

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Julio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes - Campus São Paulo

AMANDA NARI KUNIEDA SUZUKI

**PRÁTICAS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
por uma luta da democratização da técnica da cerâmica**

São Paulo

2024

AMANDA NARI KUNIEDA SUZUKI

PRÁTICAS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS
por uma luta da democratização da técnica da cerâmica

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para graduação de licenciatura em Artes Visuais em 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pela autora.

S968p Suzuki, Amanda Nari Kunieda, 2000-

Práticas manuais como práticas artísticas : por uma luta pela
democratização da técnica da cerâmica / Amanda Nari Kunieda Suzuki. --
São Paulo, 2024.
97 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Cerâmica. 2. Cerâmica - Técnica. 3. Trabalhos em cerâmica. 4. Arte
decorativa. 5. Artesanato. 6. Arte moderna - Séc. XXI. I. Bredariolli, Rita
Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 738

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11.323

AMANDA NARI KUNIEDA SUZUKI

PRÁTICAS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS
por uma luta da democratização da técnica da cerâmica

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para graduação de licenciatura em Artes Visuais em 2024.

TCC aprovado em: 02/12/2024

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Orientadora

Alice Roger Bombardi
Mestranda em Artes no PPGArtes do Instituto de Artes UNESP

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por me apoiarem a vir à São Paulo para realizar meus estudos e por sempre incentivarem minhas produções. Agradeço também aos meus avós e minha tia Mitie por me acolherem em sua casa e cuidarem de mim nesses anos de faculdade. À minha irmã, minha maior confidente para críticas, palpites e inspiração, e aos meus gatinhos, Lina (Gatolina ou Gatolinda) e José, que me fizeram companhia durante todo o início do meu processo na técnica da cerâmica.

Aos meus amigos de sala tão queridos que pude cultivar durante a minha trajetória no Instituto de Arte.

Por fim, agradeço à minha orientadora Rita por me acolher e me ajudar nos estudos.

RESUMO

Este trabalho investiga o valor artístico das práticas manuais, com foco na cerâmica, e questiona a dicotomia histórica entre "alta" e "baixa" arte que marginaliza tais práticas. Abordando a cerâmica como uma forma de expressão artística complexa e significativa, o estudo explora sua técnica, suas potencialidades estéticas e suas implicações culturais e sociais. Além disso, discute-se a democratização do saber-fazer manual, um ideal presente em movimentos como a Bauhaus, mas que, historicamente, enfrentou restrições de gênero e classe. O projeto inclui o desenvolvimento de um livro de cerâmica, concebido para compartilhar conhecimentos técnicos e incentivar a apreciação e a prática das artes manuais. Assim, este trabalho propõe uma revalorização das práticas manuais no contexto da arte contemporânea, ressaltando seu papel de resistência e transformação social.

Palavras-chave: práticas manuais; cerâmica; democratização; técnica; artesanato; objetos utilitários.

ABSTRACT

This paper explores the artistic value of manual practices, focusing on ceramics, and questions the historical dichotomy between "high" and "low" art that often marginalizes such practices. By approaching ceramics as a complex and meaningful artistic expression, the study delves into its technical, aesthetic, and cultural potentialities. Furthermore, it discusses the democratization of manual skills, an ideal promoted by movements like Bauhaus, though historically limited by gender and class restrictions. This project includes the development of a ceramic book, designed to share technical knowledge and encourage the appreciation and practice of manual arts. Thus, this research proposes a reevaluation of manual practices within contemporary art, highlighting their role in social resistance and transformation.

Keywords: manual practices; ceramics; democratization; technique; craftsmanship; utilitarian objects.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Composição de fotografias tiradas no meu quarto, em Goiânia, onde ele acaba virando local de produção de cerâmica no ano de 2021	15
Imagem 2: Composição de fotografias das peças da autora realizadas em 2021 quando deixava dúvida o tom utilitário em sua produção.	18
Imagem 3: Esquema da montagem do forno da queima de esmalte, realizado em 2022, com a diagramação de espaçamento entre as placas refratárias e programações do forno para queima de biscoito e esmalte.	20
Imagem 4: Composição de fotografias tiradas pela autora dos testes de esmaltes queimados a cone 6 (1220°C) realizados em 2020.	20
Imagem 5: Composições de fotografias tiradas pela autora de peças utilitárias utilizando a técnica japonesa nerikome com coloração da argila com pigmentos inorgânicos e queimadas a 1220°C realizados em 2021.	25
Imagem 6: Composições de fotografias tiradas pela autora de canecas, realizadas em 2021, quando já se sente confortável realizando peças utilitárias.	26
Imagem 7: Desenhos realizados pela autora para estudo de capa do livro de cerâmica realizados em 2023.	33
Imagem 8: Desenhos realizados pela autora para estudo de capa dos capítulos e borda do livro de cerâmica realizados em 2023.	34
Imagem 9: Sketch da composição do conteúdo do livro realizado pela autora realizado em 2023.	35
Imagem 10: Estudos de tecido para a capa do livro e amostras de linhas para bordado realizado em 2023.	37
Imagem 11: Escolha de linha e tipografia para o bordado do título do livro de cerâmica realizada em 2023.	38

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MINHA TRAJETÓRIA NA CERÂMICA	13
2.1 O processo de experimentação na técnica	14
3 PROCESSOS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS	22
4 PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM E PROCESSO DE CRIAÇÃO	27
5 O LIVRO DE CERÂMICA	32
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42
Apêndice A: Digitalização das páginas do livro de cerâmica intitulado Pavê ou para fazer	43
APÊNDICE B: Digitalização do glossário presente no livro “Pavê ou para fazer”	97

1 INTRODUÇÃO

As práticas manuais desempenham um papel significativo na história da arte e na formação da cultura, mas, ao longo dos séculos, foram frequentemente desvalorizadas em relação às produções das "Belas Artes". Este trabalho propõe-se a investigar as práticas manuais, com enfoque específico na cerâmica, abordando sua relevância artística, social e cultural, bem como questionando a hierarquização entre "alta" e "baixa" arte que marginalizou essas práticas ao longo do tempo a partir da leitura do texto de Lucy Lippard que também contribui para a compreensão das dinâmicas de gênero no campo artístico, destacando como o artesanato foi historicamente relegado a um segundo plano em função dos papéis sociais.

A pesquisa examina a cerâmica não apenas como uma técnica de trabalho manual, mas como uma prática de criação artística que envolve habilidades, expressão pessoal e um potencial transformador no campo das artes visuais. Trago também a problemática da ausência de materiais didáticos em português, o que pode vir a comprometer o ensino da técnica visto que não há muitos materiais que reúnem tais conteúdos para que a introdução à cerâmica possa ser mais acessível. Além disso, discorro sobre a forma de ensino nessa prática manual que pode vir a ser algo intimidador dependendo de como o aprendizado é realizado e como isso, consequentemente, tem um desdobramento no processo criativo do fazer.

Começo esta pesquisa falando da minha introdução à técnica da cerâmica, fazendo um breve resumo de como foi o processo de assimilação da plasticidade do barro. Relato algumas práticas empíricas das minhas experimentações e como o processo delas foram o fio condutor para a realização dessa pesquisa.

No segundo capítulo, contextualizo historicamente o papel das práticas manuais na arte, focando em como a Revolução Industrial e o surgimento da produção em massa transformaram a percepção da técnica artesanal utilizando como auxílio o texto de Marc Le Bot. A partir de então, as produções manuais passaram a ser vistas como "menores" e foram relegadas ao campo utilitário, em contraste com a ascensão das artes liberais e das produções de caráter estético puro. Neste contexto, destacam-se as contribuições da Bauhaus, escola que buscou democratizar a técnica e promover o artesanato como um elemento socialmente

transformador, mas que enfrentou limitações estruturais e culturais para alcançar essa proposta.

Em seguida, o trabalho se aprofunda na técnica da cerâmica, explorando seu histórico e seu vínculo com o conceito de "arte utilitária". Discute-se como a funcionalidade dos objetos cerâmicos, frequentemente considerados inferiores por sua característica de uso, prejudicou o reconhecimento da cerâmica como uma forma de arte elevada. A pesquisa examina o paradoxo entre a utilidade prática e a estética poética dos objetos cerâmicos, ressaltando como esses aspectos se entrelaçam e colaboram para a construção de uma identidade artística complexa. Além disso, são abordadas questões de gênero e as dificuldades históricas enfrentadas por mulheres, que, tradicionalmente vinculadas ao trabalho manual, tiveram seu acesso e reconhecimento artístico limitados.

O quarto capítulo trata do meu processo de ensino-aprendizado na cerâmica e como ele é atrelado ao meu processo criativo. Explico como o ensino formal em minha infância e adolescência teve consequências em minha forma de compreensão dos aprendizados na técnica tendo como base o livro de Paulo Freire e exploro a minha trajetória de experimentação e autoconhecimento com o auxílio dos textos de Richard Sennett e Cecília Almeida Salles.

A partir de uma perspectiva prática, discuto os desafios técnicos, como o controle de materiais e o uso de fornos, e o papel do acaso no desenvolvimento das peças, que resulta em uma prática artística sensível às condições externas e às intervenções do artista. O trabalho propõe uma análise sobre a tensão entre a busca pelo domínio técnico e a aceitação da imprevisibilidade do processo, que, muitas vezes, enriquece e diferencia a expressão pessoal na criação cerâmica.

A abordagem prática da pesquisa é realizada por meio das minhas criações de peças cerâmicas, o que permite um estudo detalhado das dificuldades e das descobertas no manuseio da técnica. Esse processo culmina na proposta de um livro de cerâmica, pensado como uma ferramenta didática para compartilhar o conhecimento adquirido e incentivar novos praticantes. O livro busca desmistificar a técnica, apresentando instruções e dicas que promovam a autonomia do praticante e fomentem uma abertura para a aprendizagem da técnica.

Dessa forma, este trabalho se propõe a não apenas analisar o valor estético e simbólico da cerâmica, mas também a contribuir para a democratização da técnica,

mostrando que as práticas manuais podem ser ressignificadas e reconhecidas como formas de expressão artística válidas. Ao final, espera-se que a pesquisa promova uma compreensão mais ampla e inclusiva das práticas manuais na arte contemporânea e encoraje a continuidade de estudos que desafiem as fronteiras impostas entre arte e técnica.

2 MINHA TRAJETÓRIA NA CERÂMICA

Sou natural de Goiânia, neta de imigrantes japoneses e sempre tive esse imaginário desses dois locais muito presente em mim, transbordando em minha produção. Aos 19, me mudo para São Paulo iniciando meus estudos na faculdade e me adentro em um mundo muito maior do que imaginava. Quando entrei na faculdade de artes, tinha as práticas bidimensionais, pintura e desenho, como principais linguagens artísticas, mas foi meu primeiro contato com o barro, no primeiro ano da faculdade, durante a disciplina de Fundamentos da Linguagem Tridimensional, na qual utilizamos a argila apenas como suporte para a compreensão de volume e estrutura, quando as coisas mudaram. Lembro que fiquei animada e instigada com tal materialidade, pensando nas possibilidades de manipulá-la. Foi um contato ingênuo, sem nenhuma pretensão pré-estabelecida, sem saber os caminhos que ele iria me levar.

No ano seguinte, 2020, animada para dar continuidade aos estudos, o mundo parou devido à pandemia da Covid-19. Tive que retornar à minha cidade natal, Goiânia, e, juntamente com a população mundial, comecei o período de isolamento. Nesse meio tempo, as aulas continuaram de forma remota, mas o ensino se viu comprometido, visto que a maioria das matérias do ano eram práticas. É nesse contexto que surge uma inquietação interna do fazer dentro de mim. Intrigada com a situação, busquei dar continuidade ao despertar curioso que o barro havia provocado em meu fazer criativo.

A partir do momento em que o quadro geral da pandemia estava mais controlado, busquei ateliês na capital de Goiás, encontrando, com bastante dificuldade, um ateliê de cerâmica localizado na BR 153, quase saindo da cidade. Era um galpão enorme no qual eram ofertados cursos de forma livre, o dono e professor tinha como forma principal de metodologia a fabricação de peças de cerâmica a partir de moldes. A prática de despejar barbotina¹ em uma estrutura de gesso e depois retirar uma forma já pronta não me brilhava os olhos. Devido a ausência da prática da modelagem manual, utilizava mais o espaço de forma livre do que me era ensinado algo, pois tinha-se a ausência de certa metodologia que tive de

¹ Argila em estado líquido, muito utilizada para moldes, mas também para a colagem de partes durante a produção de uma peça

buscar de forma autônoma. Apesar disso, foi lá que realizei minhas primeiras experimentações, testes e queimas, e pude conferir pela primeira vez o processo inteiro do barro se transformando em cerâmica.

Comecei a frequentar o ateliê uma vez por semana, utilizando o barro do proprietário, que o retirava de seu próprio sítio no interior. Tratava-se de uma massa granulosa, vermelha e de baixa plasticidade, o que gerou minha primeira insatisfação devido à dificuldade de modelagem para a experimentação das minhas primeiras peças projetadas. Além disso, ao esmaltar minha peça cozida² pela primeira vez, tive dificuldades na aplicação dessa mistura, que, aos meus olhos inexperientes, era uma mágica de óxidos e minerais que, ao atingir certa temperatura, se fundiam em uma camada vítrea. É nesse momento que minha jornada na técnica da cerâmica se inicia, no despertar das dúvidas e nas curiosidades sobre os limites da plasticidade, dentro dos desafios que a própria materialidade me propunha, fazendo-me questionar até onde conseguiria chegar.

2.1 O processo de experimentação na técnica

À medida que me familiarizava com os processos criativos, comecei a deixar de lado o acaso e a projetar com mais clareza o que desejava realizar, formando em minha mente uma imagem pré-estabelecida repleta de expectativas. Assim, iniciei uma pesquisa para concretizar as ideias que habitavam meu imaginário.

O ateliê que frequentei, como mencionado anteriormente, era voltado para a produção de cerâmica utilizando barbotinas e moldes, uma abordagem que não se alinhava com meu processo, que era voltado a modelagem de forma manual e “livre”³, no qual a construção e a criação de uma peça era pensada através da colagem de placas ou até mesmo da soma de mais pedaços de argila. O que realmente me fascinava era o toque na massa e as marcas que meus dedos e ferramentas deixavam ao moldar o que, inicialmente, era apenas um bloco de barro. O espaço do ateliê e seu acesso restrito aos horários das aulas já não eram suficientes para mim. Assim, comecei a expandir meu espaço de produção, criando

² Peça cozida significa que ela já foi biscoitada, ou seja, passou por um processo de recebimento de calor chamado queima de biscoito, ou primeira queima, na qual geralmente atinge uma temperatura máxima de 1050 °C. É nesse momento que a peça deixa de ser apenas barro e passa a ser chamada de cerâmica, adquirindo maior resistência e não se dissolvendo mais em água.

³ Aqui o livre se encontra entre aspas, pois havia a projeção de uma peça, porém sua modelagem não era vinculada a esse processo de reprodução com moldes que, em minha concepção, tem caráter mais rígido.

não apenas no ateliê, mas também em casa. Meu quarto transformou-se em um mini ateliê, permitindo que minha inquietação do fazer não fosse contida.

Imagem 1: Composição de fotografias tiradas no meu quarto, em Goiânia, onde ele acaba virando local de produção de cerâmica no ano de 2021



Fonte: fotografias tiradas pela autora

Devido às dificuldades de encontrar ateliês de cerâmica que oferecessem aulas em Goiânia, muitos dos meus aprendizados foram autônomos. Com a pandemia, muitos ceramistas se adaptaram ao ambiente virtual para continuar suas

produções, resultando em uma oferta de cursos online, *lives*⁴ e materiais digitais que facilitaram meu acesso ao ensino da técnica.

Foi assim que comecei a explorar a cerâmica na forma que ela é mais conhecida na atualidade, ou seja, a que é produzida utilizando os adventos tecnológicos como massas já preparadas, pigmentos inorgânicos, tornos e fornos elétricos. Antigamente, pegando o Brasil como referência, a produção da cerâmica era realizada com o barro primário, colhido diretamente da terra, não havendo tratamento com adição de mais minerais como as indústrias atuais costumam fazer para facilitar seu manuseio e plasticidade. Além disso, as peças ganhavam cor com a utilização de pigmentos naturais na forma de engobe⁵ e eram queimadas em fornos primários, geralmente feitos de barro e utilizando a madeira e folhagem como meios para que o calor pudesse ser dissipado. Na contemporaneidade, contamos com a tecnologia de massas já preparadas e distribuídas por fábricas especializadas nisso e fornos elétricos nos quais o calor pode ser controlado de forma mais homogênea com o uso de resistências e do termopar⁶. Gostaria de ressaltar aqui que não há melhor e mais “avançada”, no sentido evolucionista, técnica para a fabricação da cerâmica, mas sim formas diferentes de produção graças ao advento da tecnologia.

Embora tenha estudado brevemente o contexto histórico e cultural da cerâmica, não me aprofundei em técnicas tradicionais como queimas primitivas⁷, coloração natural⁸ ou coleta e identificação de barro para queima. Iniciei meus estudos por meio de uma busca experimental, sem seguir um ensino não formal com mestres da cerâmica, nem o formal advindo da universidade, pois nela não havia mais um professor detentor dessa técnica específica. Com isso, meus estudos seguem de forma autônoma e arrisco dizer autodidata, buscando esse

⁴ Transmissões ao vivo, geralmente vinculada a redes sociais ou plataformas específicas para esse tipo de conteúdo.

⁵ Engobe é uma mistura de argila, água e, às vezes, corantes ou outros aditivos que é aplicada sobre a superfície da argila antes da queima. Essa camada serve para diversas finalidades, como: acabamento estético, melhoria da aderência, proteção, alteração de propriedades.

⁶ Sensor de temperatura presente em fornos elétricos, indicando no visor da máquina qual a quantidade de calor presente nela.

⁷ A queima primitiva é um processo de aquecimento das peças cerâmicas de forma mais “rústica”, podendo ser realizada de diversas formas: com a construção de um forno com o próprio barro, cavando-se um buraco e dissipando calor em seu interior, utilizando folhagens, lenha na condução do calor.

⁸ Aqui me refiro a coleta de barro de diferentes cores e sua mistura para variação de cores de forma natural para uma diversidade artística e estética através de engobes, ou mesmo finalização de queimas que trazem acabamentos expressivos nas peças.

conhecimento de forma empírica com conteúdos que achava na Internet e dos poucos livros que consegui acesso.

Infelizmente, no âmbito literário e didático da cerâmica, a publicação desses livros é escassa no Brasil. A maioria dos escritos geralmente estão em inglês ou espanhol, tendo pouquíssimas referências brasileiras. Há publicações em revistas que, muita das vezes, não são relançadas e reeditadas, fazendo com que o acesso e a disseminação desses conteúdos é prejudicada. No decorrer desta tese, irei explicar maior incômodo em relação a isso.

Inicialmente, ao experimentar a técnica de forma autônoma e autodidata, a plasticidade das peças que criava sem um planejamento prévio era fundamental. O acaso tinha um papel central em meu processo criativo. No entanto, à medida que minhas habilidades evoluíam, percebi a necessidade de uma abordagem legitimada por alguém ou alguma instituição detentora dos conhecimentos da técnica. Comecei a desenhar previamente o que desejava criar, o que exigia uma execução impecável. Meus estudos tornaram-se mais rigorosos e minuciosos, resultando em ensaios e testes que, por vezes, ofuscavam a manualidade da técnica em favor de uma obsessão pela tecnicidade. Acredito que esse caminho que havia tomado, me atentando aos pequenos detalhes, tenha sido uma forma de tentar legitimar tais conhecimentos que vinha adquirindo de forma autodidata, pois necessitava de certa validação dos testes nos quais propunha realizar. Mas como controlar o incontável? A frustração por não conseguir reproduzir a imagem projetada me levou a buscar ainda mais respostas.

Além disso, me peguei refletindo o porquê dessa necessidade tecnicista da cerâmica. Parte de mim acreditava que advém de uma concepção que tinha de não reconhecer esses estudos que comecei de forma autônoma, tentando sempre legitimá-los ou torná-los dignos de conhecimento tendo esse rigor como métrica. Porém, essa validação partia de certa ideia de ensino tradicional bancária (FREIRE, 2019) advinda de minhas experiências nas escolas no ensino formal. Irei tratar disso mais adiante em minha tese, mas esse é um ponto crucial para entender a forma na qual me relacionei com o ensino da cerâmica e como isso transbordava em meu processo criativo.

Tornei-me obcecada pela busca de um desempenho técnico perfeito para que, com isso, tais conhecimentos adquiridos pudessem ser validados em meus

olhares. Essa obsessão, em parte, derivava do meu perfil projetista, que não estava acostumada a lidar com processos imprevisíveis. Além disso, havia uma barreira que eu mesma criara, que me impedia de ver essas produções como um potencial artístico.

Assim, ao longo da minha prática, busquei ocultar o caráter utilitário das minhas criações, tentando conferi-las um valor escultórico que as tornasse dignas de reconhecimento artístico. Aceitar a funcionalidade no contexto artístico parecia inviável para mim, assim como, na história da arte moderna, os objetos artísticos eram considerados puramente estéticos e distintos dos objetos usuais (LE BOT, 2008). No entanto, os objetos utilitários ainda me fascinavam, mesmo que eu os rejeitasse, resultando em uma busca obsessiva pela técnica como forma de legitimar minha produção na cerâmica.

Imagem 2: Composição de fotografias das peças da autora realizadas em 2021 quando deixava dúvida o tom utilitário em sua produção.



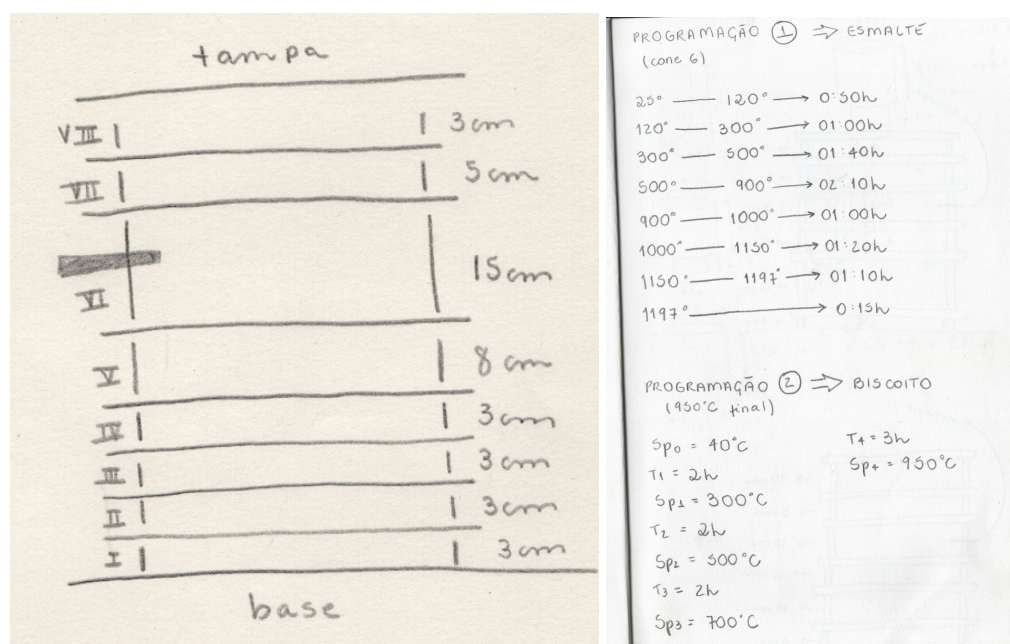


Fonte: fotografias tiradas pela autora

Comecei a me concentrar nos pequenos detalhes, realizando ensaios meticolosos, como testes de absorção para verificar a sinterização da massa. Maapei todo o forno para garantir um controle preciso da temperatura e pesava

cuidadosamente a mistura de esmalte para obter o melhor desempenho em cobertura e cor. Com isso, minha criatividade foi gradualmente sufocada por uma busca por perfeição que se mostrava inalcançável, estagnando meu processo criativo.

Imagem 3: Esquema da montagem do forno da queima de esmalte, realizado em 2022, com a diagramação de espaçamento entre as placas refratárias e programações do forno para queima de biscoito e esmalte.



Fonte: digitalização realizada pela autora

Imagem 4: Composição de fotografias tiradas pela autora dos testes de esmaltes queimados a cone 6 (1220°C) realizados em 2020.



Fonte: fotografias tiradas pela autora

Nesse momento, deixei de investigar apenas questões técnicas da cerâmica e passei a focar na compreensão da minha produção dentro de um contexto social e artístico. Comecei a questionar a funcionalidade na arte e o significado da criação desses objetos usuais, cotidianos e utilitários. Objetos que são manufaturados artesanalmente, passam por um longo processo de produção, que se relaciona diretamente com o tempo da natureza, e envolvem a partilha e o afeto.

3 PROCESSOS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Com a Revolução Industrial e o processo de massificação, ocorreu a desvalorização das práticas manuais. A distinção entre "artes mecânicas" e "artes liberais" evoluiu para uma separação entre "artes liberais" e "artes plásticas". Nesse contexto, a técnica deixou de ser um adjetivo para se tornar um substantivo, estabelecendo uma oposição entre "objetos usuais" e "objetos estéticos" (LE BOT, 2008).

Na realidade histórica, essa distinção conceitual ocorre no momento em que a arte e a técnica são constituídas concretamente em dois domínios de prática social, que o sistema tende a separar absolutamente. Mais exatamente, a separação prática dos dois domínios e a oposição dos dois conceitos são ambos elementos de uma transformação radical ou revolução nas relações sociais: o que a história econômica designa pelo nome de "primeira revolução industrial". (LE BOT, 2008, p.9)

Escolas como a Bauhaus e seus discípulos buscaram resgatar a importância da técnica no desenvolvimento artístico, acreditando na potencialidade dos objetos usuais como agentes de transformação social. Walter Gropius, o primeiro diretor da escola, defendia a produção manual como um meio de humanizar o processo criativo, vendo os objetos usuais como soluções democráticas para a produção artística. Ele questionava o papel social da arte e do artista em um momento de profundas mudanças tecnológicas.

Arquitetos, escultores, pintores todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe "arte por profissão". Não há nenhuma diferença essencial entre artista e artesão, o artista é uma elevação do artesão, a graça divina além de sua vontade, faz florescer inconscientemente obras de arte, entretanto, a base do "saber fazer" é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte da criação artística. (GROPIUS *apud* CONRADS, 1971, p. 49-50 *apud* SILVA, PASCHOARELLI; SILVA; PASCHOARELLI, 2011, p. 55)

Entretanto, a aplicação desses ideais enfrentou desafios, pois o principal objetivo de produzir objetos acessíveis e democráticos tornou-se inviável devido ao custo do tempo e da manualidade envolvidos. Assim, ao final de sua gestão, Gropius recorreu a maquinários para que seu desejo de um impacto social nos produtos fosse alcançado.

Infelizmente, essa transição não produziu os resultados esperados. Quando a produção deixou de ser manual para se tornar viável, suas formas foram

simplificadas, e, sob o domínio do sistema capitalista, esses objetos se transformaram em meras estéticas de desejo. Segundo Marc Le Bot, essa é a verdadeira face da utopia do design. O paradoxo de produzir objetos usuais como solução para a crise social da época se revela impraticável, tornando o design um subproduto da arte (LE BOT, 2008).

A função ideológica do design se torna evidente pelo gadget: objeto não utilitário mas onde se acumulam os signos secundários da técnica, de tal modo que a técnica aparece miticamente como toda-poderosa e a máquina, que não é senão seu emblema, como um objeto sagrado onde se poderão investir crenças e afetividades. Nesse domínio da produção estética, nenhuma forma tem mais, na verdade, aquele valor de abstração, no sentido crítico que vimos estar presente na primeira "arte abstrata". Elas funcionam, ao contrário, como um símbolo do universo tecnológico. (LE BOT, 2008, p.18)

Além disso, existe outra questão a ser abordada: em uma sociedade patriarcal, práticas manuais como cerâmica, bordado, costura e encadernamento foram, ao longo do tempo, atribuídas exclusivamente às mulheres. Essa dinâmica está enraizada na construção moral cristã, que influenciou a formação do "homem" no contexto do artífice cristão urbano (Sennett, 2009), e se manifestou na modernidade por meio da Bauhaus e do IAC, a primeira escola de design do Brasil, onde as oficinas desses ofícios eram direcionadas apenas a um grupo social masculino. Historicamente, essas práticas foram desvalorizadas, vistas como inferiores, tanto por serem manuais quanto por questões de gênero profundamente enraizadas. Assim, enquanto os ofícios foram tradicionalmente reservados aos homens, o artesanato foi relegado às mulheres.

Os patriarcas da Igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as mãos. Este preconceito deu origem a uma prática: a tentação feminina podia ser combatida através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupadas as mãos das mulheres. (SENNETT, 2009, p.72)

Essa construção de imaginário em torno das práticas manuais dificultou seu reconhecimento como produções artísticas, levando instituições a enquadrá-las como "low art", em contraste com a "high art", categorias que elas mesmas estabelecem (LIPPARD, 1995). Lucy Lippard, em seu texto "Making Something from Nothing," argumenta que o bom gosto ("Good Taste") (LIPPARD, 1995) é um produto

do sistema econômico em que as classes dominantes controlam a cultura e as instituições. Em contraste, o gosto ruim (“Bad Taste”) (LIPPARD, 1995) se refere àqueles que, por serem incultos, ignoram ou, por serem independentes, rejeitam as imposições das elites.

Assim, as práticas manuais passaram a ocupar uma posição subordinada no campo da arte, com as produções consideradas “femininas” sendo as mais desvalorizadas. Com o tempo, as mulheres começaram a conquistar, lentamente, espaços culturais que favoreceram o desenvolvimento de sua criatividade e expressão. No entanto, para que suas obras fossem aceitas como “high art”, precisaram se adequar a um padrão que privilegiava a pintura e a escultura conforme os ideais canônicos do bom gosto.

Com a gradual inserção nas instituições e o impacto dos movimentos feministas, as práticas artísticas das mulheres começaram a ser mais reconhecidas e valorizadas. Na contemporaneidade, embora as barreiras entre as práticas manuais e as belas artes tenham diminuído, elas ainda persistem. Os conceitos de “high art” e “low art” continuam a permear o campo artístico, e o artesanato só é aceito quando seus objetos se tornam, assim como na Bauhaus, legítimos itens estéticos, adequados para galerias e museus.

Ao concluir minha pesquisa em defesa das práticas manuais e dos objetos do cotidiano (SUZUKI, 2023), passei a ter uma nova relação com o que produzo e com os modos de produção. Comecei a perceber o processo de forma diferente, refletindo sobre a maneira como os objetos que crio se conectam com o mundo. A beleza simples do ato de fazer me fixa ao momento presente, revelando a poética dos objetos cotidianos que, de certa forma, estabelecem laços e afeições.

Imagem 5: Composições de fotografias tiradas pela autora de peças utilitárias utilizando a técnica japonesa *nerikome* com coloração da argila com pigmentos inorgânicos e queimadas a 1220°C realizados em 2021.



Fonte: fotografias tiradas pela autora

Imagem 6: Composições de fotografias tiradas pela autora de canecas, realizadas em 2021, quando já se sente confortável realizando peças utilitárias.



Fonte: fotografias tiradas pela autora

4 PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Como mencionei anteriormente, minha abordagem técnica se fundamentava em rigores tecnicistas, na busca de legitimar minha produção como prática artística. Contudo, ao compreender a problemática da utilidade e dos processos manuais na história da arte, consigo agora enxergar minha produção sob a luz da verdadeira prática artística. Essa trajetória me levou a questionar e analisar meu processo criativo e a forma de ensino e aprendizagem na qual tive, desde o início de minha produção até os dias atuais.

Parte dessa crise, como mencionada anteriormente, advinha da ausência de um professor dominador da técnica durante a trajetória da minha graduação na faculdade, mas além disso de um apego a rigores de aprendizagem que tive em meu ensino formal que deixaram explícitos tais mazelas da educação bancária. Aqui ressalto que a forma de ensino e de aprendizagem não é a mesma coisa que o processo criativo, mas que ambas, em minha concepção, trazem consequências uma na outra. O ensino formal de minha infância e adolescência me trouxe mazelas que acarretaram em meu rigor tecnicista, pois acreditava que “o ‘saber’ é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber” (FREIRE, 2019), com isso, me prendia a essa verdade absoluta que às vezes era atrelada aos certos e errados da forma de ensino da técnica da cerâmica.

A narração, de que o educador é o sujeito, conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Mais ainda, a narração os transforma em “vasilhas”, em recipientes a serem “enchidos” pelo educador. Quanto mais vá “enchendo” os recipientes com seus “depósitos”, tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente “encher”, tanto melhores educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador, o depositante. (FREIRE, 2019, p.80)

Ao enfrentar a frustração com minha produção e me deixar levar pela obsessão por questões tecnicistas da cerâmica, percebi que essa visão do processo criativo evocava um progresso que não condizia com a realidade. O processo cerâmico possui seu tempo natural, exigindo presença e humildade diante da vastidão de possibilidades que se desdobram ao longo dele. Essa técnica é tão sensível a fatores externos que controlar o incontável torna-se o maior paradoxo que carrega.

Quando formalizei o processo com excessiva precisão, a mágica do fazer manual perdeu seu encanto. A repetição e a constante insatisfação me fizeram perder de vista as expectativas que eu mesma criara. Envolvi-me em um conflito entre o que considerava correto e prático, tratando o processo de maneira linear e crescente, enquanto sabemos que a aprendizagem é, na verdade, um caminho tortuoso. Como Sennett observa, “uma longa experiência prática pode levar na direção oposta. Eis aqui uma variante da ‘regra Isaac Stern’: quanto melhor sua técnica, mais inatingíveis seus padrões” (SENNETT, 2009, p. 58).

Além disso, por ter aprendido de forma autodidata, sentia-me insegura, sem confiança nos caminhos que trilhava. Duvidava se o que fazia era a maneira correta, ou se haveria uma forma ideal. Agora percebo que meu apego à verdade absoluta na cerâmica era patético, pois meus maiores aprendizados ocorreram quando me deparei com resultados inesperados e busquei entender suas causas. Sennett afirma que “seus esforços no sentido de realizar um trabalho de boa qualidade dependem da curiosidade frente ao material que dispõe” (SENNETT, 2009, p. 138). Ou seja, o dilema sobre o procedimento correto me impedia de avançar, enquanto enfrentar o erro me levava a caminhos mais frutíferos.

Assim, começo a entender o processo criativo como um ciclo interminável. Não que a insatisfação esteja presente em tudo que produzo, mas a conclusão de uma obra nunca é definitiva. De forma concreta, ela se materializa, mas, no campo conceitual, o produto final pode servir como ponto de partida para outro processo, e assim por diante. Cecilia Almeida Salles destaca que “o interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador” (SALLES, 2012, p. 29), fazendo uma alusão ao processo de criação artística como um processo semiótico, no qual nenhum signo existe isoladamente e adquire sentido por meio de sua interação com outros elementos e observadores, formando uma cadeia semiótica.

A constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é, portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo sógnico (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse - seja um romance, uma instalação, um artigo científico, uma matéria jornalística ou uma peça publicitária, - como um possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Relativa-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. (SALLES, 2012, p.165)

Toda a jornada até esta percepção do meu processo criativo não anula as pesquisas realizadas anteriormente. Todos os estudos autônomos agora ganham novos significados; não os excluo da minha produção, mas os utilizo para construir algo novo. Reconheço que meus ensaios não foram em vão; eles apenas precisaram de um tempo de maturação para que a relação criada não fosse de estagnação, mas sim um estímulo para novas possibilidades.

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 2012, p.40)

Após refletir sobre todo o processo criativo, comecei a questionar como diferentes abordagens podem ocupar o espaço da insatisfação constante com o processo e o produto final. Recordo-me de diversos vídeos e relatos de ceramistas que impunham regras ao fazer. Entendo que, por questões de segurança, especialmente em peças utilizadas para ingestão de alimentos, devemos ter cuidados com os materiais, como esmaltes tóxicos restritos a peças escultóricas. No entanto, as diversas regras sobre “o jeito certo de fazer” podem obstruir o processo criativo de iniciantes, que são bombardeados por restrições antes mesmo de encontrarem sua linguagem.

Certamente, nem sempre essas imposições são restritivas. Quando um aluno deseja criar uma peça utilizando a técnica da placa, por exemplo, é provável que o professor o instrua a abri-la de maneira a evitar deformações, considerando que a argila possui memória⁹. No entanto, isso não significa que o professor não permitirá que o aluno experimente esse procedimento, contribuindo assim para o aprimoramento de seu próprio modo de fazer de forma única e benéfica.

⁹ A argila quando modelada possui certa “memória”, ou seja, dependendo do movimento físico na qual executamos nela, possivelmente após a primeira queima, ou até mesmo na secagem, tal movimento ficará expressado em sua forma final.

De certa forma, vejo meu aprendizado autônomo de forma positiva, pois, a partir de experiências e testes, pude desenvolver meu próprio modo de fazer. No início, não me preocupava em comprar ferramentas, utilizava apenas materiais que encontrava em minha cozinha, adquirindo novos instrumentos com o tempo. Após um caminho solitário de aprendizagem, buscando o conhecimento cerâmico através de estudos, leituras e vídeos na internet, percebi que apesar da minha apropriação desses saberes na prática, ainda restavam lacunas de conhecimento e formas de ensinar a técnica que fosse compatível ao que acreditava. Ressalto aqui minha insatisfação sobre a ausência de livros didáticos sobre a cerâmica como citado anteriormente. É após esse momento que comecei a sentir a necessidade de buscar cursos e workshops para observar outras formas de fazer e ensinar, acrescentando-os ao meu processo criativo como outras referências.

Felizmente, percebo que ceramistas contemporâneos compartilham seus conhecimentos de forma mais acessível. Contudo, quando comecei, o acesso a informações era difícil, talvez devido ao isolamento da prática manual, onde o tato é essencial. Notei que havia uma aura mística em torno da cerâmica, não apenas pela sua relevância ancestral e cultural, mas também pelo orgulho que aqueles que detêm o conhecimento mais antigo têm em compartilhá-lo. Isso me levou a refletir sobre a linguagem pessoal, resultado da destreza de cada artífice, cuja originalidade não se restringe a uma técnica específica, mas se forma a partir do conjunto de elementos e referências que relacionamos de maneiras distintas e únicas.

No livro *Artífice*, Richard Sennett (2009) menciona uma oficina de violoncelos Stradivari, reconhecida por fabricar os melhores instrumentos de sua época. Apesar de repassarem conhecimentos a seus aprendizes, os segredos de construção permaneciam com os mestres.

Assim, começo a assimilar que o ensino dessas habilidades não se limita à transmissão tátil, mas envolve a relação que se estabelece entre aluno e professor, onde as trocas ultrapassam as questões técnicas e abarcam diálogos interpessoais. O processo artístico não está estritamente ligado ao estudo rigoroso de uma maestria tecnicista, mas sim ao desenvolvimento expressivo individual.

A dificuldade da transferência do conhecimento levanta a questão de saber por que tem de ser tão difícil, *por que* se transforma num segredo pessoal. Não é o que acontece, por exemplo, em muitos conservatórios de música; seja nas aulas individuais, nas *master classes* ou ainda em oficinas de discussão, a expressão é constantemente analisada e refinada. Na famosa

Classe 19 de Mstislav Rostropovich no Conservatório de Moscou nas décadas de 1950 e 1960, o grande violoncelista recorria a todas as ferramentas possíveis - romances, piadas e vodka, além da estrita análise musical - para coagir os alunos a se tornarem mais expressivos individualmente. (SENNETT, 2009, p.89)

Reforço aqui a interligação entre a forma de ensinar com o processo criativo, pois a expressão individual é concebida, ao meu ver, por minhas experiências, quando o ensino vier de forma somática à forma de fazer individual. O melhor caminho que tive no aprendizado da técnica de cerâmica foi a absorção de formas de fazer de diferentes mestres e assimilando o que melhor funciona para mim. Não me prendendo, assim, a apenas um método universal, mas deixando espaço para a experimentação sempre.

Um educador humanista, revolucionário, não há de esperar esta possibilidade. Sua ação, identificando-se, desde logo, com a dos educandos, deve orientar-se no sentido da humanização de ambos. Do pensar autêntico e não no sentido da doação, da entrega do saber. Sua ação deve estar infundida da profunda crença nos homens. Crença no seu poder criador. (FREIRE, 2019, p.86)

Nesse contexto, reflito sobre o papel social do artista renascentista solitário, que, em muitos aspectos, ainda se revela presente nos dias atuais. Esse artista é dedicado ao desenvolvimento de sua expressão, cultivando a ideia de genialidade e originalidade, em contraste com o artista artesão, que atua como um agente coletivo (SENNETT, 2009). Compreender que os objetos resultantes do processo manual — frutos da destreza adquirida por meio da minha interação não apenas com o material, mas também com o compartilhamento de conhecimentos — transcende a mera observação estética. Eles estão no mundo para criar laços de afeto, promover o uso, compartilhar momentos e carregar valor simbólico, o que constitui uma realização fundamental.

5 O LIVRO DE CERÂMICA

Após refletir sobre meu processo de ensino-aprendizado, processo criativo e a relação que estabeleci com a técnica da cerâmica, decidi que meu objetivo final seria compilar toda essa jornada de aprendizado. Senti a necessidade de democratizar a técnica de maneira simples e didática, permitindo que qualquer pessoa interessada possa compreender seus princípios básicos, assimilá-los e, a partir disso, desenvolver sua própria linguagem na prática.

Reconheço a importância que a cerâmica teve em minha vida e o poder das práticas artesanais em geral. Acredito que essas experiências não deveriam ser exclusivas de um grupo restrito, mas sim compartilhadas. Para mim, o papel do educador se manifesta na troca de experiências, técnicas e saberes que potencializam o fazer manual.

Assim, construí um livro de “receitas” de cerâmica de forma totalmente artesanal. A ironia aqui reside no preconceito que cerca as práticas manuais, frequentemente rotuladas como femininas e subestimadas pela sociedade patriarcal. Além disso, percebo similaridades entre os processos cerâmicos e os da culinária; por exemplo, sovar a argila é bastante semelhante a sovar a massa de pão.

Este livro não se limita a oferecer uma crítica, mas também visa democratizar os conhecimentos que adquiri ao longo de anos de pesquisa. Dividi a obra em duas partes: uma teórica e outra prática. Na primeira, organizei os capítulos de forma didática, começando com a definição de argila e culminando com um breve relato sobre minha experiência ao montar um ateliê de cerâmica. Ao final, incluí um glossário com termos comuns à técnica, facilitando a compreensão de alguns trechos.

Na segunda parte, a ironia se torna mais evidente ao descrever minhas peças como se fossem pratos de comida, nomeando ferramentas e materiais como “ingredientes” e “utensílios”. Busquei inspiração em livros antigos de culinária para as ilustrações dos objetos e para o passo a passo da confecção das peças. Contudo, enfatizo que, apesar das instruções, a experimentação é fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal nessa técnica.

Richard Sennett, em seu livro, menciona que, ao descrever o desenvolvimento da enciclopédia por Diderot, a escrita e a imagem não conseguem

captar plenamente o ensino de práticas que exigem o contato físico. Com isso, espero que este livro funcione como um convite para que todos se aventurem nas práticas cerâmicas.

Imagem 7: Desenhos realizados pela autora para estudo de capa do livro de cerâmica realizados em 2023.



Fonte: digitalizações realizadas pela autora

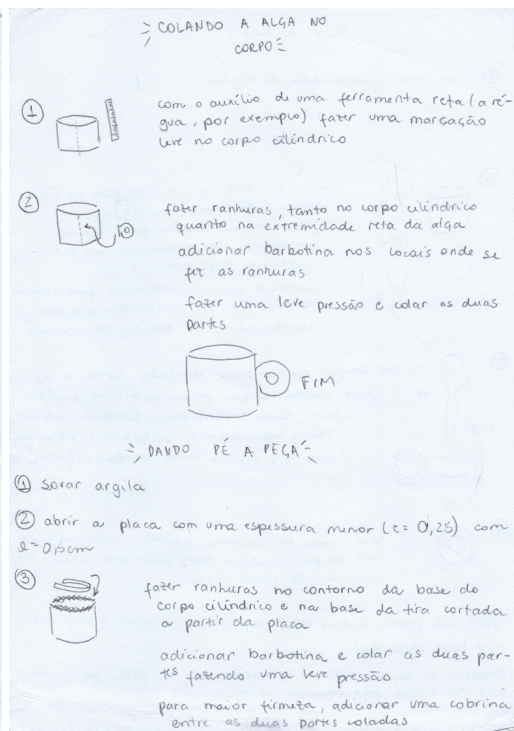
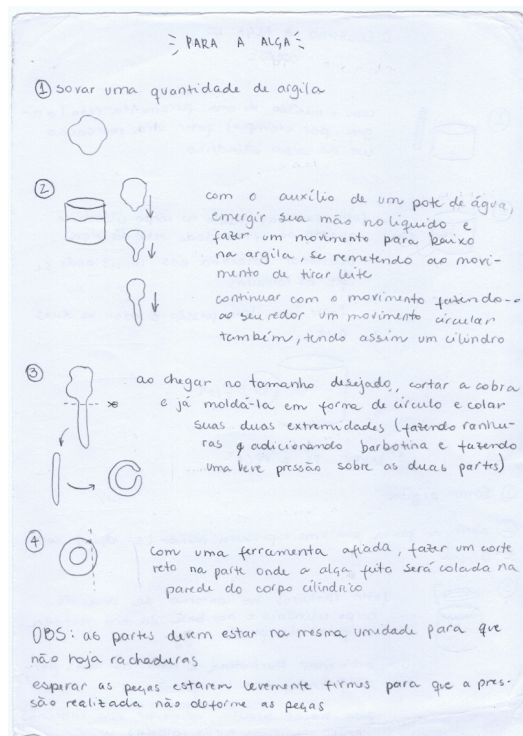
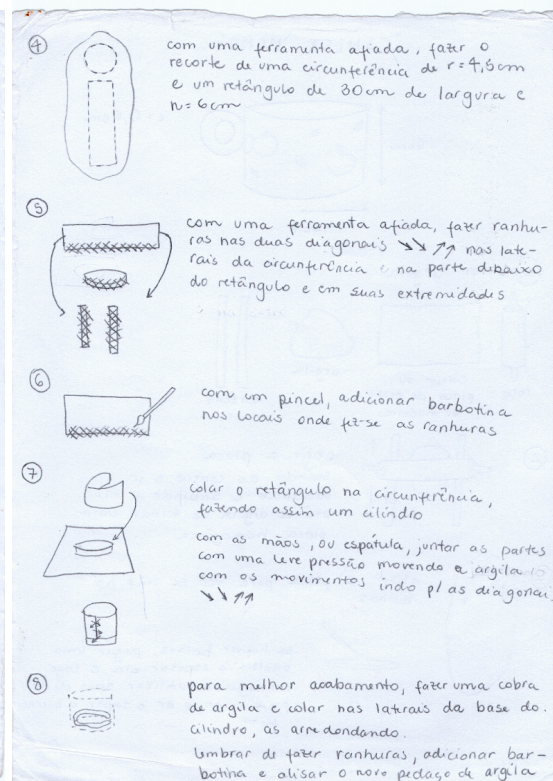
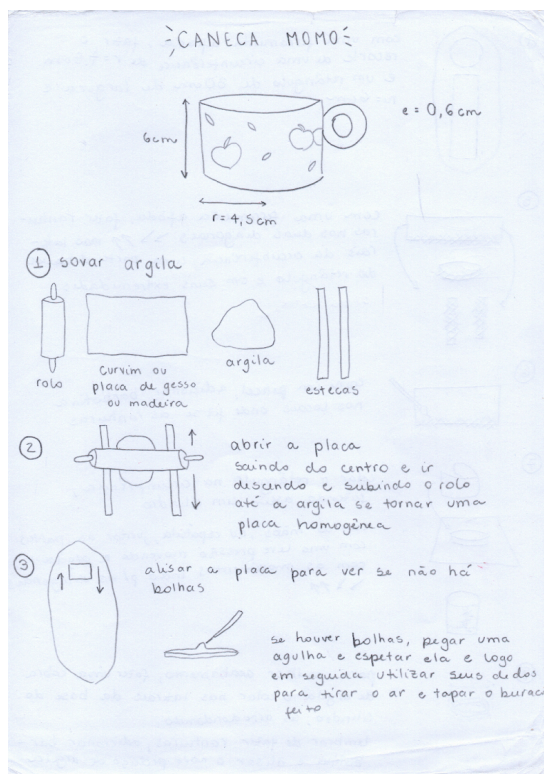
Imagem 8: Desenhos realizados pela autora para estudo de capa dos capítulos e borda do livro de cerâmica realizados em 2023.



Fonte: digitalizações realizadas pela autora

Imagem 9: *Sketch* da composição do conteúdo do livro realizado pela autora realizado em 2023.





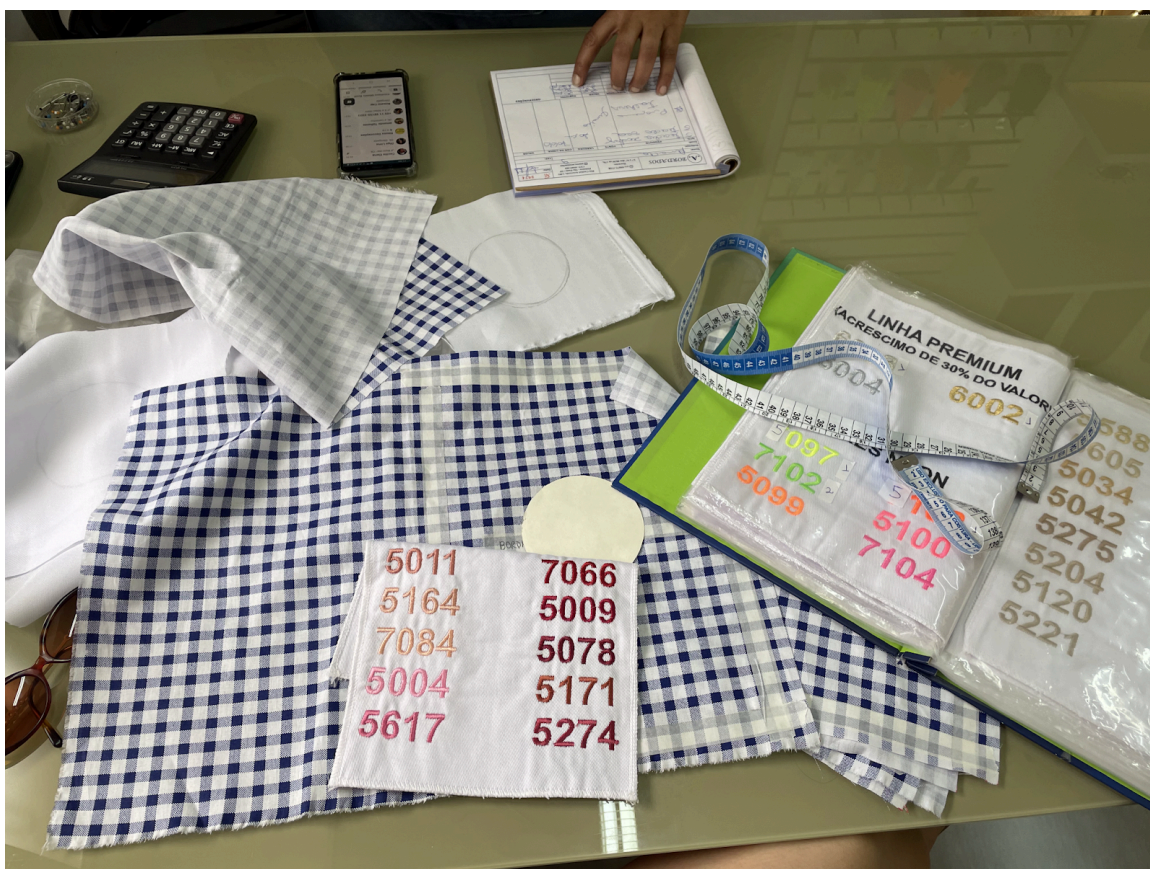
Fonte: digitalizações realizadas pela autora

Imagem 10: Estudos de tecido para a capa do livro e amostras de linhas para bordado realizado em 2023.



Fonte: fotografias realizadas pela autora

Imagem 11: Escolha de linha e tipografia para o bordado do título do livro de cerâmica realizada em 2023.



Fonte: fotografias realizadas pela autora

Apesar de ressaltar nesta tese o desenvolvimento autodidata que tive na cerâmica, gostaria de ressaltar a importância de algumas pessoas que cruzaram meu caminho nessa trajetória da técnica da cerâmica. Levo em consideração aqui que, apesar de usar o termo “autônomo” e “autodidata”, não quer dizer que o ensino e aprendizagem foi realizado de forma totalmente só. Na busca pelo conhecimento, pude me inserir em locais de ensino não formal, como o Sesc e ateliês de outros ceramistas, na qual a troca era um diálogo e a observação do fazer era uma prática ativa e muito rica.

Com isso, na busca pela legitimação dos conhecimentos adquiridos, pude contar com o apoio do professor Paulo Roberto com quem pude adquirir diversos conhecimentos e formas diferentes do fazer durante seu curso ministrado no Sesc. À Jessica Yamada que me ajudou na correção dos termos na parte teórica da escrita do livro. À Kimi Nii quem ministrou um grupo de estudos também realizado no Sesc e que me acompanhou na produção de uma peça. À Mara Lozano, quem me deu a oportunidade de conhecer seu ateliê e trabalhar com ela em um curto momento, auxiliando sua produção. À Vera, técnica do ateliê de cerâmica da Unesp quem tive minhas primeiras trocas quando houveram o surgimento de minhas primeira dúvidas na técnica. À Nany Mota quem ministrou a disciplina de Linguagem Tridimensional no período da pandemia, sanando minhas dúvidas de como montar um ateliê e dar continuidade em minha produção.

O processo de ensino e aprendizagem nunca é realizado sozinha e é por isso que eu dedico esse capítulo a todas as trocas que pude ter com ceramistas que facilitaram essa minha jornada do conhecimento da técnica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória percorrida ao longo desta pesquisa revela uma redescoberta das práticas manuais, não apenas como técnicas de execução, mas como elementos profundamente enraizados em nosso imaginário e em nossa cultura. A cerâmica, escolhida como foco deste estudo, transcende o aspecto utilitário, tornando-se um meio expressivo que carrega, em suas texturas e formas, as marcas de um tempo pausado e atento. Ao explorar as relações entre arte, técnica e funcionalidade, este trabalho propôs um olhar crítico sobre as barreiras que a cultura contemporânea e a história da arte impuseram às práticas manuais, marginalizando-as em função de critérios de valor baseados na dicotomia entre "alta" e "baixa" arte.

A partir do estudo do processo criativo e da análise das dinâmicas históricas, sociais e de gênero, constatou-se que práticas como a cerâmica foram, por muito tempo, relegadas a uma posição subalterna, especialmente aquelas tradicionalmente atribuídas ao trabalho feminino. A narrativa ao longo do TCC evidencia como o patriarcado e as estruturas de poder cultural têm dificultado o reconhecimento dessas produções, restringindo-as ao que é considerado um "trabalho menor" e impedindo seu pleno desenvolvimento e aceitação como expressão artística legítima. Ao problematizar essas questões, a pesquisa buscou contribuir para uma reavaliação das práticas manuais, considerando-as partes integradas da arte contemporânea, cujas técnicas e saberes possuem potencial para transformar não apenas o objeto criado, mas também as pessoas que os manipulam e os contextos sociais nos quais se inserem.

A partir das experimentações práticas e da experiência pessoal com a cerâmica, foi possível compreender que o fazer manual vai além da simples execução técnica; ele se torna um ato de presença, uma forma de questionar o que é arte e até onde os objetos cotidianos podem ser expressões poéticas. Essa aproximação entre o material e o criador permitiu uma nova relação com o processo de produção, onde a busca por um desempenho técnico impecável se transforma em uma aceitação das limitações e surpresas que o fazer manual proporciona. Esse processo contínuo de aprendizado e aprimoramento, longe de ser apenas uma prática técnica, revelou-se como uma verdadeira jornada de autoconhecimento e

uma forma de expressão única, em que a imperfeição e a imprevisibilidade são integradas como partes essenciais da criação.

Como ressaltado anteriormente, tive bastante dificuldade em achar livros didáticos em português e um material que reunisse todas as informações que adquiri durante minhas pesquisas. Com isso, a elaboração do livro de cerâmica, proposta final deste estudo, representa a materialização do desejo de democratizar o saber-fazer e de tornar acessíveis os conhecimentos acumulados. Este livro não apenas documenta as etapas da prática cerâmica, mas também se propõe como um convite para que mais pessoas se aventurem no mundo das práticas manuais, promovendo uma aproximação com a técnica que valorize tanto a experimentação quanto a expressão pessoal. Tal iniciativa reflete a convicção de que as práticas manuais não devem permanecer restritas a um círculo limitado de especialistas, mas precisam ser difundidas para que, cada vez mais, pessoas possam explorar o potencial criativo de seu cotidiano.

Dessa forma, este trabalho conclui que as práticas manuais, e em especial a cerâmica, têm um papel fundamental na reconfiguração dos conceitos de arte, utilidade e expressão, promovendo uma visão que valoriza o artesanal e o simbólico como uma via de transformação social. Espera-se que esta pesquisa contribua para o reconhecimento das práticas manuais como legítimas manifestações artísticas e que incentive a continuidade de estudos que questionem e desafiem as fronteiras impostas entre arte e técnica, permitindo que o fazer manual ressurgja como uma prática capaz de enriquecer nossa relação com o mundo e com nós mesmos.

REFERÊNCIAS

FREIRE, PAULO. **Pedagogia do oprimido**. 84. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2019. 256. p.

GIARDULLO, Caio; GIARDULLO, Paschoal; SANTOS, Urames Pires dos. **O nosso livro de cerâmica: introdução à técnica para cerâmica artística**. São Paulo: Pascoal, 2005. 78. p.

LE BOT, M. **Arte/design**. ARS (São Paulo), v. 6, n. 11, p. 7–21, 2008.

LEON, Ethel. **IAC: primeira escola de design do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2014. 150. p.

LIPPARD, L. R. **The pink glass swan: selected essays on feminist art**. New York: New Press, 1995.

MUZZILLO, Ocléris. **Cerâmica sem segredos**. Curitiba: Editora Artes & Textos, 2018. 168. p.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2012. p. 186.

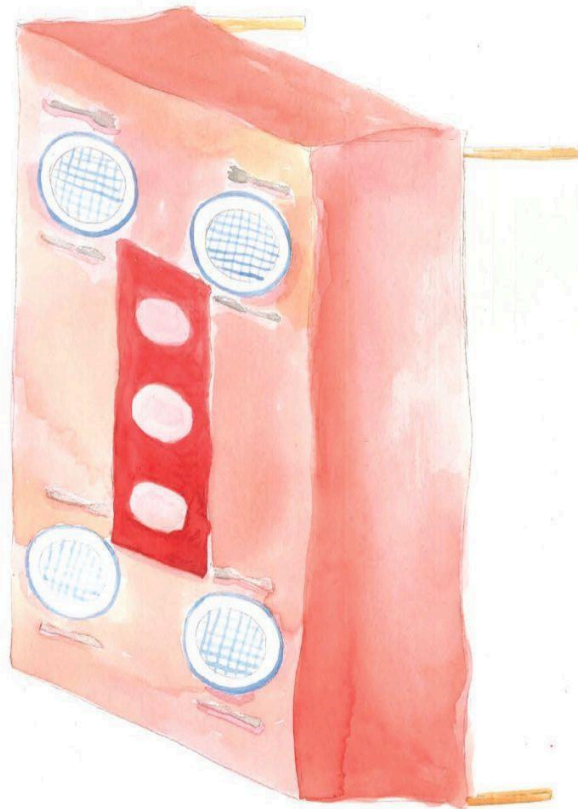
SENNETT, Richard. **O artífice**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

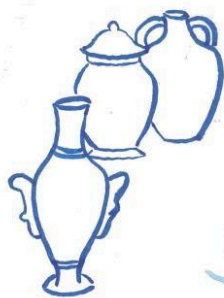
SILVA, João Carlos Riccó Plácido da; SILVA, José Carlos Plácido da; PASCHOARELLI, Luís Carlos. A história da Bauhaus e a contribuição de seus diretores. In: SILVA, José Carlos Plácido da (org.); PASCHOARELLI, Luís Carlos (org.). **Bauhaus e a institucionalização do design: reflexões e contribuições**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 47-68.

SUZUKI, Amanda Nari Kunieda Suzuki. **Processos manuais como práticas artísticas: um ensaio sobre a utopia do design**. Orientadora: Renata Pedrosa Romeiro. 2023. 97 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes, São Paulo, 2023. Acesso em 23 de novembro de 2024.
<<https://hdl.handle.net/11449/252915>>

**Apêndice A: Digitalização das páginas do livro de cerâmica
intitulado Pavê ou para fazer**





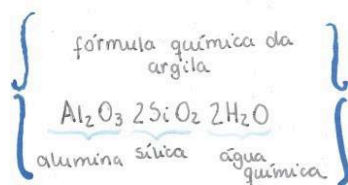


O que é argila

A argila é composta de minerais finos que surgem da erosão de rochas cristalinas e eruptivas. Sua composição e características irão depender da sua formação geológica e da localização da sua extração. A quantidade de matéria orgânica influencia na plasticidade da argila, na retração da secagem, na queima e na resistência mecânica. A adição de água à argila aumenta sua plasticidade, enquanto sua exposição ao calor aumenta sua resistência, endurecendo-a e dando-lhe forma.

primários ou residuais

- formadas no próprio local da decomposição da rocha
- Caracterizadas por terem baixa plasticidade



secundárias ou sedimentares

- formadas pela continuação da ação natural que transporta os minerais formados e, conseqüentemente, seleciona as partículas por tamanho fazendo com que os novos depósitos sejam mais puros
- Caracterizadas por possuírem maior plasticidade e poderem apresentar tonalidades diferentes





Tipos de argila e massas cerâmicas

terracota

- a sua coloração é devida à sua grande quantidade de óxido de ferro
- a coloração muda para uma cor mais amarronzada quando queimada em alta temperatura

papelclay

- é formado pela mistura de argila com papel, criando uma massa altamente plástica e, devido ao desaparecimento do papel na queima por possuir ponto de fusão menor, deixa a estrutura realizada com essa mistura mais leve
- é muito utilizada para a

fabricação de peças grandes escultóricas, joias e bijuterias

- não é recomendada para uso em utilitários
- ela pode ser encontrada pronta para comprar, mas sua fabricação é de fácil manuseio

30% + 70%
papel argila líquida

o papel deve dissolver facilmente na água (exemplos: jornal, papel higiênico, papel toalha, papel sulfite)

como fazer:

- 1º picar o papel e deixá-lo submerso na água até se dissolver bem





2º bater no liquidificador essa mistura

3º adicionar a argila líquida (barbotina) ou em pó

{ se a mistura estiver muito líquida, esperar o excesso de água evaporar ou colocá-la sobre uma placa de gesso para secar }

barbotina

trata-se da argila em forma mais líquida

sua composição dependerá do objetivo de sua aplicação para a colagem de partes, pode-se fazer a barbotina ou adicionando maior quantidade de água em pedaços já secos da argila, ou adicionando água na argila já úmida e esperando a mistura tornar-se homogênea

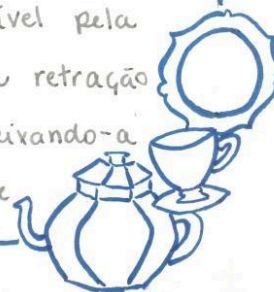
caso seu intuito seja a

fabricação de peças a partir de moldes de gesso, é necessário adicionar uma pequena quantidade de silicato de sódio, pois ele atua como defloculante

chamote

é o resultado da queima de argila ou misturas de argilas que são britadas em pedaços menores

sua função é diversa e dependerá da sua finalidade por já estar queimado, ao ser adicionado à massa cerâmica consequentemente ela precisará de menos água para o seu manuseio e sua secagem será mais rápida ele é responsável pela diminuição da retração da massa, deixando-a mais resistente





quando queimada, tanto no quesito mecânico quanto no refratário, isso, porém diminui sua plasticidade

- a porcentagem de chamote a ser adicionada dependerá da finelidade, da técnica escolhida e de sua granulometria
- quanto maior sua granulometria, menos é recomendado seu uso em torno elétrico e mais aparente se torna na peça, podendo lhe conceder texturas

ball clay

- no Brasil é compatível à argila São Simão
- muito plástica
- composta por partículas finas

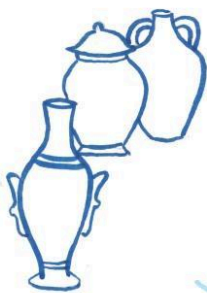
{ geralmente é acrescentada às massas para melhorar a plasticidade e a consistência }

faiança x grés porcelana

- faiança é uma massa porosa e clara quando queimada; sua temperatura de queima está entre 900°C e 1200°C
- grés é uma massa que pode possuir tonalidades diferentes e possui média porosidade; sua temperatura de queima está entre 1200°C e 1300°C
- porcelana é uma massa que requer temperaturas maiores (entre 1300°C e 1400°C); caracterizada pela sua cor branca e por poder possuir caráter translúcido; porosidade baixa, quase nula; é composta por:

caulim + argilas
+ quartzo
+ feldspato



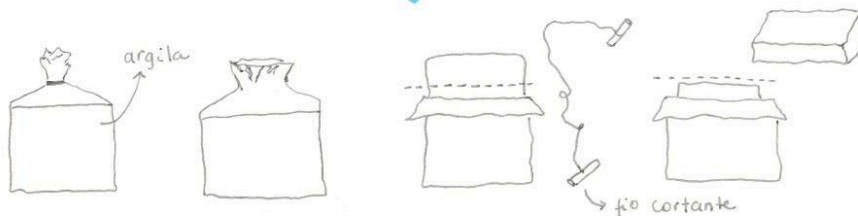


Os dois pontos da argila

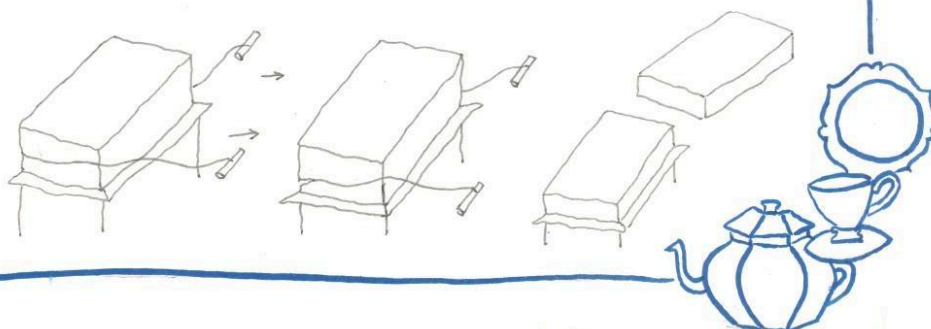
fases da secagem da argila

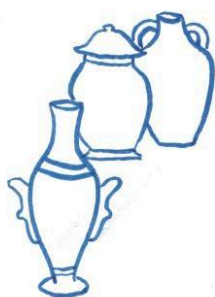
A argila para se tornar plástica é adicionada à água para o desenvolver da sua moldagem. Ao modelar uma peça, geralmente é necessário sua sovaagem para que a umidade na massa se torne homogênea, além de evitar o acúmulo de bolhas de ar.

sovaagem

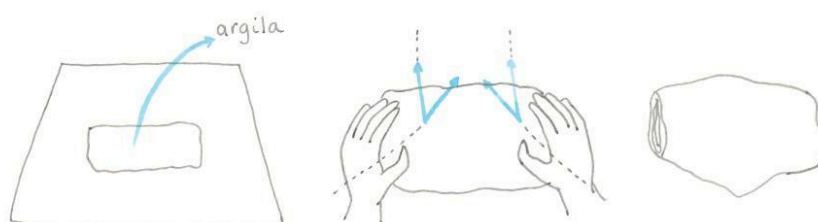


pegar o saco de argila, abri-lo e retirar o pedaço a ser utilizado com um fio cortante





utilizar a parte da mão indicada acima (eminência tenar) para realizar movimentos sobre a argila



posicionar a argila sobre uma superfície não envernizada (geralmente tecido, madeira ou gesso) e fazer movimentos empurrando o bloco para baixo e para frente ao mesmo tempo



existem outras formas de sovar a argila, esta é apenas um exemplo de uma das técnicas. Para melhor manuseio, bater as extremidades da massa sovada até ela ficarem forma de "bolinha" ou de um bloco quadrado





ponto de couro x ponto de osso

- neste momento, a argila se en-
contra mais seca do que no iní-
cio, quando aberta e retirada
do saco
- quando tocamos em sua super-
fície, ela não consegue ser inter-
ferida facilmente pela pressão
dos dedos
- é o momento ideal para dar aca-
bamento, colar alças, adicionar
detalhes e principalmente para
a montagem de peças mais geo-
métricas que possuem ângulos re-
tos

- neste momento, a água presente
na argila quase desapareceu e,
por conta disso, ela se torna
mais leve e frágil
- há redução no seu tamanho
e mudança de coloração
- a peça está pronta para ser
queimada (primeira queima ou
biscoito)

Observação: a argila é com-
posta pela água química.
Os cristais argilosos perdem
a água quimicamente ligada
na fase da decomposição que
se dá entre 200°C e
800°C

cuidados na secagem

- para evitar rachaduras nas peças, é ideal pensar em sua se-
cagem de forma homogênea
- utiliza-se, geralmente, recortes de madeira forrados com
jornal para ajudar na secagem da peça, pois o papel absorve
parcialmente a umidade presente na argila





- Se o processo de produção da peça ser longo, pode-se utilizar a madeira coberta por sacos plásticos, pois isso ajuda a manter a umidade na peça por maior tempo
- o cobrimento das peças quando finalizadas é opcional, porém é recomendável posicioná-las em locais onde não haja grandes correntes de ar ou incidência de luz direta
- é importante ressaltar a importância da secagem de forma homogênea para evitar rachaduras e deformações geradas pela perda desigual da água



a diferença de espessura das partes da peça se não levada em consideração na secagem pode fazer com que as partes mais finas sequem rapidamente enquanto as grossas continuam úmidas, podendo deformar a peça



a diferença de tamanho da alça com o corpo da xícara se não levada em consideração na secagem, pode ocasionar o aparecimento de rachaduras no local onde foi feita a colagem das duas partes

Depois de todo o processo e a passagem por esses pontos, a peça se encontra pronta para ser queimada. A argila só passa a se tornar cerâmica após a presença do calor em seu corpo.

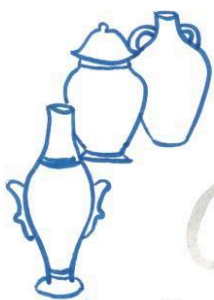
Quando se chega aos 573°C , tem-se a inversão do quartzo (fase mineral da sílica), que é presente na massa, o que significa que a peça sofre uma mudança em sua com-





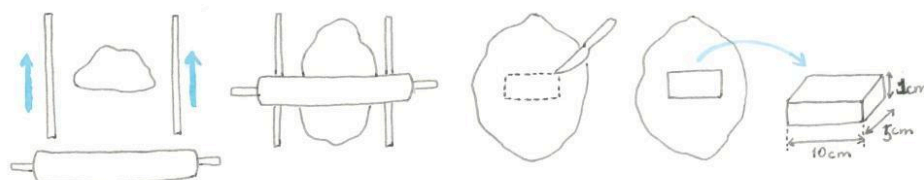
posição. Não possui mais a água em sua composição, conseqüentemente ela não irá mais se dissolver quando entrar em contato com substâncias líquidas. Portanto, ela se encontra mais resistente do que antes, porém ainda frágil ao seu uso e manuseio. Além disso, após o contato com o calor, a peça tem seu tamanho reduzido ainda mais.





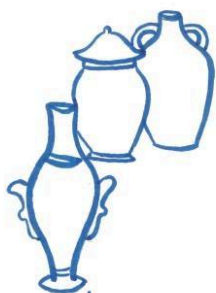
Como calcular o índice de retração da massa

Índice de retração é a porcentagem de redução que a massa possui ao passar por determinada temperatura. Ele é calculado a partir dos pontos de secagem da argila e da passagem dela por uma certa quantidade de calor, ou seja, seu índice dependerá da quantidade de calor recebido. Para calcular o índice de retração é realizado o seguinte ensaio:



- 1º abrir uma placa e, ainda em seu ponto de osso, cortar uma tira de 1cm de espessura e 10x5cm de dimensão com o auxílio da régua e das ripas
- 2º esperar a tira chegar até o ponto de osso e medir novamente ela para verificar o índice de retração nessa fase





3º o cálculo é feito na seguinte regra de três:

$$10 \text{ cm} \text{ --- } 100\%$$

$$x \text{ --- } y\%$$

sendo x = a nova medida da tira

y = o índice de retração

4º após a queima de biscoito, faz-se essa regra de três novamente para ver o índice de retração da peça biscuitada em relação a peça crua não cozida

5º após a queima de esmalte, faz-se essa regra de três novamente para ver o índice de retração da peça esmaltada em relação a peça crua não cozida

exemplo: após a queima de esmalte, minha tira estava com 8cm de largura

peça não cozida

 10cm

$$10 \text{ cm} \text{ --- } 100\%$$

$$8 \text{ cm} \text{ --- } y$$

$$10y = 800$$

$$y = \frac{800}{10}$$

$$y = 80\% \text{ ou } 0,8$$

pois queima de esmalte

 8cm

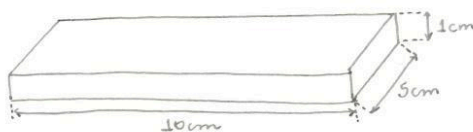
{ ou seja, a argila após a
 queima de esmalte tem
 seu tamanho 20% menor
 do que o tamanho original }





Teste de absorção da massa

Para maior segurança da peça utilizada como utilitária, fazemos o teste de absorção da massa. Ele serve para identificar o quão sinterizada a massa se encontra após a sua queima final. Uma massa sinterizada é aquela cujos poros se encontram fechados, ou seja, uma massa que não é capaz de absorver água. Logo, durante seu uso, o aparecimento de manchas ou fungos, resultados desse acúmulo de água em seu corpo, não ocorre. Além disso, é de extrema importância para o uso da peça que sua massa esteja sinterizada e o líquido que preencha o seu corpo não vaze. Para calcular a porcentagem de absorção da massa é feito o seguinte ensaio:



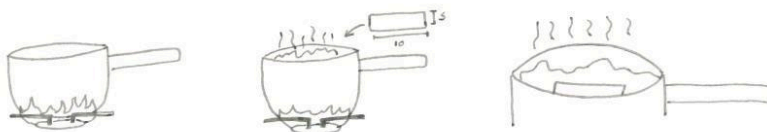
1. abrir uma placa e, ainda em seu ponto de couro, cortar uma lajota de 1cm de espessura e 10*5cm de dimensão com o auxílio da régua e das ripas





2º realizar a queima de biscoito e em seguida a de esmalte sem a presença de vidros em sua superfície

3º após as queimas, pesar as lajotas com o auxílio de uma balança de precisão e anotar o número do resultado



4º ferver água em uma panela em fogo médio/alto e adicionar nela a lajota já queimada e pesada por 1 hora

5º esperar a lajota esfriar um pouco e enxugá-la bem para logo em seguida pesá-la novamente com a balança de precisão e anotar o resultado

6º agora o cálculo a ser feito é o seguinte:

peso inicial — 100g.

peso final — $(100+x)g$.

sendo x = a porcentagem de absorção da massa

a lajota tinha 100g e após pesá-la pela última vez ela estava com 103g

$$100g — 100\%$$

$$103g — (100+x)\%$$

$$100(100+x) = 10300$$

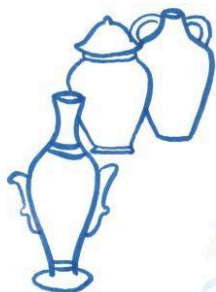
$$100+x = \frac{10300}{100}$$

$$100+x = 103$$

$$x = 3\%$$

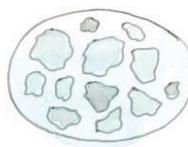
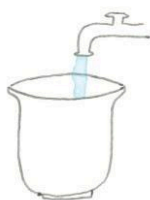
{ ou seja, a massa absorve apenas 3% }





Reciclagem da argila

Toda argila não queimada pode ser reciclada, pois como não houve o contato com certa quantidade de calor que faça com que ela se torne resistente, mesmo quando seca é possível adicionar água que ela volta a ser plástica e moldável. Em todo ateliê é realizada a reciclagem da argila proveniente de acabamentos, pedaços que secam durante sua modelagem e até mesmo peças que acabam não saindo da maneira que se esperava. Não há um método regrado para esse processo, porém o mais convencional é:



1º

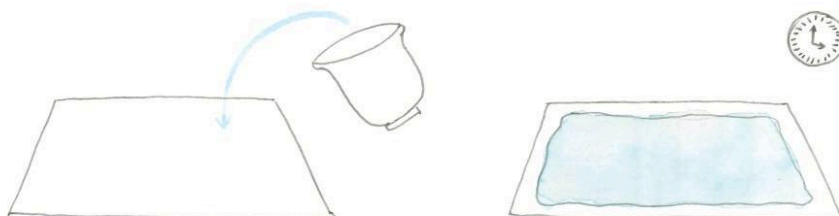
despejar a argila seca em um balde juntamente com água e deixar essa mistura descansar até





que ela se encontre homogênea e em consistência líquida-densa

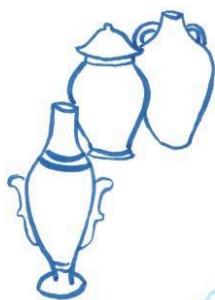
2º em seguida, é necessário uma placa de gesso, um pedaço de madeira que não seja impermeabilizado ou até mesmo um pano grosso onde se possa despejar essa mistura



3º esperar até que o material da superfície escolhida consiga absorver a água excedente para que a modelagem da massa esteja na consistência certa

{ a utilização desses materiais é devida à catalização da secagem dessa argila reciclada para ser sovada e utilizada novamente. Logo, quanto mais espessas a madeira e a placa de gesso forem, maior a capacidade de absorção da água presente nessa mistura e mais rápido vai ser a secagem para que a argila chegue a um ponto de modelagem adequado. Os fatores climáticos também influenciam o tempo do processo de reciclagem }





Ferramentas para modelagem

cartão



pode ser um cartão velho, espátula de silicone ou ferramenta de metal. São utilizadas geralmente para alisar a superfície de argila da placa ou peça já modelada e para ajudar no desenvolvimento da parede da peça feita no torno.

cortador de vinco



possui a função de fazer cortes de 45° nas extremidades da placa, facilitando a cola-

gem das duas partes

compasso



utilizado para confecção de círculos para placas, mas também para auxiliar a medir o tamanho do diâmetro das peças feitas no torno

debastador



ferramenta que facilita o desgaste da argila nas peças para que elas tenham a mesma espessura ou a mesma altura





esponja



utilizada para diversas funções, tais como: alisar, dar acabamento, molhar a argila que se encontra levemente seca.

esborifador



útil para umedecer a argila enquanto estiver confeccionando a peça.

esteca



pode ser formada por diversos materiais (madeira, plástico, metal) e geralmente auxiliam no acabamento das peças ou dando-lhes texturas, retirando massa do corpo (esgrafito por exemplo).

espátula



podem ser compostas por madeira ou plástico e geralmente auxiliam na modelagem e no acabamento da peça.

faca

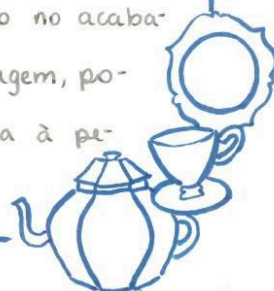


utilizada para fazer cortes na massa, geralmente na técnica de placas, recortando os tamanhos certos dos gabaritos.

ferramenta de aço



possuem diversos tamanhos e formas, ajudando no acabamento e modelagem, podendo dar textura à peça.



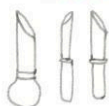


fio cortante



utilizado de auxílio no corte de pedaços da massa

furador



são ferramentas que possuem variados tamanhos de diâmetro e conseguem confeccionar furos na peça com maior facilidade

superfície



geralmente são tecidos ou madeiras não envernizadas que atuam como superfícies que receberão a argila para ser modelada. Atuam apenas como intermédio entre a mesa e a massa e facilitam o seu transporte

pedras



utilizadas no acabamento, polindo a peça, ou seja, dando brilho à sua superfície

ripas



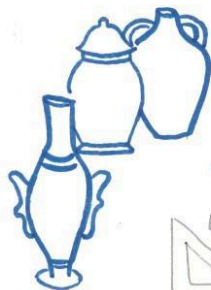
régua marcadoras de espessuras na técnica de placas, pois utiliza-se o par de mesma espessura para esticar a massa com o rolo, delimitando o tamanho de sua grossura

rolos



ferramenta utilizada para a abertura de placas de argila





régua



auxiliam na confecção das peças indicando as medidas a serem seguidas

raquete



fabricadas geralmente em madeira para o uso na técnica do palatado

torno



elétrico ou manual, auxiliam na modelagem das peças

courvim



pedaço do tecido (courvim)

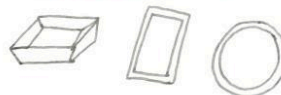
que por possuir certa maciez, ajuda no acabamento (principalmente nas bordas das peças)

cogumelo



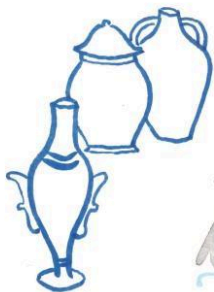
ferramenta de madeira arredondada que auxilia na confecção de peças

galbaritos em MDF



suportes de MDF que auxiliam na confecção de peças em modelagem manual

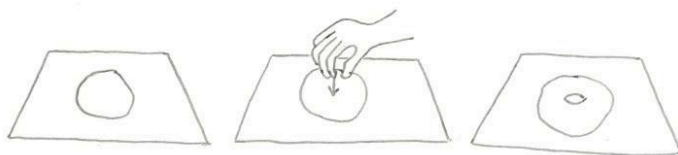


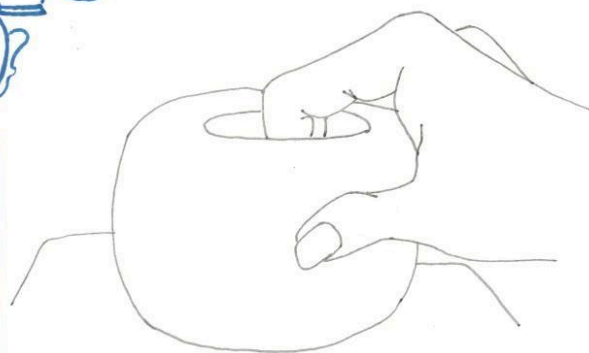
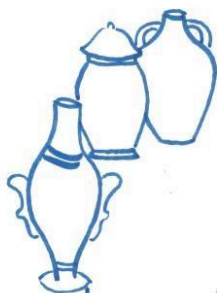


Pinchpot / Beliscão

A técnica do pinchpot ou beliscão, como é popularmente conhecida no Brasil, é geralmente a primeira com a qual o aluno entra em contato, tendo em vista que é ótima para compreender a plasticidade da argila, sentir a espessura das paredes da peça construída e aprimorar o tato com o material. Além disso, é uma técnica simples na qual não há a necessidade da utilização de diversas ferramentas. Para começar na técnica:

- sovar a quantidade de massa que será utilizada (processo explicado no capítulo anterior)
- depois disso, bater o pedaço já sovado com suas duas mãos dando à ele a forma de uma bola
- posicionar a bola de argila em uma base e, com o uso dos dedos, apertar em seu meio criando uma profundidade
- a partir da profundidade criada em seu meio, continuar apertando para crescer as suas paredes e ir medindo a proporção de suas espessuras.





- essa técnica recebe o nome de "beliscão" devido ao movimento de apertar a argila com os dedos em pin-

ga, beliscando a massa presente entre eles

é possível que a argila por conta do calor trocado com a mão comece a ressecar e rachar, então é recomendado ter um pote de água ou esborrifador por perto para poder ir umedecendo a mão e a massa

{ observação: não é necessário a
utilização em excesso de água }

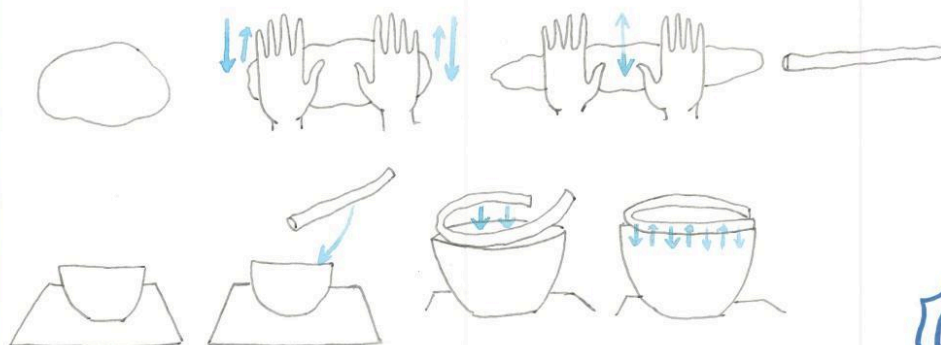


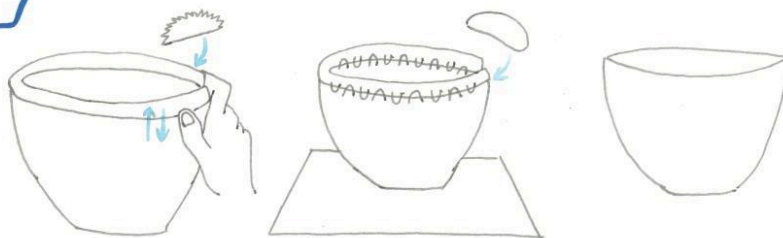


Acordelado e palageado

Vale ressaltar que as técnicas que serão mostradas aqui podem ser utilizadas de forma mesclada. A escolha é individual visto que pode-se utilizar a técnica mais favorável para a modelagem da peça idealizada. O acordelado e o palageado geralmente são utilizados como extensões de outras técnicas, visto que ambos possibilitam o crescimento das paredes da peça em mente. Assim como na técnica mostrada anteriormente, eles não dependem muito da utilização de ferramentas.

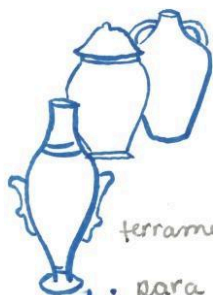
acordelado





- O acordelado é realizado por meio de "cobrinhas" de argila que são adicionadas ao corpo da peça por meio de uma certa pressão e adesão
- Sempre ir guardando a argila não utilizada em um plástico para evitar ressecamento e para mantê-la na mesma umidade que as outras massas
- Com um pedaço da massa sovada e posicionada na mesa, fazer o movimento de ir e vir com as mãos para a confecção de "cobrinhas"
- em seguida, parte-se de um corpo já pré concebido de outra técnica para adicionar essa cobrinha em sua borda
a adesão é feita pela pressão do contato entre a cobrinha e os dedos ao empurrá-la em direção a extremidade da parede da peça
- com ajuda dos dedos, mesclar essas duas partes entre si arrastando os dedos de cima para baixo com pressão controlada para não causar deformações na peça
- essa parte pode ser feita também por ranhuras rea-



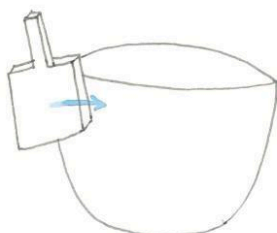


lizadas por algum material (como: garfo, colher ou a ferramenta de metal com dentes)

- para certeza da adesão e melhor acabamento, utilizar o cartão ou os próprios dedos para alisar a peça.

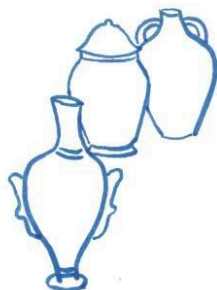
{ é recomendado que a peça pré-
concebida e a argila utilizada
para confeccionar as "minhocas"
estijam na mesma umidade para
facilitar o processo }

palazeado



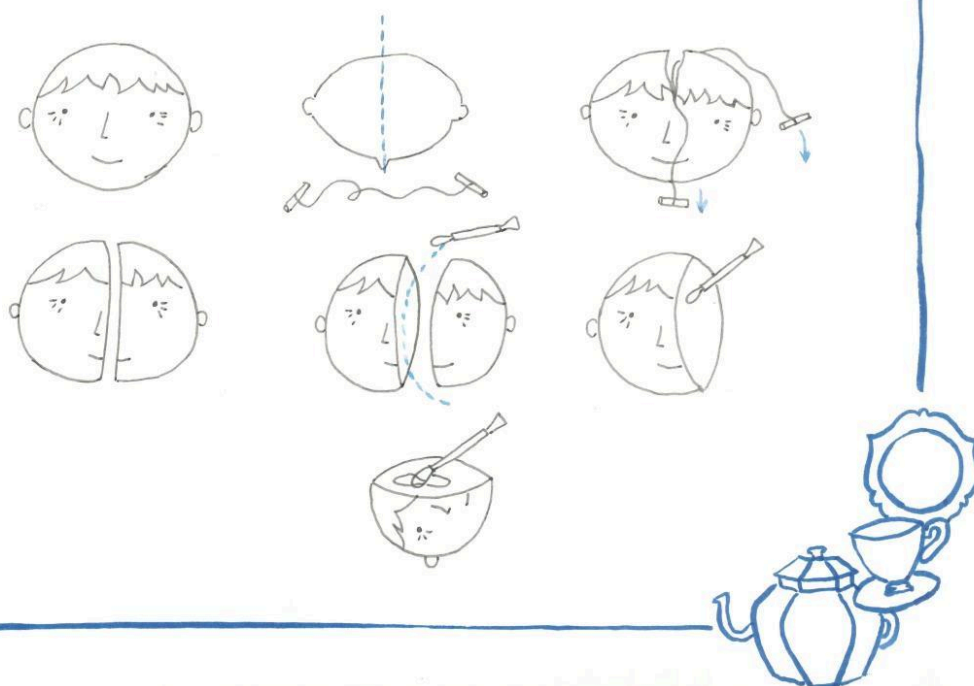
- o palazeado aparece quando a partir da nova parede que resulta do acordelado, é aplicado um movimento similar ao do pinchpot
- com o auxílio de duas roquetes, uma posicionada na parte externa e a outra na interna, fazer leves batidas para "deformar" a parede da argila da forma desejada

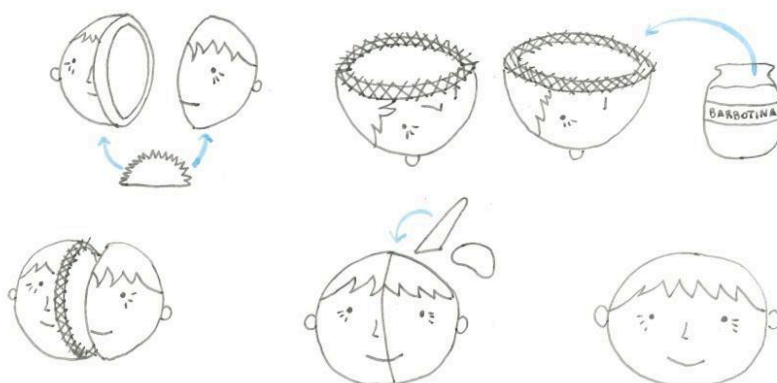
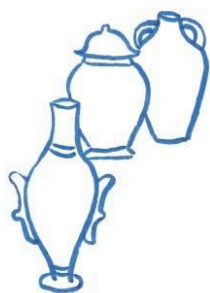




Secagem

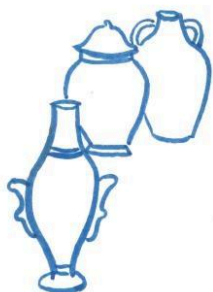
Essa técnica é utilizada geralmente na produção de esculturas. A argila, quando macia e espessa ou quando não estiver completamente seca, possui mais chance de rachar, quebrar e até mesmo explodir. Além disso, pode haver ar dentro da peça que, pelo fato de não possuir um escape, abre uma rachadura em sua parede para ser expelido. Como esta técnica parte do pressuposto da presença de uma peça já modelada e em ponto de couro, ela atua mais como um segmento das partes do processo. A secagem é realizada da seguinte forma:





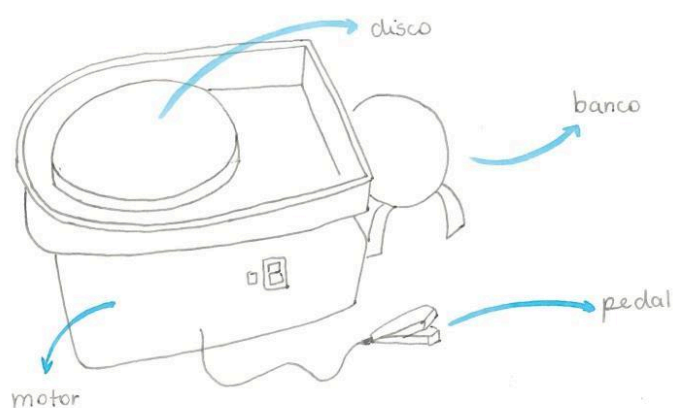
- a partir de uma peça já em ponto de couro, faz-se um corte linear em pontos simétricos dela para realizar a retirada da massa em excesso que a preenche
- retira-se o meio da parte da peça tomando cuidado para deixar as paredes com espessuras homogêneas
- após o término da ocagem, fazer ranhuras nas extremidades das partes da peça
- passar barbotina no local onde a ranhura foi feita e colar as partes que ao início foram separadas
- dar acabamento alisando o local da colagem e, por fim, fazer um furo para que o ar tenha uma saída de escape durante a queima

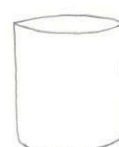
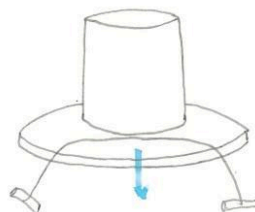
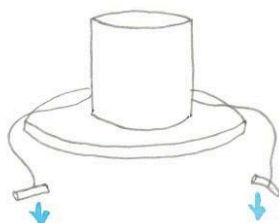
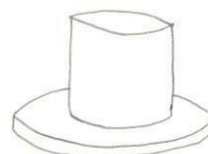
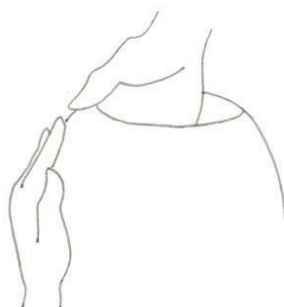
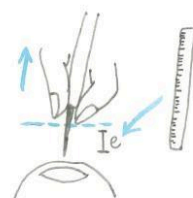
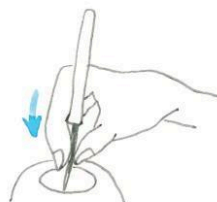




Torno elétrico

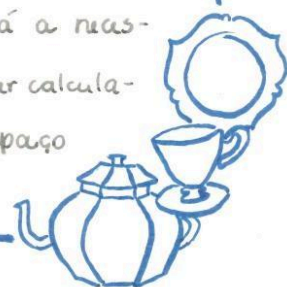
Têm-se vários modelos de torno, sendo mais utilizado hoje em dia o elétrico. Ele é um equipamento que necessita certa técnica e prática, mas quando adquiridas agilizam a produção. Possui um disco em seu meio que gira quando impulsionado pela força do motor (geralmente controlado pelo pedal). Para desenvolver uma peça, tem-se os seguintes passos:





1ª) posicionar a massa sorada no meio do disco e centralizá-la com o auxílio das duas mãos

2ª) abrir um buraco no meio da massa já centralizada com o cuidado de não ir tão fundo, pois há a necessidade de certa espessura da base. Isso pode ser calculado inserindo uma agulha de metal no meio do espaço





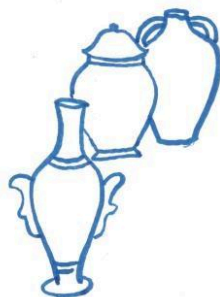
aberto até sua base, firmando com o dedo indicador da mão que segura a ferramenta e medindo o tamanho. Com o dedo firmado, retirá-la do fundo da base e medir com a régua o tamanho do começo da agulha até o local indicado pelo dedo.

③º fazer o movimento com a mão de puxar para fora, saindo do meio até chegar no diâmetro desejado.

④º subir a parede dessa argila que se encontra quase em formato de "donut" até o tamanho almejado. Esse movimento é realizado com uma das mãos na parede interna da peça e a outra na externa, utilizando ambas simultaneamente para desenvolver a massa para cima até chegar na medida idealizada.

⑤º para retirar a peça modelada do torno, utilizar um fio cortante cujo comprimento deve ser um pouco maior que o diâmetro da peça. Posicionar o fio em contato com a base de forma paralela e fazer o movimento de corte arrastando o fio em direção a si, retirando o fundo da base da peça da superfície do disco.



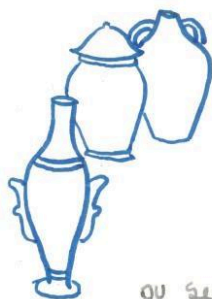


Placa

Essa técnica requer a utilização de mais ferramentas para facilitar seus procedimentos. Geralmente usa-se ripas de madeira e rolo, de preferência de madeira também para evitar a transferência da argila no material. Seu uso configura-se a partir da planificação de formas tridimensionais para depois haver a colagem de suas partes. Para iniciar nela, é necessário:

- 1º sovar a quantidade de massa que será utilizada
- 2º depois, decidir qual a espessura desejada para a peça, lembrando que quanto menor, mais frágil ela tende a ser
- 3º após a decisão, posicionar as ripas de madeira sobre a superfície de escolha com a medida do espaço entre elas o tamanho da peça em mente. Lembrando também que o tamanho da peça influencia nas dimensões das ripas e do rolo
- 4º tendo em mente a planificação da forma desejada, esperar a placa se encontrar em ponto de couro para poder fazer os cortes mais fiéis ao tamanho desejado, lembrando que a argila sofre retração em seu tamanho e, como citado no capítulo anterior, se você quiser uma medida exata tem de se fazer o seguinte cálculo:





Índice de retração = $\frac{\text{variação do tamanho (inicial - final)}}{\text{tamanho final}}$

ou seja: $\left\{ \% \text{ de retração} = \frac{x_1 - x_2}{x_2} \right\}$

no qual x_1 = medida inicial que queremos saber
 x_2 = medida final desejada

exemplo: quero que uma placa pós queimas tenha o tamanho de 10cm (medida final desejada) e o índice de retração da minha argila é 5%, logo:

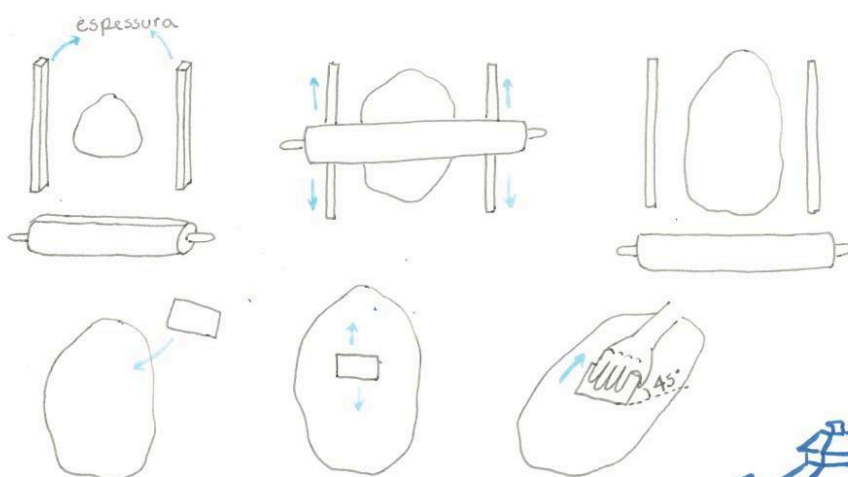
$$0,05 = \frac{x - 10}{10}$$

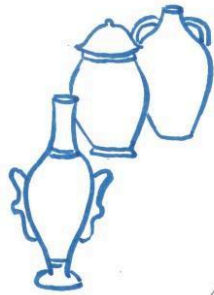
$$0,05 = x - 10$$

$$x = 10 + 0,05$$

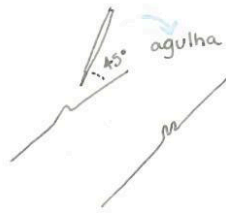
$$x = 10,5 \text{ cm}$$

$\left\{ \begin{array}{l} \text{o tamanho inicial terá de ser 10,5cm,} \\ \text{ou seja, terei de fazer uma placa de} \\ \text{10,5 cm para que após a queima ela} \\ \text{tenha os 10cm de larguras desejados} \end{array} \right\}$





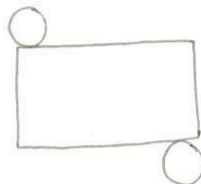
tirando a bolha



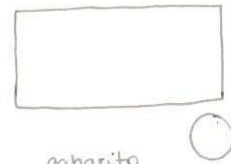
planificando



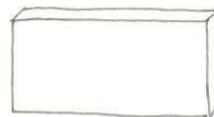
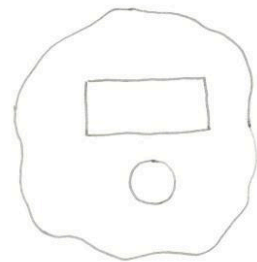
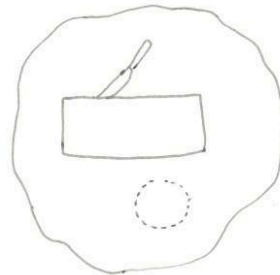
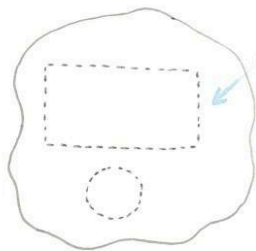
forma tridimensional desejada

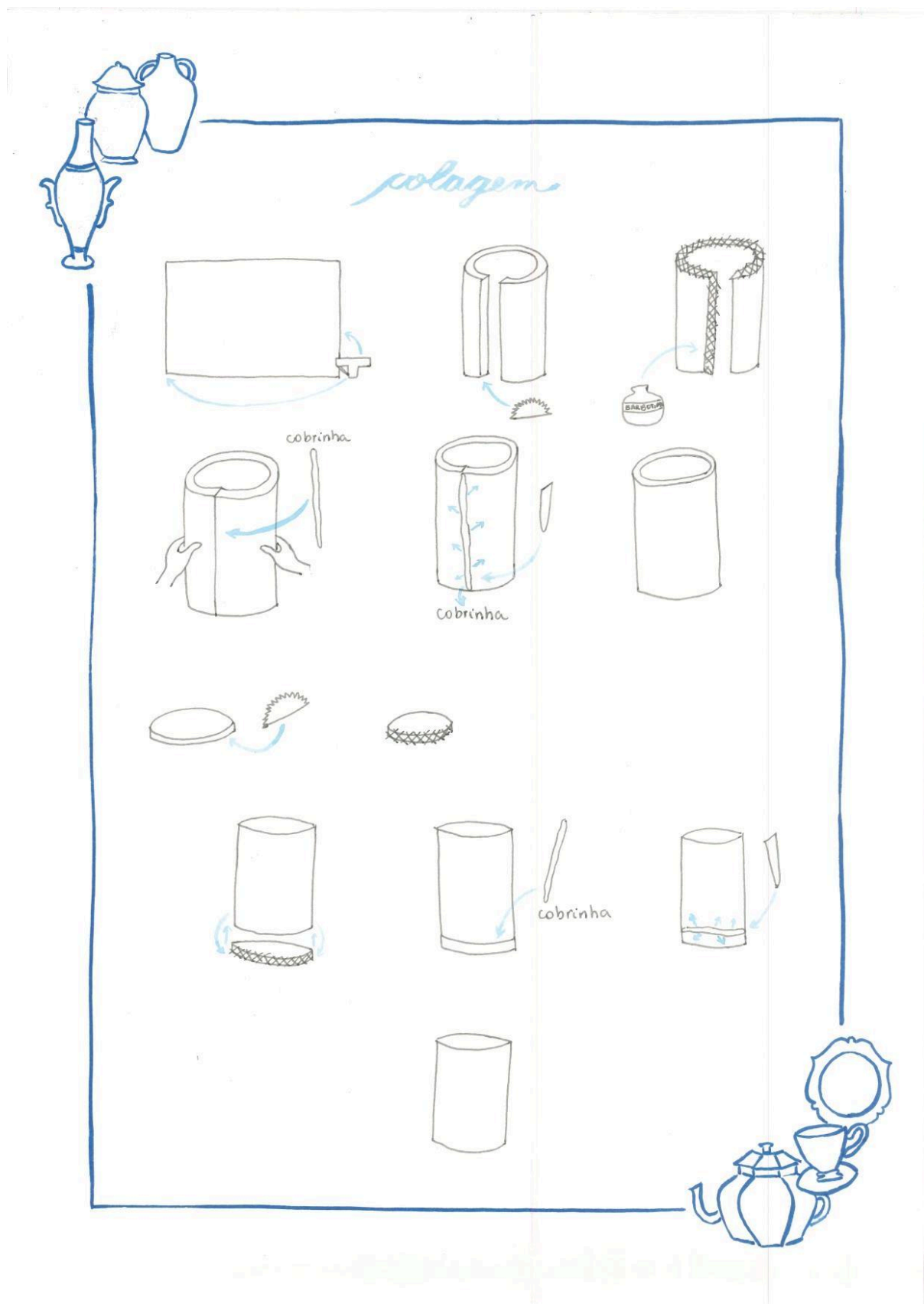


forma planificada



gabarito







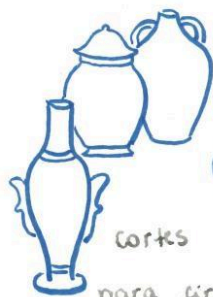
5º com as ripas posicionadas e a argila sovada centralizada no meio delas, pegar o rolo e começar a abrir a massa com movimentos do meio para cima e do meio para baixo até ela ficar homogênea e o rolo conseguir passar paralelamente rente à ela.

6º com o auxílio de um cartão ou uma ferramenta de silicone, passar sobre a placa aberta fazendo um ângulo de 45º com movimentos de cima para baixo, alisando-a. Se houver o aparecimento de bolhas (ficam sobressalentes na massa) durante esse processo, utilizar uma agulha e fazer um furo também em 45º e depois passar o dedo retirando esse ar dentro da massa.

vale ressaltar que a placa possui uma certa memória, ou seja, se eu pegá-la apenas de um lado puxando-a para certa direção mesmo que seja apenas para a sua transferência, a placa lembrará desse movimento realizado e mesmo alisando-a posteriormente, na queima poderá surgir um envergamento e uma distorção da forma. Utilizam-se as placas de madeira embaixo das peças a serem moldadas para facilitar seu deslocamento e estocagem.

7º quando a placa estiver já em ponto de couro, é o momento ideal para realizar os cortes das formas planejadas do formato desejado.

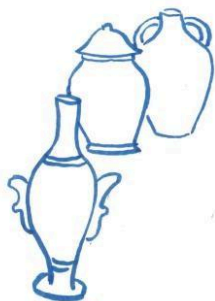




8: em seguida, fazer a ranhura nas extremidades dos cortes e colá-los com o uso da barbotina e certa pressão para firmá-los

{ vale ressaltar também que se a peça for de cunho geométrico, é recomendado fazer a colagem das partes quando a argila estiver mais firme, e seca para evitar a deformação durante a sua colagem }





Acabamento

O acabamento não é necessariamente uma técnica, pois se trata de um tratamento adicional após a modelagem da peça. Ele pode ser realizado de diversas formas, isso dependerá do gosto pessoal do autor da peça. Nesse momento, a diversidade de ferramentas pode trazer uma vantagem para facilitar o manuseio dos detalhes desejados. No entanto, não há regras para o seu uso, a forma que mais lhe agrada é a forma certa. Geralmente o acabamento é dado à peça quando ela se em ponto de couro, ou seja, ainda úmida porém sem sofrer deformações quando se exercem pequenas quantidades de pressão sobre.

Brunir

- trata-se de uma técnica antiga com o intuito de polir a superfície da peça dando-lhe um aspecto brilhoso e mais agradável ao tato, além de também fechar seus poros

- geralmente são utilizados materiais como pedras de superfícies lisas, espátula de silicone, espátula de metal, sacola plástica, madeira, ossos.

- os movimentos a serem realizados sobre a peça são de





escolha do criador,
dando preferência aos métodos que melhor funcionarem para atingir o resultado desejado

terra sigilata

- trata-se da menor parte da argila, geralmente parte-se do uso de uma terracota bem plástica
- para a sua confecção é preciso fazer uma mistura da argila com algum defloculante, geralmente silicato de sódio, e deixá-la em algum recipiente descansando
- após algum tempo a mistura irá decantar e virar heterogênea, possuindo uma parte mais escura localizada no fundo do recipiente e uma

mais clara localizada mais superficialmente e é o meio entre elas que cremos utilizar

- com o auxílio de uma seringa, retirar o máximo de água presente na parte superficial do pote tentando não mexer nas partículas finas que ocupam o espaço também
- quando a seringa começar a puxar argila é hora de, com o auxílio de um sifão, retirar as partículas finas que ficam entre a parte mais escura e a mais clara
- com isso, é só aplicar na superfície da peça em ponto de osso

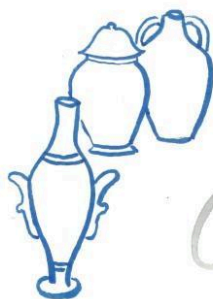




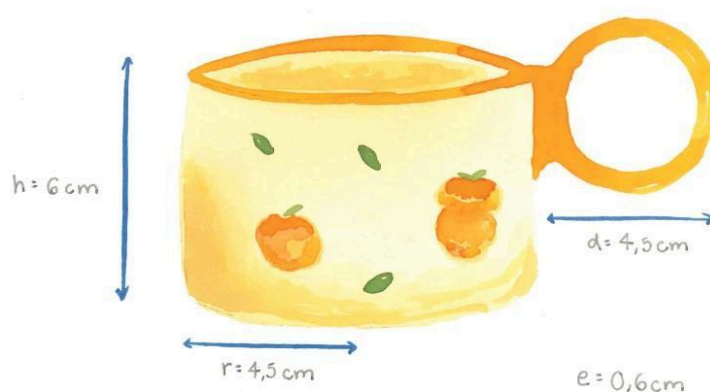
- acredito que a opção de adicionar "pé" nas peças também pode ser tratada de certa forma como acabamento, pois trata-se de uma escolha estética, visto que não necessariamente interfere ou prejudica no seu uso
- a colagem das partes de uma peça é realizada com a ranhura para receber a barbotina que, com a pressão das mãos adicionadas, tem-se a adesão das partes. Para deixar essa junção mais firme, é recomendado fazer uma "minhoquinha" do tamanho do segmento da superfície de colagem e adicioná-la sobre a colagem. Com os dedos ou uma ferramenta, fazer essa junção da "minhoquinha" sobre a peça para que ela fique homogênea e firme as duas partes da peça.

Vale ressaltar que nesse capítulo, e no decorrer do livro também, não estou insinuando que esses métodos deverão ser seguidos metodicamente. As implicações são formas que geralmente essas técnicas são utilizadas, porém não há nada que impeça a realização delas de outra maneira. A experimentação é e sempre será bem vinda na cerâmica.





Caneca mmo



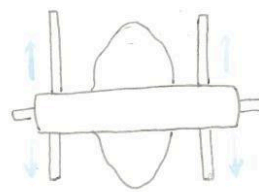
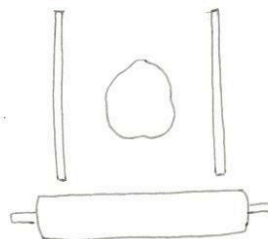
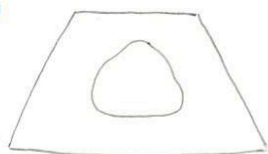
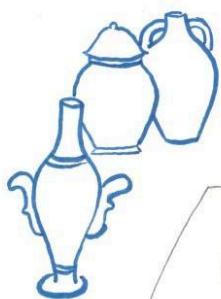
ingredientes

- argila branca
- barbotina
- água
- esmalte transparente
- corantes inorgânicos (ou tintas cerâmicas)

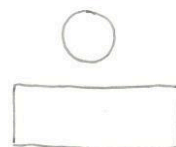
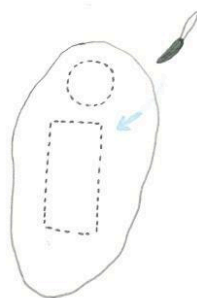
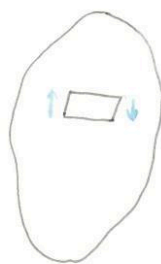
utensílios

- rolo de madeira
- estecas de 0,6 cm de espessura
- agulha
- cartão
- compasso
- tábua de madeira
- faca
- régua
- forno

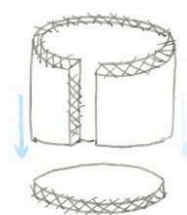
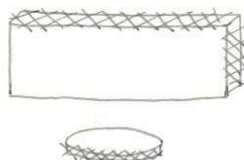
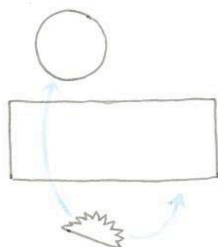




Sovar a argila e depois abrí-la com as ripas de 0,6 cm de espessura e com o auxílio do rolo de madeira.

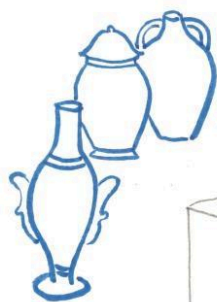


alisar a placa com o cartão e depois fazer o recorte do gabarito planificado na argila. Cortá-lo com a faca e destacá-lo da placa.



com a ferramenta de metal com dentes, arranhar as extremidades das duas partes. Em seguida, colar o corpo com a base utilizando a barbotina e pressionando com as mãos para fixá-los.

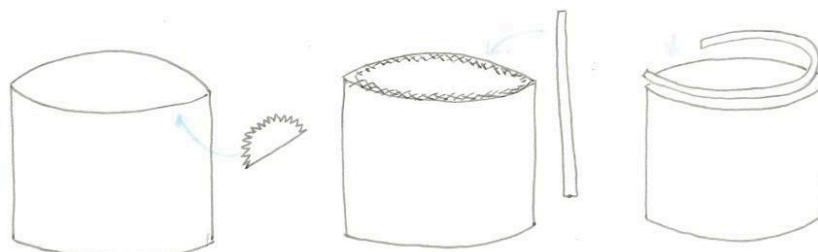




após a colagem da base ao corpo, adicionar uma "cobrinha" e depois alisá-la com a espátula ou esteca de madeira para fixá-la.

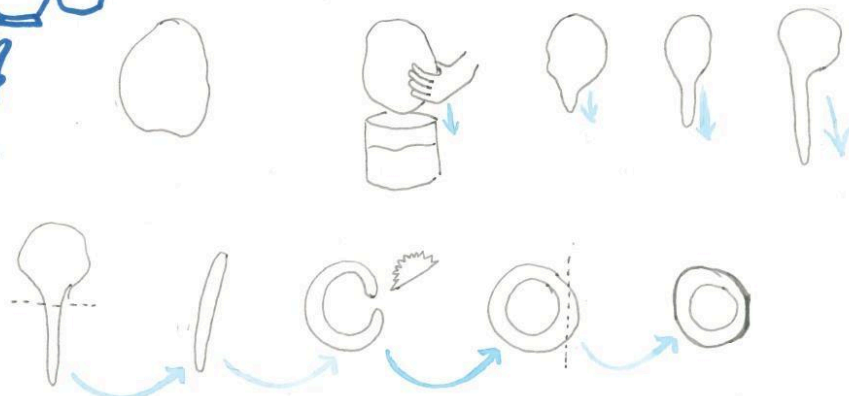
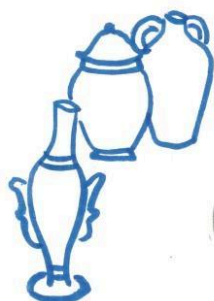


adicionar uma "cobrinha" rente à parede de seu interior e mesclá-la com os dedos ou esteca. Com isso, tem-se um fundo arredondado ao invés de um ângulo reto entre a base e a parede.

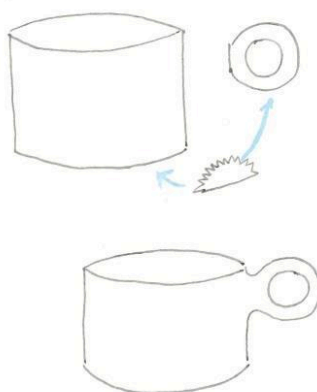


para adicionar o pé, fazer ranhuras na base exterior do corpo e abrir uma placa de 0,5cm com a espessura de 0,25cm e adicioná-la onde foi arranhado. Não esquecer de mesclar para a parede ficar lisa.





para a alça, sovar uma quantidade de argila e com o auxílio de um pote de água, emergir sua mão no líquido e fazer um movimento para baixo na argila, se assemelhando ao movimento de tirar leite de vaca. Ao chegar no tamanho desejado, cortar a cobrinha que surgiu e já moldá-la em forma de círculo. Colar suas extremidades fazendo ranhuras e adicionando barbotina para que depois, com uma ferramenta afiada, fazer um corte reto na parte onde a alça feita será colada na parede da peça.



por fim, colar a alça no corpo cilíndrico com cuidado para que ela não fique torta.





Incensário escorregador



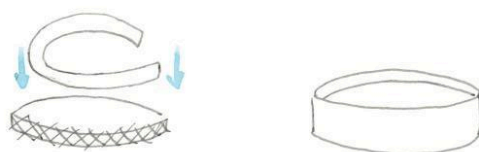
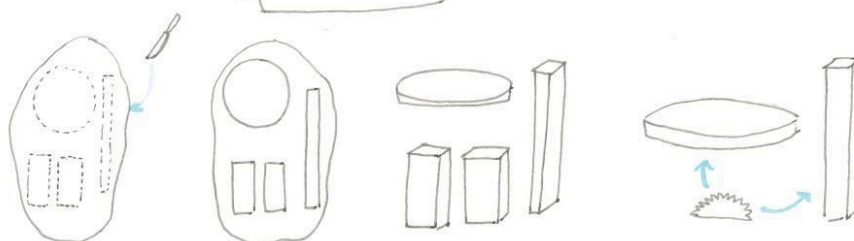
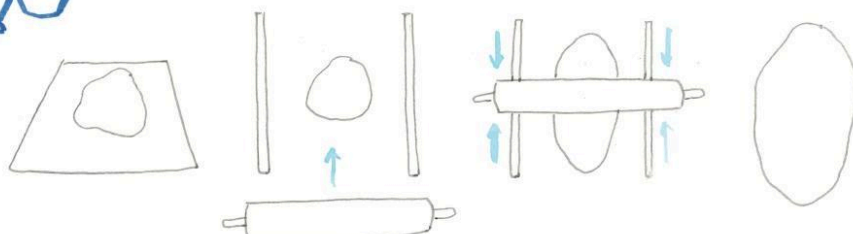
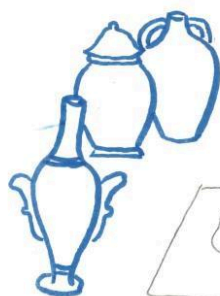
ingredientes

- argila branca
- barbotina
- água
- esmaltes: Vermelho, azul, verde oliva, branco e amarelo

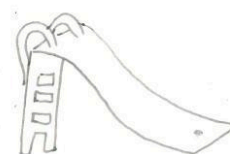
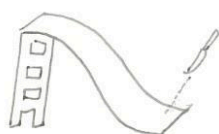
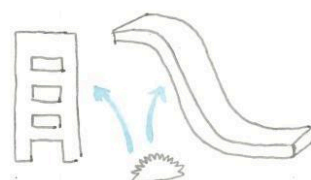
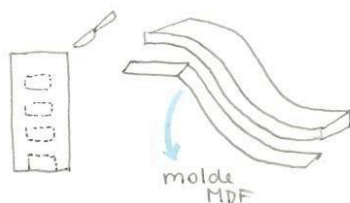
utensílios

- rolo de madeira
- estecas de 0,6 cm de espessura
- agulha
- cartão
- Compasso
- tábua de madeira
- faca
- régua
- forno



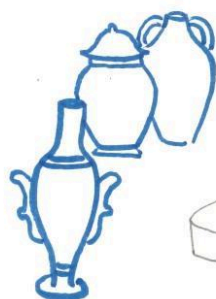


sovar a argila e abri-la com o rolo. Depois, recortar os gabaritos e já colocar a base circular com a parede retangular, formando um cilindro baixo, que é a base da peça.

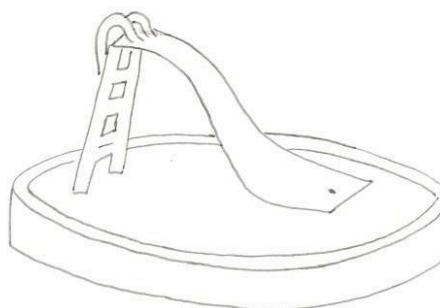
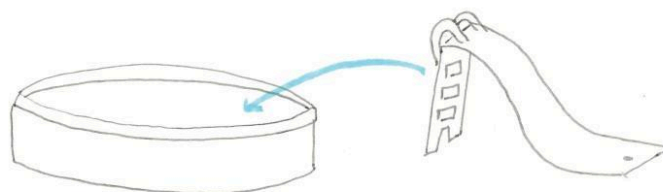


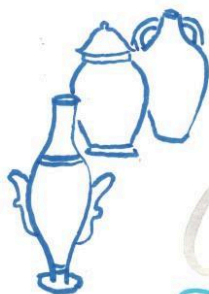
para fazer o escorregador, utilizar os dois retângulos cortados anteriormente. Um retângulo será usado para a escada, então faz-se recortes nele para fazer os degraus. O outro, é colocado para secar sobre um molde em MDF para facilitar o fazer da sua curvatura. Por fim, colar as duas partes e adicionar duas "cobrinhas" no topo para ser os corrimãos.





para adicionar o pé, cortar uma tira de 0,5cm de largura e 0,25cm de espessura e colar ao redor da peça.





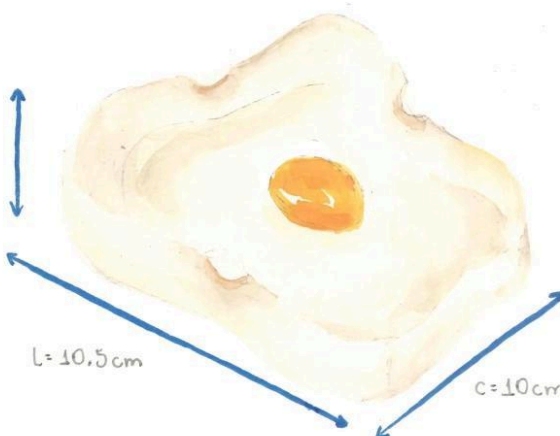
Cinzeiro vivo

$e = 0,6\text{cm}$

$h = 3\text{cm}$

$L = 10,5\text{cm}$

$c = 10\text{cm}$



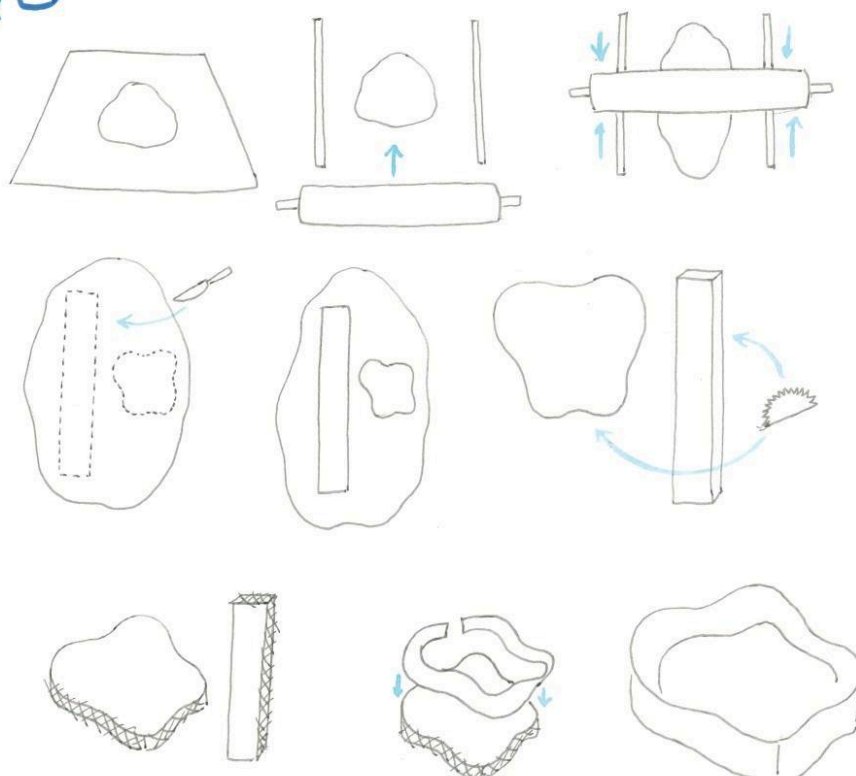
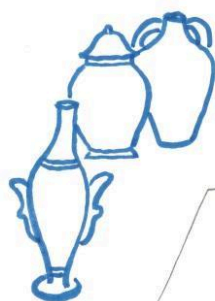
ingredientes

- argila branca
- barbotina
- água
- esmalte branco
- esmalte amarelo

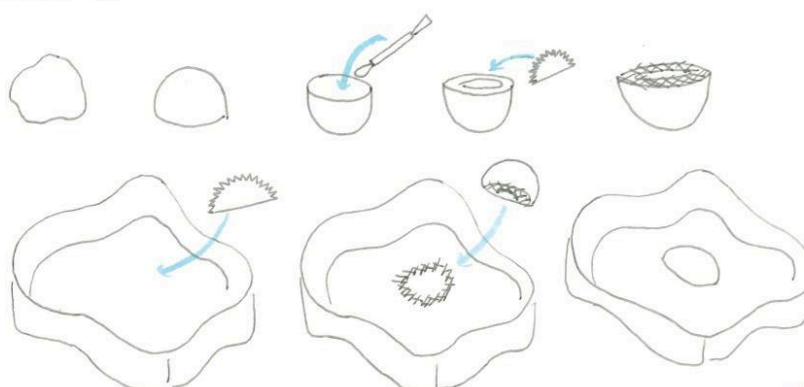
utensílios

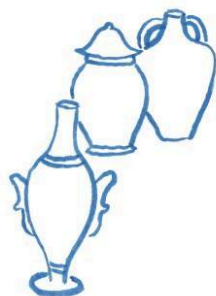
- rolo de madeira
- estecas de 0,6cm de espessura
- agulha
- cartão
- tábua de madeira
- faca
- pote com água
- régua
- forno
- esteca de metal



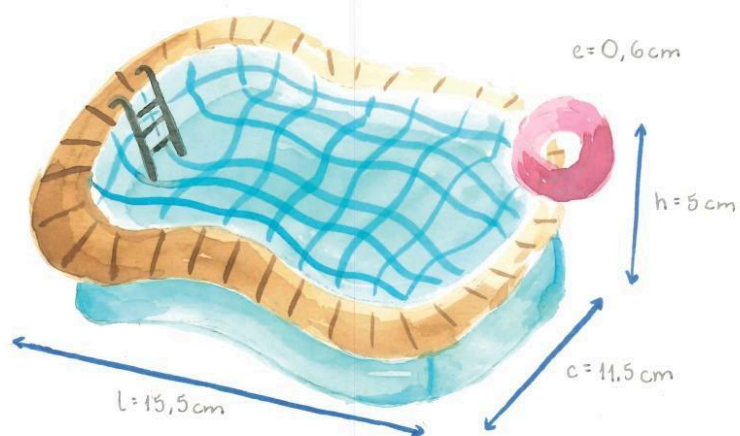


Sovar a argila que irá ser utilizada e depois abri-la usando ripas de 0,6cm de espessura e o rolo de madeira. Recortar os gabaritos e depois colar as duas partes fazendo ranhuras, adicionando barbotina e pressionando-as





Pixininha



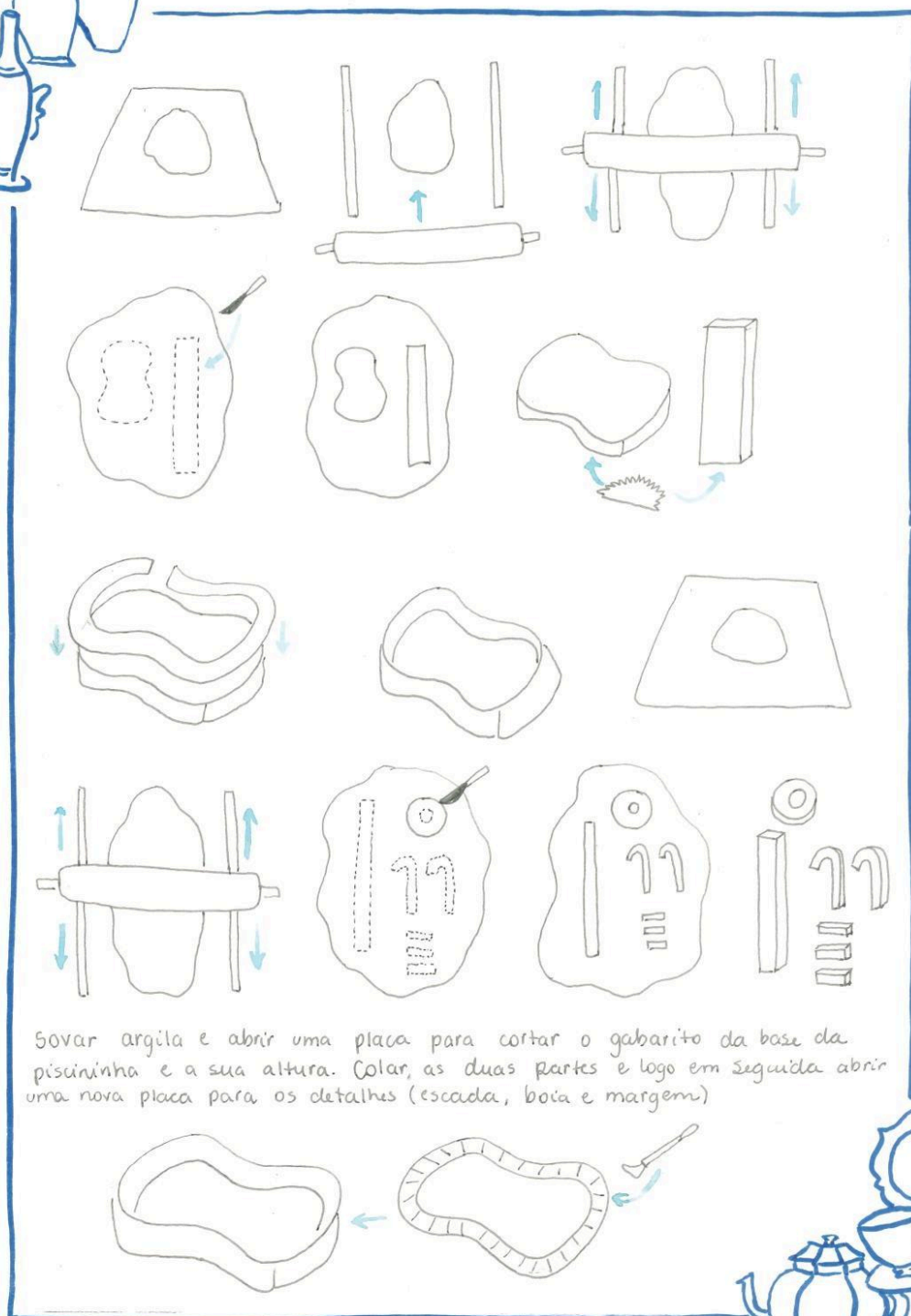
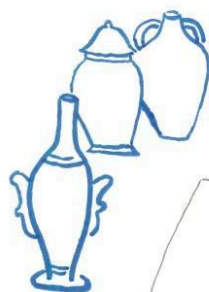
ingredientes

- argila branca
- barkotina
- água
- esmaltes: azul bebê, azul celeste, nude acetinado, cinza e rosa médio
- látex

utensílios

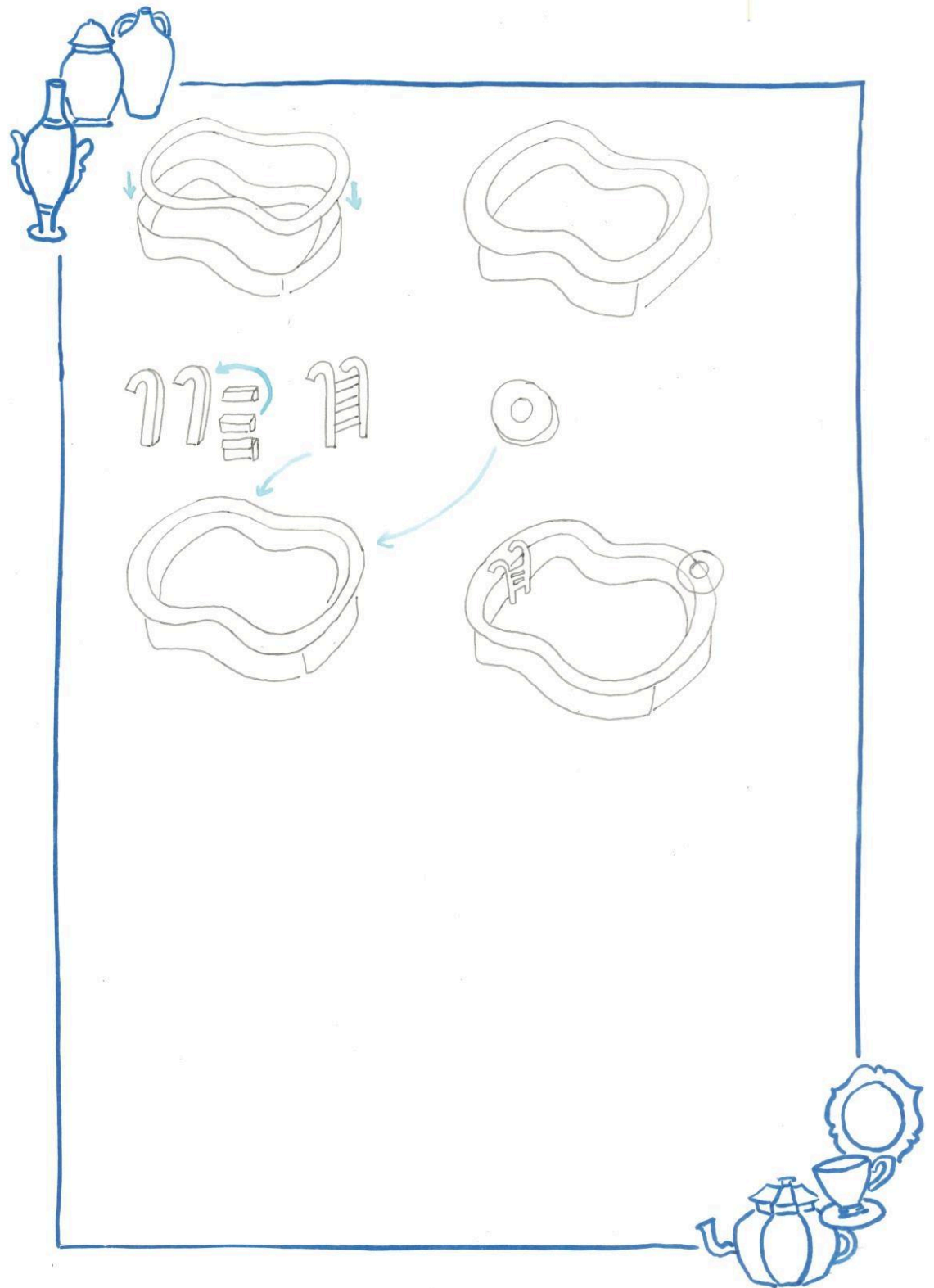
- rolo de madeira
- estacas de 0,6 cm de espessura
- agulha
- cartão
- faca
- gabarito
- pote com água
- régua
- forno

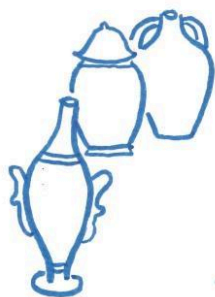




Sovar argila e abrir uma placa para cortar o gabarito da base da piscininha e a sua altura. Colar as duas partes e logo em seguida abrir uma nova placa para os detalhes (escada, boia e margem)







Zata miau



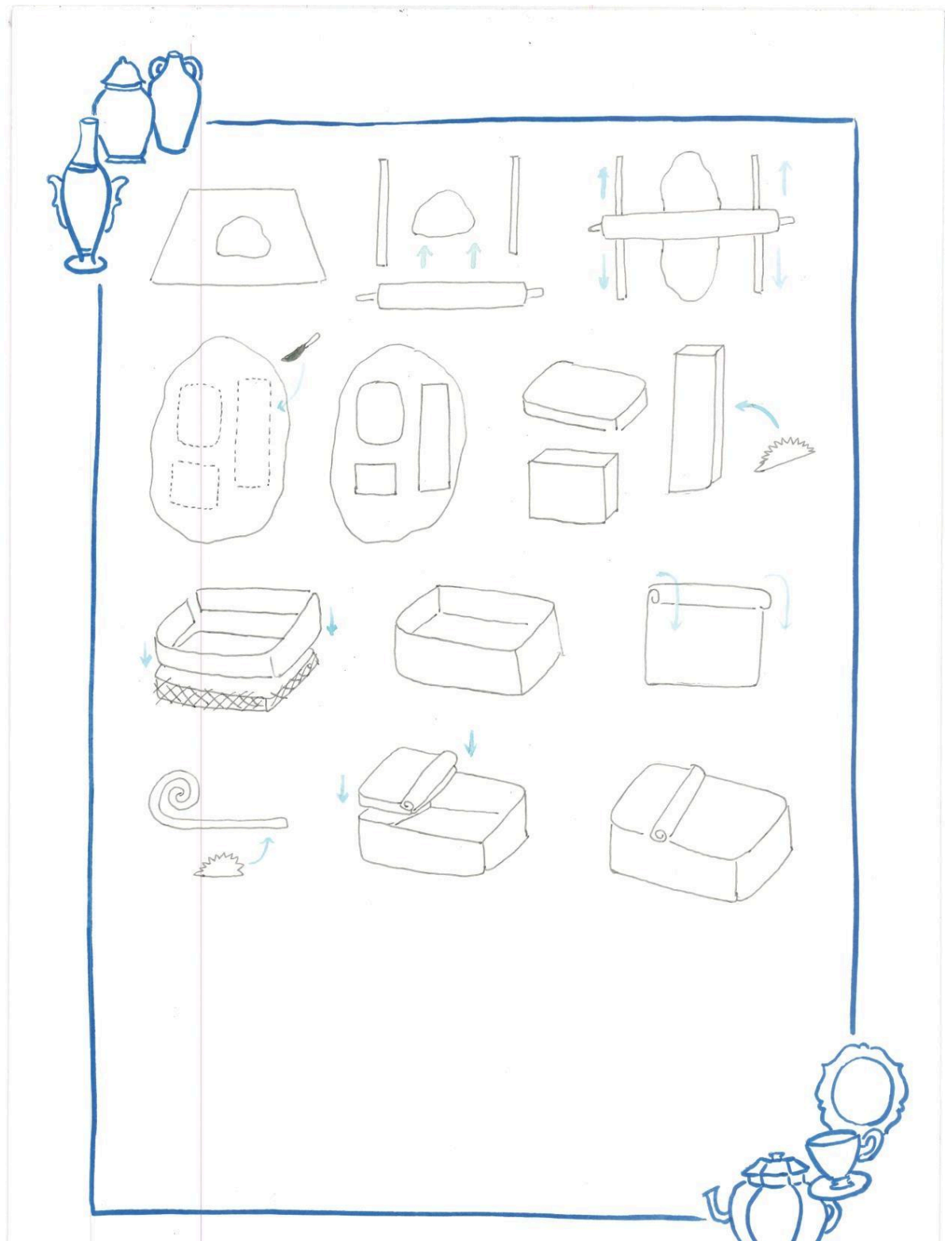
ingredientes

- argila branca
- barbotina
- água
- esmalte transparente
- corantes inorgânicos (ou tintas cerâmicas)

utensílios

- rolo de madeira
- estecas de 0,6 cm de espessura
- agulha
- cartão
- tábua de madeira
- faca
- régua
- forno
- gabaritos





APÊNDICE B: Digitalização do glossário presente no livro “Pavê ou para fazer”



glossário da cerâmica

Alta temperatura: geralmente temperaturas acima de 1050°C
argila: minerais provenientes de rochas

Baixa temperatura: geralmente temperaturas abaixo de 1050°C
barbotina: argila em estado líquido
brunir: forma de acabamento realizado para polir a superfície da peça

Cerâmica: argila que passou por certa quantidade de calor que a fez perder suas matérias orgânicas
chamote: partículas finas de argila já queimada
cmc: espessante utilizado normalmente em esmaltes para sua aplicação em pincel
cone pirométrico: indicador de temperatura
curva de queima: distribuição de temperatura

Defloculante: utilizado para atrasar a formação do corpo de fundo
dureza: resistência à deformação plástica realizada

Engobe: barbotina (argila líquida) colorida
esmalte/vidrados: impermeabiliza a peça cerâmica por lhe dar uma camada vítrea em sua superfície
envergar: deformação de uma superfície
esteca: ferramenta utilizada para retirar massa da peça ou dar acabamento

Forno: máquina que recebe as peças pra serem queimadas
fritas: pequenas partículas de vidro que foram trituradas

Grafismo: técnica de esmaltação utilizada para realizar desenhos
índice de retração: porcentagem de encolhimento específico de cada argila após a perda de sua água e quando recebe certa quantia de calor

Malha 100: peneira de malha bem fina, geralmente para confecção de esmaltes e barbotinas.
molde: utensílio composto geralmente de gesso que facilita a produção da peça

Patamar: ele geralmente acontece no final da queima de esmalte, pois consiste na manutenção da temperatura por uma certa quantidade de tempo.
placa: pode-se referir tanto ao produto da abertura da argila em certa espessura, quanto ao refratário utilizado para formar bases para receber peças na montagem do forno.
plaqueira: máquina que facilita a abertura da placa de argila, composta geralmente por dois rolos que exprimem a passagem da argila na espessura desejada.
plasticidade: capacidade de se moldar e assumir um novo formato
ponto de couro: estado da argila na qual ela se encontra mais firme, ideal para colagem de detalhes
ponto de fusão: temperatura na qual a substância muda seu estado físico de sólido para líquido
ponto de osso: estado da argila na qual ela se encontra seca

Raku: tipo de queima primitiva tipicamente japonesa
refratários: materiais resistentes à alta temperatura
relê: interruptor eletromecânico presente nos fornos elétricos
retração: quanto o material encolhe
ripa: tiras finas e longas de madeiras usadas para definir a espessura da placa na modelagem manual

Sinterização: quando os poros se fecham

Termopar: sensor de temperatura presente em fornos elétricos

Viscosidade: habilidade de fluir