. Belém, v. 6, n. 1, p.95-122, jan./abr. 2011.

Oliveira, Andressa Andrade. **Arte no Prato: a influência das louças de cerâmica sob medida na apresentação de pratos gastronômicos**. 2018. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso.

Prous, André. **A pintura Tupiguarani em cerâmica**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, suplemento 8, p. 11-20, 2009.

Schaan, Denise Pahl. **A Arte da Cerâmica Marajoara: encontros entre o passado e o presente**. Habitus, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 99-117, jan./jun. 2017.

Vinícius, Cayo. **Os Tipos de Queima**. Tauá Cerâmica, 24 fev. 2016. Disponível em: <https://www.tauaceramica.com/post/2016/02/24/os-tipos-de-queima#:~:text=O%20vi>

drado%20torna%20a%20pe%C3%A7a,forno%2C%20j%C3%A1%20com%20esmalte%20aplicado. Acesso em: 15 jan. 2024.

Wick, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Wilson, Bee. **Pense no Garfo: Uma história de cozinha e de como comemos**. 1. ed. Editora Zahar, 2014

Figura 1: Berço da Bauhaus, 1922, Peter Keler. UOL, 13 jun. 2012. Disponível em: <https://detodaforma.com/bauhaus-a-mais-influente-escola-de-design/>. Acesso em 23 nov. 2023.

Figura 2: Vasilha Tupiguarani. Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 21 ago. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/maeusp/photos/a.181503078855974/1228809377458667/?type=3>. Acesso em 14 jan. 2024.

Figura 3: Fragmento cerâmico Tupiguarani. Diário de Pernambuco, 26 nov. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2019/11/tecnicas-de-producao-de-vasilhames-eram-marcadores-identitarios-e-cult.html>. Acesso em 10 fev. 2024.

Figura 4: *Cerâmica marajoara é destaque em exposição de artes em Nova Iorque, nos EUA, 04 de mai. 2023.* Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/05/04/ceramica-marajoara-e-destaque-em-exposicao-de-artes-em-nova-iorque-nos-eua.ghtml>. Acesso em 10 fev. 2024.

Figura 5: *Cerâmica marajoara é destaque em exposição de artes em Nova Iorque, nos EUA, 04 de mai. 2023.* Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/05/04/ceramica-marajoara-e-destaque-em-exposicao-de-artes-em-nova-iorque-nos-eua.ghtml>. Acesso em 10 fev. 2024.

Figura 6: *Escola de Bauhaus*, s.d. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/escola-de-bauhaus/>. Acesso em: 16 de mai. 2024.

Figura 7: *Bauhaus Ceramicas*, 23 de mar. 2023. Disponível em: <https://meganbarkermaker.wordpress.com/2019/03/23/bauhaus-ceramics/>. Acesso em: 10 de abr. 2024.

Figura 8: *Tutorial de cerâmica: Como Fazer um Pinch Pot em Casa* | Lilly Maetzig | Domestika, 7 de jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-upxpsj-w>. Acesso em: 14 de mai. 2024.

Figura 9: *Como Fazer Cerâmica: Técnica de Cobrinhas*, 9 de jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ogkROYfF83Q>. Acesso em: 15 de mai. 2024.

Figura 10: Autoria Própria. Demonstração do método Placa, 26 de mar. 2024

Figura 11: Demonstração do método Molde por Sobreposição, 01 de nov. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CzHTDMPsWTE/>. Acesso em: 15 de mai. 2024.

Figura 12: *Moldes na Cerâmica*, 14 de jun. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wmn1Y_VP7uo. Acesso em: 15 de mai. 2024.

Figura 13: *Real Time Throwing Video*, s.d. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/70437483077613/>. Acesso em: 16 de mai. 2024.

Figura 14: Oliveira, Andressa Andrade. **Arte no Prato: a influência das louças de cerâmica sob medida na apresentação de pratos gastronômicos**. 2018. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso. 2018.

Figura 15: Oliveira, Andressa Andrade. **Arte no Prato: a influência das louças de cerâmica sob medida na apresentação de pratos gastronômicos**. 2018. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso. 208.

Figura 16: Autoria Própria. *Primeiro Quadro semântico para coleção*, 14 de nov. 2023.

Figura 17: *Marianne Brandt*, s.d. Disponível em: <http://www.tipografos.net/bauhaus/marianne-brandt.html>. Acesso em: 15 de mai. 2024.

Figura 18: *Escola de Bauhaus*, s.d. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/escola-de-bauhaus/>. Acesso em: 16 de mai. 2024.

Figura 19: Autoria Própria. *Rascunhos da coleção*, 22 de fev. 2024.

Figura 20: Autoria Própria. *Modelos escolhidos para coleção*, 25 de fev. 2024.

Figura 21: Autoria Própria. *Primeira opção de massa - Argila Saara*, 25 de fev. 2024.

Figura 22: Autoria Própria. *Segunda opção de massa - Argila Bianca*, 25 de fev. 2024.

Figura 23: Autoria Própria. *Materiais para desenvolvimento prático da coleção*, 26 de mar. 2024.

Figura 24: Autoria Própria. *Moldes para pires*, 26 de mar. 2024.

Figura 25: Autoria Própria. *Lixa para acabamento*, 26 de mar. 2024.

Figura 26: Autoria Própria. *Esmaltes cerâmicos e CMC*, 26 de mar. 2024.

Figura 27: Autoria Própria. *Método de sova da argila*, 26 de mar. 2024.

Figura 28: Autoria Própria. *Processo de abrir placa de argila*, 26 de mar. 2024.

Figura 29: Autoria Própria. *Etapa de alisar a argila e eliminar possíveis bolhas presentes na placa*, 26 de mar. 2024.

Figura 30: Autoria Própria. *Momento de demarcar o tamanho da placa das xícaras*, 26 de mar. 2024.

Figura 31: Autoria Própria. *Recorte da placa*, 26 de mar. 2024.

Figura 32: Autoria Própria. *Retirada dos excessos da placa*, 26 de mar. 2024.

Figura 33: Autoria Própria. *Corte diagonal para aumento da área de contato*, 26 de mar. 2024.

Figura 34: Autoria Própria. *Ranhuras responsáveis pelo fortalecimento da etapa de colagem*, 26 de mar. 2024.

Figura 35: Autoria Própria. *Adição de água para colagem*, 26 de mar. 2024.

Figura 36: Autoria Própria. *Processo de colagem*, 26 de mar. 2024.

Figura 37: Autoria Própria. *Acabamento com espátula de madeira, intensificando a união das duas partes*, 26 de mar. 2024.

Figura 38: Autoria Própria. *Acabamento com espátula de metal, aperfeiçoando a superfície da peça*, 26 de mar. 2024.

Figura 39: Autoria Própria. *Acabamento com espátula de metal, aperfeiçoando a superfície da peça*, 26 de mar. 2024.

Figura 40: Autoria Própria. *Método de beliscões para iniciar o arredondamento da base da xícara*, 26 de mar. 2024.

Figura 41: Autoria Própria. *Técnica de batidas, com espátula chata de madeira, para compactar a argila da curvatura*, 26 de mar. 2024.

Figura 42: Autoria Própria. *Produção de ranhuras e adição de água para colagem*, 26 de mar. 2024.

Figura 43: Autoria Própria. *Inserção de pequeno círculo para fechar a abertura da base*, 26 de mar. 2024.

Figura 44: Autoria Própria. *Acabamento externo da base com espátulas de madeira e metal*, 26 de mar. 2024.

Figura 45: Autoria Própria. *Dobras originadas pelo processo de arredondamento da base*, 26 de mar. 2024.

Figura 46: Autoria Própria. *Acabamento da curvatura interna com espátulas de madeira e metal*, 26 de mar. 2024.

Figura 47: Autoria Própria. *Acabamento interior finalizado*, 26 de mar. 2024.

Figura 48: Autoria Própria. *Acabamento da borda da xícara*, 26 de mar. 2024.

Figura 49: Autoria Própria. *Produção de ranhuras e adição de água para colagem*, 26 de mar. 2024.

Figura 50: Autoria Própria. *Inserção do pé da xícara*, 26 de mar. 2024.

Figura 51: Autoria Própria. *Técnica para intensificar a união dos elementos*, 26 de mar. 2024.

Figura 52: Autoria Própria. *Acabamento da colagem com espátula de madeira e dedos*, 26 de mar. 2024.

Figura 53: Autoria Própria. *Acabamento com esponja úmida*, 26 de mar. 2024.

Figura 54: Autoria Própria. *Processo de ranhuras e colagem da alça*, 26 de mar. 2024.

Figura 55: Autoria Própria. *Técnica para intensificar a união dos elementos*, 26 de mar. 2024.

Figura 56: Autoria Própria. *Acabamento com espátula de madeira e esponja úmida*, 26 de mar. 2024.

Figura 57: Autoria Própria. *Xícara finalizada*, 26 de mar. 2024.

Figura 58: Autoria Própria. *Etapas de secagem protegida com plástico para retardar a perda de umidade*, 26 de mar. 2024.

Figura 59: Autoria Própria. *Peças lixadas no ponto de osso*, 12 de abr. 2024.

Figura 60: Autoria Própria. *Embrulhando as peças para transportar até o local de queima*, 12 de abr. 2024.

Figura 61: Autoria Própria. *Coleção na fase de biscoito, pós primeira queima*, 20 de abr. 2024.

Figura 62: Autoria Própria. *Limpeza da peça de biscoito para esmaltação*, 20 de abr. 2024.

Figura 63: Autoria Própria. *Esmaltação das peças*, 20 de abr. 2024.

Figura 64: Autoria Própria. *Peças com esmaltação finalizada*, 20 de abr. 2024.

Figura 65: Autoria Própria. *Embrulhando peças esmaltadas para transportar até o local de queima*, 20 de abr. 2024.

Figura 66: Autoria Própria. *Forno cerâmico e peças organizadas em prateleiras refratárias*, 21 de abr. 2024.

Figura 67: Autoria Própria. *Xícaras da Coleção*, 25 de mai. 2024.

Figura 68: Autoria Própria. *Xícara e Pires Círculo Azul*, 25 de mai. 2024.

Figura 69: Autoria Própria. *Xícara e Pires Triângulo Amarelo*, 25 de mai. 2024.

Figura 70: Autoria Própria. *Xícara e Pires Quadrado Vermelho*, 25 de mai. 2024.

Figura 71: Autoria Própria. *Coleção sobre a mesa*, 25 de mai. 2024.