BÁRBARA MACHADO ANDERÁOS

DO NINHO À CASA: construção de uma identidade em cerâmica

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação (TCC) apresentado à banca examinadora para obtenção do título de bacharel do curso de Artes Aplicadas com ênfase em cerâmica da Universidade Federal de São João Del-Rei.

Orientadora: Prof. Dra. ZANDRA COELHO DE MIRANDA

São João Del Rei
2014

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus por sua fidelidade em todos os detalhes. À família, aos professores, colegas e amigos que estiveram presentes nessa jornada. À minha orientadora pelo seu otimismo sem fim.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar as etapas do processo criativo de uma coleção de objetos em cerâmica, tendo o ninho do pássaro joão-de-pau como referência estética e visual. Foram pesquisadas cerâmicas brasileiras e projetos que unem o trabalho do artesão e do designer como métodos de construção da identidade das peças cerâmicas aqui desenvolvidas. Cada uma das etapas técnicas são apresentadas como elemento fundamental na construção da identidade do objeto final.

Palavras-chave: identidade, cerâmica, design

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO ……05
2 REFERÊNCIAS ……07
2.1 TÉCNICAS E MATÉRIA-PRIMA COMO IDENTIDADE ……. 07
2.2 LINGUAGEM COMO IDENTIDADE …… 10
2.3 ESTÉTICA WABI-SABI……13
3 METODOLOGIA E PROCESSO …… 15
3.1 SOBRE O NINHO …….15
3.2 PERCURSO INVESTIGATIVO ……16
3.3 TÉCNICAS DE MODELAGEM, FERRAMENTAS E TEXTURAS ……..19
3.4 ARGILAS …….. 21
3.5 ENGOBES DE TERRAS LOCAIS …….. 23
3.6 QUEIMA ……26
4 PEÇAS FINALIZADAS …….. 33
5 CONCLUSÃO ……..41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS …… 42

1 INTRODUÇÃO

Todos nós possuímos objetos, objetos que contam histórias. Histórias que se confundem com as suas cores, as suas formas, o material com que foram feitos e por quem foram criados. Mas antes de chegarem às nossas casas, já passaram por um processo de criação que os atribuiu valores, com os quais nos identificamos. Tal processo é abordado neste trabalho como a construção de uma identidade, sendo o fim justificado pelos meios.

Para nos contextualizar gostaria de fazer uma breve retrospectiva[1], começando pelo momento que a separação entre pintura objeto e pintura atividade não existia. Foi no Renascimento que ela apareceu, veio junto com o aparecimento da classe de *merchants* e a grande aceitação do humanismo secular, o que permitiu as encomendas de retratos de indivíduos abastados. Para tornar viável os pedidos, os pintores adaptaram suas técnicas e a pintura passou a ser feita sobre suportes menores. Foi aí que nasceu a pintura.

Enquanto alguns trabalhavam sobre o suporte bi-dimensional outros mantinham a atividade sobre a pedra, vidro, metal e madeira, relacionada à arquitetura. Logo veio a desassociação entre a pintura e as artes tridimensionais. “Agora claramente desassociadas da pintura, as artes tridimensionais tornaram-se ideologicamente parceiras do trabalho manual, doméstico e físico.”[2] (FARIELLO, 2005, p. 11). Com o surgimento dos museus, surgiram também maneiras de se classificar e catalogar as coleções, daí então as artes maiores e menores. Os objetos relacionados ao seu material e de uso cotidiano, como o vidro e a cerâmica, passaram por um processo de desvalorização ao longo dos séculos até a chegada da Industrialização, quando eles voltam a recuperar um pouco do seu valor perdido.

Fariello, em "Objects and Meaning", fala de Edward Lucie-Smith, que divide a história da arte em três grandes estágios, “No primeiro período, todo o trabalho era feito à mão; o segundo marca a quebra intelectual que ocorreu durante a Renascença; o terceiro é

---

[1] informações de acordo com M. Anna Fariello no capítulo 1 “Regarding the History of Objects” do livro “Objects & Meaning”.

[2] tradução livre de Barbara Anderáos. Texto original: “Now clearly disassociated from painting, the three-dimensional arts became ideologically coupled with manual labor, domesticity, and physicality.”

definido pelo surgimento do objeto industrial."[3] e neste último, no século XIX, surge o movimento *Arts and Crafts*, na Inglaterra, encabeçado por William Morris, que trouxe a discussão do ser humano como máquina e produtos industrializados x objetos artesanais. Houve um retorno aos ateliês, principalmente nos Estados Unidos, e a valorização dos objetos feitos à mão. Uma nova relação foi feita com o objeto, além de sua utilidade, a função meditativa, uma influência da estética oriental. Um contraponto ao crescimento econômico e ao capitalismo ocidental.

Hoje, como descreve Adélia Borges, "no rastro do impulso tecnológico, vivemos num mundo da massificação, da impessoalidade e desterritorialização. Nossos celulares e endereços eletrônicos nos permitem manter contato com qualquer pessoa, a qualquer hora, sem importar o lugar que estivermos." Mais uma vez o objeto artesanal aparece como um contraponto,

> Num mundo virtual, oferecem uma experiência real. Em vez da uniformidade e da padronização dos objetos industriais, são únicos, nunca idênticos. Têm a beleza da imperfeição - ou a 'boniteza torta' de que falava a escritora e folclorista Cecília Meireles. Envelhecem com dignidade, podendo permanecer ao nosso lado por toda a vida. Eles nos contam de um lugar preciso, onde foram feitos por pessoas concretas. São honestos, confiáveis. Transmitem cultura, memória. Trazem um sentido de pertencimento. (BORGES, 2011, p.204)

Sendo assim sugere-se neste trabalho uma parada no olhar às sutilezas que um objeto feito pelas mãos oferece, uma reflexão à materialidade sem hierarquias e a valorização do criador, cuja participação é direta em todas as etapas de produção de uma mesma peça cerâmica, a qual tem sua identidade construída em cada detalhe de seus atributos.

Vamos relacionar estes atributos ao local de produção, o LEC[4], ao ninho do joão-de-pau como referência visual, às escolhas das argilas, às técnicas de modelagem e queima e às ferramentas utilizadas.

---

[3] tradução livre de Barbara Anderáos. Texto original: "In the first period, all work was made by hand; the second marks the intellectual rift that occurred during Renaissance; the third is defined by the emergence of the industrial object."

[4] Laboratório Escola de Cerâmica da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)

2 REFERÊNCIAS

2.1 TÉCNICAS E MATÉRIA-PRIMA COMO IDENTIDADE

Na cerâmica sempre nos referimos à técnica e ao material com profundidade e estes exercem um papel importante no processo criativo, é inevitável não citá-los em alguma etapa deste processo. Muitas vezes nos referimos às técnicas como um prêmio alcançado depois de duras empreitadas, tentativas e pesquisas, trazendo à peça final tanto o valor de processo como o conceito trabalhado ou o seu significado e a visualidade do resultado final. O material aqui é sim um dos pilares neste trabalho e tem grande influência no processo criativo e na escolha das técnicas, fazendo parte da construção de identidade das peças.

Lia Krucken, em "Cadernos de Estudos Avançados em Design - Identidade", fala sobre as características intrínsecas de um produto, ou seja, suas qualidades refletindo as características do território de origem, seus modos de fazer, as matérias-primas e os processos para se produzir o produto, e que um produto autêntico “representa o retorno às raízes, um elemento de integração local e social. Em alguns casos, o território pode ser entendido como o ‘sobrenome’ de um produto.” (KRUCKEN, 2010, p.36)

Para ilustrar essa identidade podemos citar alguns trabalhos em cerâmica que são reconhecidos logo que "batemos o olho”. As cores acetinadas da cerâmica do Vale do Jequitinhonha, uma de suas características marcantes, vêm do uso das terras *sigillatas*, ou as águas de barro como são chamadas na região, feitas a partir de argilas locais.

> Para a decoração das peças é usada uma mistura dos barros tauá (vermelho), tabatinga (branca) e a recém-descoberta técnica do ‘metalizado’, proporcionado por rochas com alto teor de minérios de ferro, denominadas no Vale ‘oca de mica. (DALGLISH, 2006, p.44)

Já em Vitória, no Espírito Santo, as paneleiras de Goiabeiras mantém técnicas cerâmicas de origem indígena na modelagem, queima e o uso da casca do mangue-vermelho para fazer a tintura de tanino, que dá a cor preta nas panelas. A argila bem arenosa, também local, é retirada do Vale do Mulembá, na Ilha de Vitória, cuja composição favorece a modelagem manual e a queima a céu aberto. Aliadas da gastronomia local, pois servem os pratos de frutos do mar da típica cozinha capixaba, as panelas também são itens de compra dos visitantes de Vitória e das feiras espalhadas pelo Brasil e exterior onde as paneleiras

levam seus produtos para expor e vender. Hoje elas já são alvo de cópias, mas são consideradas de baixa qualidade e valor.

> Embora se assemelhe na cor e na forma às panelas de Goiabeiras, essas outras não oferecem a mesma resistência daquelas ao impacto e à temperatura, nem carregam a identidade e o selo da tradição. (IPHAN, p. 29. 2006)

Na China, as tradicionais chaleiras *Yixing* são feitas com argila vermelha de alta temperatura, encontrada na província de *Jiangsu*, que após a queima pode variar de um vermelho mais escuro até o roxo. As propriedades desta matéria-prima favorecem a infusão do chá e em cada chaleira é preparado apenas um tipo de folha, assim o sabor que é incorporado à chaleira permanece e não é misturado com outro. A técnica de modelagem, tradição que permanece desde a Dinastia Ming, utiliza ferramentas de madeira e bambu pra conformar a argila.

Shoji Hamada, japonês, que no início da década de 20 espalhou pelo mundo o estilo de se fazer cerâmica em ateliê, valorizava o trabalho feito pelas mãos e pelo coração, em vez do intelecto, mesmo período em que o movimento *Arts and Crafts* também estava valorizando o trabalho artesanal em detrimento da industrialização. Os potes de Hamada são reconhecidos pela decoração espontânea e também pelo esmalte *Kaki*, produzido com pedras vulcânicas da cidade de *Mashiko*, onde ele estabeleceu seu ateliê no Japão.

> Quando queimado, este famoso esmalte *Kaki* de *Mashiko* é brilhante, um rico marrom avermelhado, como um lustre, raro de se descrever. O nome e a cor vem da fruta caqui madura… O ceramistas de *Mashiko* tem feito e usado este esmalte de rochas locais por anos, e é uma das maneiras de se indentificar a cerâmica de Mashiko.[5] (Peterson, 2004, p.128.)

Hamada aperfeiçoou o resultado aplicando um esmalte transparente sob o *kaki*.

---

[5] tradução livre de Barbara Anderáos. Texto original: “When fired, this famous Mashiko kaki glaze is a shiny, rich, magenta brown, with a luster that is hard to describe. The name and its colour come from the look of ripe persimmons… Mashiko potters have made and used this glaze from local rocks for years, and it is one way of always identifying Mashiko ware."

À esquerda, sequência da pintura de uma boneca de Zezinha. Ao lado, obras de Rita, Luiza R. e Eunice. Todas decoradas com as águas de barro. Fonte: "Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha" p.45 e 93.

Acima, aplicação de tanino nas panelas e as mesmas servindo as típicas comidas capixabas. Fonte: "OFÍCIO DAS PANELEIRAS DE GOIABEIRAS"

Peças de Hamada com esmalte Mashiko, em contraste com o esmalte preto. Fonte: "Shoji Hamada: a potter's way and work" p.83 e 156.

Ao lado, bules Yixing e artesão modelando a próxima peça. Fonte: acervo pessoal de Bárbara Anderáos

2.2 LINGUAGEM COMO IDENTIDADE

“A gestão de objetos com clara identidade dos lugares em que são feitos passa não apenas pela manutenção e desenvolvimento das técnicas e materiais locais, mas também por sua linguagem - domínio em que o design tem muito a oferecer." (BORGES, 2011, p.97)

A união entre designers e artesãos tem gerado resgate cultural, produtos originais, renda e aprendizado para ambas as partes. Por um lado a contribuição na metodologia de pesquisa e apuração no olhar e, por outro, o conhecimento da prática e domínios técnico e material. Muitas vezes o equilíbrio entre a tecnologia e os processos artesanais resultam num produto mais humano e sustentável.

No Brasil temos projetos que se destacam, quando é feliz a união entre o profissional de design e o artesão. “A Força da Floresta” é uma série de luminárias desenvolvida por Marcelo Rosenbaum e sua equipe, que foram ao Acre, na tribo Yawanawá, para pesquisar costumes e lendas da tribo, que hoje passa por um processo de resgate cultural.

> Com os elementos da cultura de vocês, os saberes e o imaginário, aliados as nossas técnicas, vamos fazer tecidos de miçangas, inspirados nos mitos e lendas que vamos escutar aqui e transformar em luminárias fantásticas. Meu sonho é que este produto esteja na casa dos brasileiros, entendendo e conhecendo um pouco da cultura Yawanawá, uma das etnias moradoras do Brasil desde os tempos imemoriais. (ROSEMBAUM, 2013, p.10)

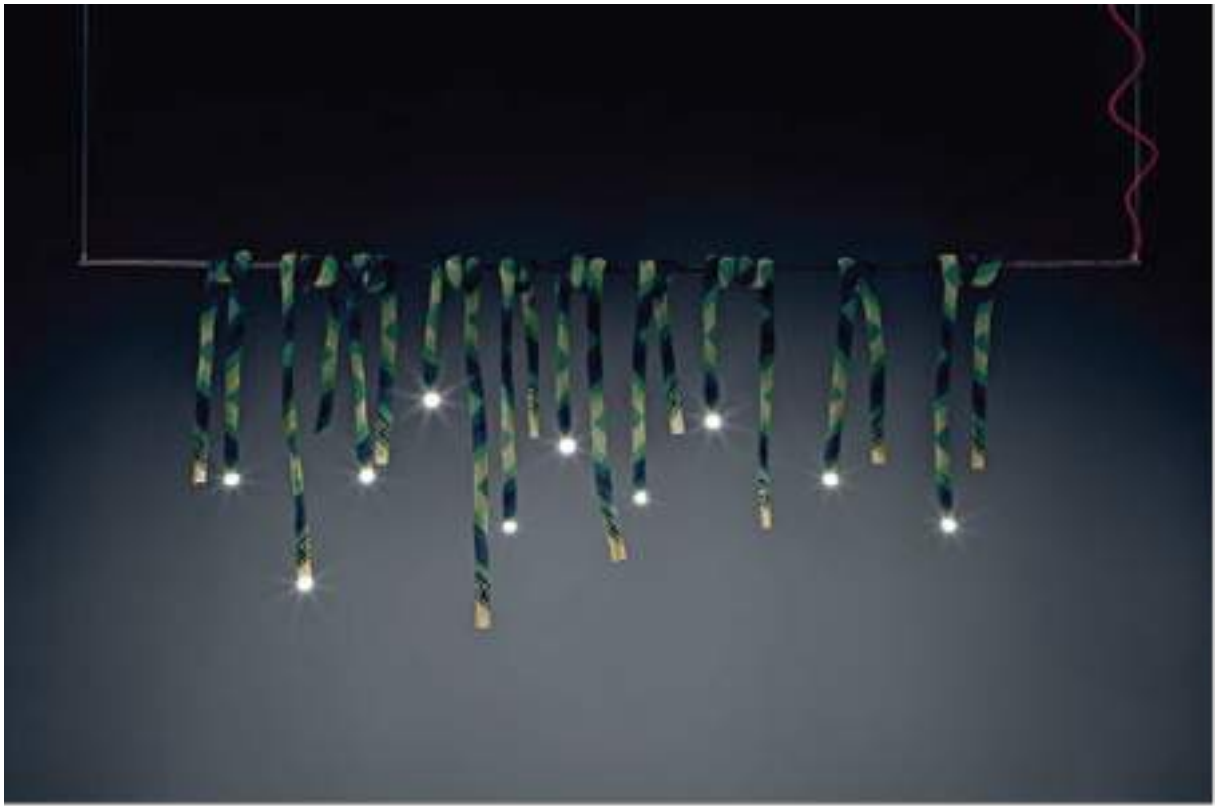
A equipe foi buscar nos Yawanawás identidade para seus produtos, criar objetos que contassem as tradições das raízes de um Brasil já esquecido. As cores das miçangas, o movimento de uma cobra sobre um tronco e rituais da tribo serviram de inspiração para as luminárias dessa coleção.

Na Serra da Capivara, Piauí, nasceu em 1994 o projeto cerâmico com motivos vindos das pinturas rupestres da área. Niede Guidon, arqueóloga, sugeriu a produção dos utilitários como uma alternativa de renda aos moradores do entorno do Parque Nacional Serra da Capivara, para que diminuísse a depredação dos sítios arqueológicos e também da característica fauna e flora da caatinga.

No entanto não houve participação de designers para a elaboração dos produtos e da decoração, apenas de um consultor de cerâmica, mas a ideia partiu de uma necessidade de proteger um bem e teve como consequência a criação de uma das linhas mais difundidas do

artesanato brasileiro, que carrega em seus objetos um pouco da história e promove o Parque Nacional.

Adélia Borges, em “Design + Artesanato: o caminho brasileiro”, cita o Laboratório Piracema de Design como “um dos grupos que melhor formulou uma metodologia para chegar a esses novos referenciais” e exemplifica com a aplicação desta metodologia em Inhamuns, Ceará. Observando o potencial da arquitetura local, José Alberto Nemer sugeriu às artesãs um passeio fora da cidade, "limpando os olhos", e ao retornar participaram de oficinas com papel, cola e tesoura e com o desafio de representarem suas casas e vegetação local. O resultado foi uma coleção de toalhas, almofadas e jogos americanos.



Luminária Yawanawá. Fonte: http://www.rosenbaum.com.br/agentetransforma/aforcadafloresta#/4/.

Metodologia Piracema com fotos das casas, colagens e os bordados. Fonte: "Design + Artesanato: o caminho brasileiro" p.103, 104, 106.

Cerâmica com desenhos rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara. Fonte: "Design + Artesanato: o caminho brasileiro" p.99.

2.3 *WABI-SABI*

Wabi-Sabi, dificil de ser traduzido em palavras que não sejam japonesas, é um termo que representa um conjunto de valores, um estado de espírito, um estilo de vida. *Wabi-Sabi* é associado às cerimônias do chá e à tradicional beleza japonesa.

Leonard Koren, em "Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers", sugere um significado para Wabi-Sabi com as palavras rústico, simples, modesto, singelo, superfícies ásperas ou irregulares, primitiva, natural. Em um quadro comparativo, Koren tenta explicar as diferenças entre o modernismo e *Wabi-Sabi*:

modernism	*wabi-sabi*
Primarily expressed in the public domain	Primarily expressed in the private domain
Implies a logical, rational worldview	Implies an intuitive worldview
Absolute	Relative
Looks for universal, prototypical solutions	Looks for personal, idiosyncratic solutions
Mass-produced/ modular	One-of-a-kind/ variable
Expresses faith in progress	There is no progress
Future-oriented	Present-oriented
Believes in the control of nature	Believes in the fundamental uncontrollability of nature
Romanticizes technology	Romanticizes nature
People adapting to machines	People adapting to nature
Geometric organization of form (sharp, precise, definite shapes and edges)	Organic organization of form (soft, vague shapes and edges)

modernism	*wabi-sabi*
The box as metaphor (rectilinear, precise, contained)	The bowl as metaphor (free shape, open at top)
Manmade materials	Natural materials
Ostensibly slick	Ostensibly crude
Needs to be well-maintained	Accommodates to degradation and attrition
Purity makes its expression richer	Corrosion and contamination make its expression richer
Solicits the reduction of sensory information	Solicits the expansion of sensory information
Is intolerant of ambiguity and contradiction	Is comfortable with ambiguity and contradiction
Cool	Warm
Generally light and bright	Generally dark and dim
Function and utility are primary values	Function and utility are not so important
Perfect materiality is an ideal	Perfect immateriality is an ideal
Everlasting	To every thing there is a season

Fonte: "Wabi-Sabi for artists, designers, poets & philosophers"p. 26, 27, 28, 29.

E alguns pontos do universo *Wabi-Sabi*, seus valores espirituais e qualidade material:

Material Qualities

- The suggestion of natural process
- Irregular
- Intimate
- Unpretentious
- Earthy
- Murky
- Simple

Spiritual Values

- Truth comes from the observation of nature
- "Greatness" exists in the inconspicuous and overlooked details
- Beauty can be coaxed out of ugliness

Fonte: "Wabi-Sabi for artists, designers, poets & philosophers"p. 40 e 41.

Com a intenção de criar objetos que se aproximassem do natural e que se contrapõe ao frenético momento em que vivemos, observou-se que em muitos aspectos a estética *wabi-sabi* poderia ser uma referência no processo de criação e produção da série "Do Ninho à Casa". Como o próprio nome do trabalho já indica, aqui privilegia-se a esfera doméstica e privada, em detrimento da pública. Na tentativa de integrar a natureza ao nosso dia-a-dia pelo objeto seria necessário ater-se ao que o *Wabi-Sabi* sugere. A escolha dos materiais naturais como a argila, a observação da natureza, a atenção aos detalhes, a percepção de que a beleza pode vir do que não é belo. A série incorpora valores como a construção intuitiva de cada uma das peças, respeitando-se os limites do material, uma romantização da natureza, a preferência pelo orgânico, o aconchego, as cores mais escuras resultantes da queima à lenha, o objeto único, a aceitação do imperfeito como beleza.

3 METODOLOGIA E PROCESSO

3.1 SOBRE O NINHO

Foi em 2011 que vi pela primeira vez o, popularmente conhecido, “Ninho do Guaxu” na Serra São José (fotos abaixo), em Tiradentes, mas que na verdade é do joão-de-pau (*phacellodomus rufifrons*), ou joão-graveto. O "guaxu" faz ninhos mais parecido com uma bolsa, que também ficam pendurados nos galhos, mas são arredondados. O do joão-de-pau é um ninho nada discreto, construído com gravetos, na ponta de um galho da árvore e que pode chegar a até dois metros de comprimento, pois outros pássaros podem continuar a “colônia” construindo outros ninhos aos anteriores. O corrupião (*icterus jamacaii*) é o outro pássaro que pode fazer morada nos ninhos do joão-de-pau, quando já não servem mais de moradia para este.

Encantada e muito curiosa com a construção caótica e confusa, porém firme e aparentemente uma fortaleza contra seus predadores, decidi dar início a estudos e testes em argila tendo este ninho como referência visual. Essa pesquisa acompanhou-me pelos intercâmbios e residências artísticas que participei ao longo da graduação.

Fonte: Acervo pessoal de Bárbara Anderáos

3.2 PERCURSO INVESTIGATIVO

Em 2012, durante intercâmbio na NMSU, Estado Unidos, pude experimentar algumas possibilidades na construção (imagens 1, 2 e 3). Primeiramente com gravetos longos, finos e soltos, que foram unidos apenas no momento da esmaltação, sobrepondo-os. Com alguns problemas para instalar as peças na parede, mudei a técnica fazendo uma base de placa e colando as partes com barbotina. Dessa forma foi possível usar os ninhos como arandelas.

Encerrado o período letivo, fui para o Cub Creek Foundation, ainda nos Estados Unidos, um programa de residência artística que tem em sua propriedade uma argila vermelha de alta temperatura, extraída e processada pelos próprios residentes, e a queima à lenha em anagama. Foi quando comecei a explorar matérias-primas locais, com o intuito de dar às minhas peças características de onde elas eram feitas. Na imagem 5 estão os ninhos feitos no Cub Creek, com a argila vermelha local misturada com uma branca de alta e queimados no anagama. Pode-se observar também uma nova técnica de construção, mais organizada e densa, perdendo aqui sua função de arandela e permanece a função escultórica.

De volta à UFSJ continuei a investigação, com novos encaixes e esmaltes de cinza (imagem 6), queimas no forno catenário (imagem 7), raku (imagem 8) e dando banhos de barbotina num ninho abandonado e queimando-o para ver o resultado de um ninho real em porcelana (imagem 9).

Em 2013, com a oportunidade de ir à China como artista residente, também apliquei os gravetos numa tigela torneada (imagem 4), feita com a argila disponibilizada, vermelha e rica em chamote, preservei a superfície dos esmaltes possibilitando ver o resultado desta argila com os efeitos do fogo e cinzas do forno anagama de lá.

Contudo percebi que ao longo desses anos foram criados objetos únicos e não os vejo como um conjunto de peças que apenas se assemelham esteticamente, mas um percurso investigativo, que busca criar objetos que carregam características locais, podendo ser elas de território, técnicas ou dos recursos materiais disponíveis. Objetos que contam histórias através dos seus atributos formais e podem identificar-se com o seu observador de acordo com as suas características.

Fonte: todas as imagens desta página são do acervo pessoal de Bárbara Anderáos.

Fonte: todas as imagens desta página são do acervo pessoal de Bárbara Anderáos.

3.3 TÉCNICAS DE MODELAGEM, FERRAMENTAS E TEXTURAS

As técnicas utilizadas foram a construção com placas, partes extrudadas, rolinho e torno, combinados entre si de acordo com a necessidade de instalação de cada peça. Utilizou-se uma barbotina da argila escolhida para incorporar as partes umas às outras. Na imagem "Etapas de Modelagem do Pendente", na página seguinte, é ilustrado o passo-a-passo da técnica utilizada para a construção da peça para o teto. Nas imagens abaixo, as ferramentas e texturas.

Da esquerda para a direita ferramenta utilizada para dar textura, escova de dentes, mini extrusora e babotina.

Peça biscoitada usada como base para fazer a peça para mesa

Partes extrudadas com texturas diferentes, queimadas no catenário (1300ºC), mostrando os resultados na superfície de acordo com os efeitos de fogo e depósitos de cinza.

Fonte: todas as imagens desta página são do acervo pessoal de Bábara Andcráos

Etapas de Modelagem do Pendente

1. Molde modelado no torno, biscoitado e com caulim.

2. Jornal sobre o molde para evitar retentividade na retração.

3. Peça torneada para suporte e encaixe da lâmpada.

4. Primeiros rolinhos aplicados como "estrutura".

5. Completando o pendente com as partes extrudadas.

6. Partes extrudadas coladas com barbotina.

7. Peça finalizada e pronta para a queima no catenário.

8. Peça dentro do forno para receber chama direta e cinza.

Fonte: todas as imagens desta página são do acervo pessoal de Bárbara Anderáos.

3.4 ARGILAS

Foram utilizadas argilas de fácil acesso ao LEC e que de alguma forma representassem a região nas suas propriedades. Duas dessas argilas são locais, de região próxima a São João del Rei, vindas de Resende Costa (RC) e Lagoa Dourada (LD), outras duas, que são preparadas com matéria-prima de diferentes partes de Minas Gerais e misturadas por Bruno Amarante, sob o nome Impalpável Amarante (I) e Escultura Amarante (E), e uma Porcelana da Resende (PN), misturada por Eder Resende em Valinhos, considerada aqui uma massa "estrangeira", uma vez que é preparada no estado de São Paulo.

Para conhecer mais sobre cada uma delas, foram feitos corpos de prova, assim pôde-se calcular a retração linear e observar as diferentes cores resultantes em baixa e alta temperatura bem como a influência das cinzas na superfície das argilas (imagem "Argilas - variação das cores e retração linear"). Com os testes em mãos percebe-se a grande quantidade de ferro contida nas massas, resultando em peças escuras e metalizadas em queima redutora, com exceção da PN.

As argilas locais RC e LD são de pouca plasticidade e por isso foram misturadas com as I e E. A argila E contém chamote grosso na sua mistura e isso contribuiu para enriquecer as texturas das partes extrudadas. Mesmo buscando mais plasticidade misturando as argilas, elas permaneceram quebradiças e então foi adicionado polpa de papel para dar mais resistência na construção das peças. Para cada tipo de mistura das massas, foi preparada uma barbotina da mesma massa para colar as partes e nesta barbotina foi adicionada mais polpa de papel. Ainda assim continuaram muito frágeis e por esta razão os “gravetos" foram curtos e em cada junta mais “gravetos" eram colados para dar mais segurança no processo de construção. Isso resultou diretamente na estética das peças, criando a trama característica de cada uma delas.

Argilas - variação das cores e retração linear

	Seca	Biscoito / 980ºC	Cone 10 / 1300ºC com cinza	Cone 10 / 1300ºC sem cinza	Retração Linear Total
PN P					13,6%
E					9,8%
E LD P					11%
LD I					9,8%
I RC P					16,2%
RC					13,6%

Legenda

PN = Porcelana Resende

E = argila Escultura Amarante

LD = argila de Lagoa Dourada

I = argila Impalpável Amarante

RC = argila de Resende Costa

P = Papel

3.5 ENGOBES DE TERRAS LOCAIS

“Eu tento usar a cor que vem do subsolo. Eu acho que para ter uma impressão da paisagem local, esta é uma boa ideia"[6] , explicou Nina Hole, durante palestra no CONTAF[7] 2010, sobre o uso de terra *sigillata*, feita com terras locais na escultura flamejante, construída no campus CTAN da UFSJ.

Sob influência do que a artista falou, de utilizar as cores da própria terra para dar uma impressão da paisagem local na escultura, e por ter participado da equipe que a construiu, resolvi fazer alguns corpos de prova (CP) com estas terras, uma vez que ainda estão à disposição para uso dos alunos no LEC.

Os CP's foram feitos com as argilas E, E LD P e barbotina de porcelana. Nestes CP’s foram testados os engobes das terras coloridas de Conceição da Barra de Minas e Tiradentes, transparente 096 e esmalte de cinzas.

As terras coloridas permaneceram com suas cores originais apenas enquanto secas. Após a queima de biscoito houve perda da cor, permanecendo a variação nas tonalidades “terra" de um marrom café até um terracota mais claro.

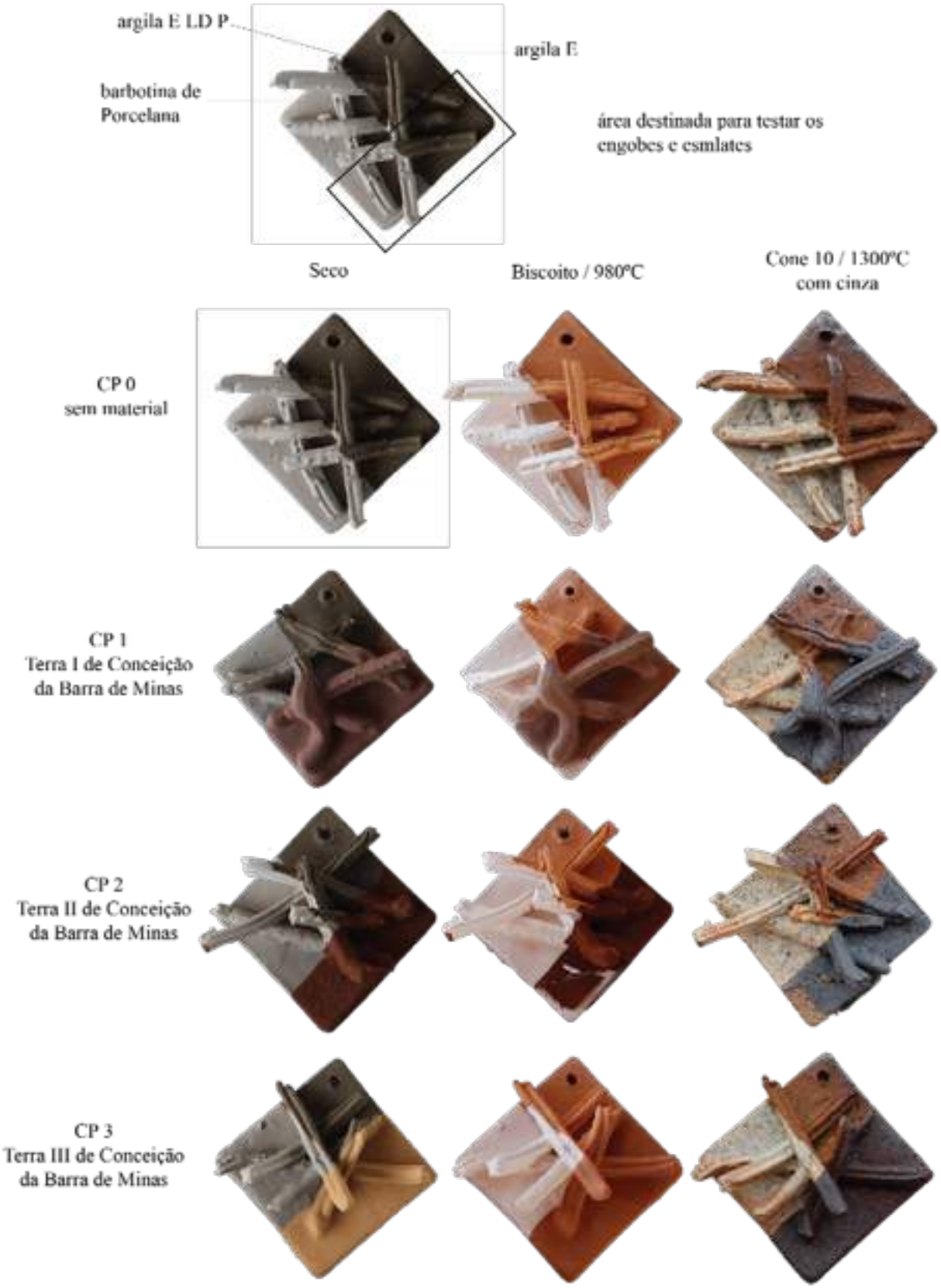
Foram escolhidas as terras II (CP 2) e V (CP 5) para uso em algumas das peças finais. O resultado foi de contraste na textura entre a argila da peça e o engobe da terra, sendo esta mais lisa e metalizada.

---

[6] tradução livre de Barbara Anderáos. Fala original: ”I try to use the color from the underground. I think that to have an impression of the landscape it is a good idea to use it”

[7] Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo

Corpos de Prova - engobes de terras e esmaltes I



Corpos de Prova - engobes de terras e esmaltes

	Seco	Biscoito / 980ºC	Cone 10 / 1300ºC com cinza
CP 4 Terra IV de Conceição da Barra de Minas			
CP 5 Terra V de Conceição da Barra de Minas			
CP 6 Argila Vermelha Pau d'óleo de Tiradentes			
CP 7 Esmalte transparente 096			
CP8 Esmalte de cinza			

3.6 QUEIMA

No LEC há três fornos disponíveis para a queima das peças. Um elétrico para biscoitar e para esmaltes de baixa temperatura, um à gás para alta temperatura, mas que comporta apenas peças pequenas e um forno catenário à lenha, que chega a 1300ºC, utiliza madeira descartada de construção e de marcenarias, que é doada ao LEC, como combustível e tem se tornado uma queima característica na produção final dos alunos.

Para este trabalho foi escolhido o forno catenário, pelo seu porte, baixo custo, alta temperatura necessária às peças produzidas, sinterizando as argilas por completo e tornando-as mais resistentes, e principalmente pelos efeitos de fogo, depósito de cinzas e atmosfera redutora. Estas três últimas características primordiais no resultado final e participando na construção da identidade local nos objetos, por isso a montagem do forno foi pensada de tal forma que as peças receberiam uma quantidade de cinza significativa e estariam em constante contato com as chamas. Para isso as peças ficaram mais espaçadas entre si e mais próximas da fornalha.

Devido à falta de um termopar, que faria a medição da temperatura ao longo da queima, foi necessário observar o cinzeiro, a fornalha e as espias do forno, sempre prestando atenção na cor da câmara e no "volume" do fogo produzido consequente à queima da madeira. Para ajudar na leitura do fogo, seguiu-se a tabela extraída da revista Ceramics Monthly e a descrição feita por Frederic Olsen (ver imagens na página 27). Vale ressaltar que foram trocados os valores de ºF com os de ºC na tabela do Olsen), que faz um comparativo de cor e temperatura.

Foram separadas as madeiras mais leves das mais pesadas e procuramos usar as que tinham o mesmo tamanho, sendo assim teríamos um pouco de controle na quantidade de calor fornecido ao alimentar o cinzeiro e a fornalha. Os cones pirométricos utilizados foram 08 (940ºC), 8 (1260ºC), 9 (1280ºC) e 10 (1300ºC). No forno haviam peças ainda verdes e biscoitadas.

Foram realizadas duas queimas, na primeira houve a quebra de uma peça e o resultado não foi satisfatório quanto ao acúmulo de cinzas. Por esta razão foi realizada uma segunda queima, com novas peças e também para requeimar as outras, alcançando o resultado desejado quanto ao acúmulo de cinzas

A primeira queima foi iniciada com um esquente bem lento, alimentando apenas o cinzeiro, por 4 horas, na tentativa de aquecer o forno de maneira uniforme, criar uma cama de brasas e biscoitar as peças verdes sem risco de perdas. Depois começamos a alimentar a fornalha, ainda de maneira lenta até o cone 08 começar a amolecer. Neste ponto foi feita uma redução pesada de 15 minutos, fechando a chaminé, assim forçaríamos o calor a descer, homogeneizando a temperatura em todo o forno e também para dar efeitos de redução mais fortes nas argilas. Quando o cone 08 caiu, aumentamos gradualmente a quantidade de combustível até alcançarmos a temperatura desejada, ou seja, a queda do cone 10. A duração da queima foi de 10h e meia.

Já na segunda queima o esquente no cinzeiro foi de 6h e meia, foi utilizada mais madeira compensada, por observarmos que esta fornece mais cinzas às peças, a redução feita na atmosfera diminuiu para 5 minutos e a duração da queima foi de 14h. Todo o processo foi fotografado de 30 em 30 minutos, com imagens do cinzeiro, fornalha e espias, o que nos permitiu montar uma tabela com a variação do fogo e cores, acúmulo de brasa, quantidade de madeira utilizada e assim, de certa forma, acompanhar a temperatura interna. Esta tabela também poderá ser utilizada como referência para queimas futuras por outros alunos que estão aprendendo a fazer queimas neste catenário. Nas páginas seguintes pode-se consultar as tabelas da queima e abaixo as anotação feitas.

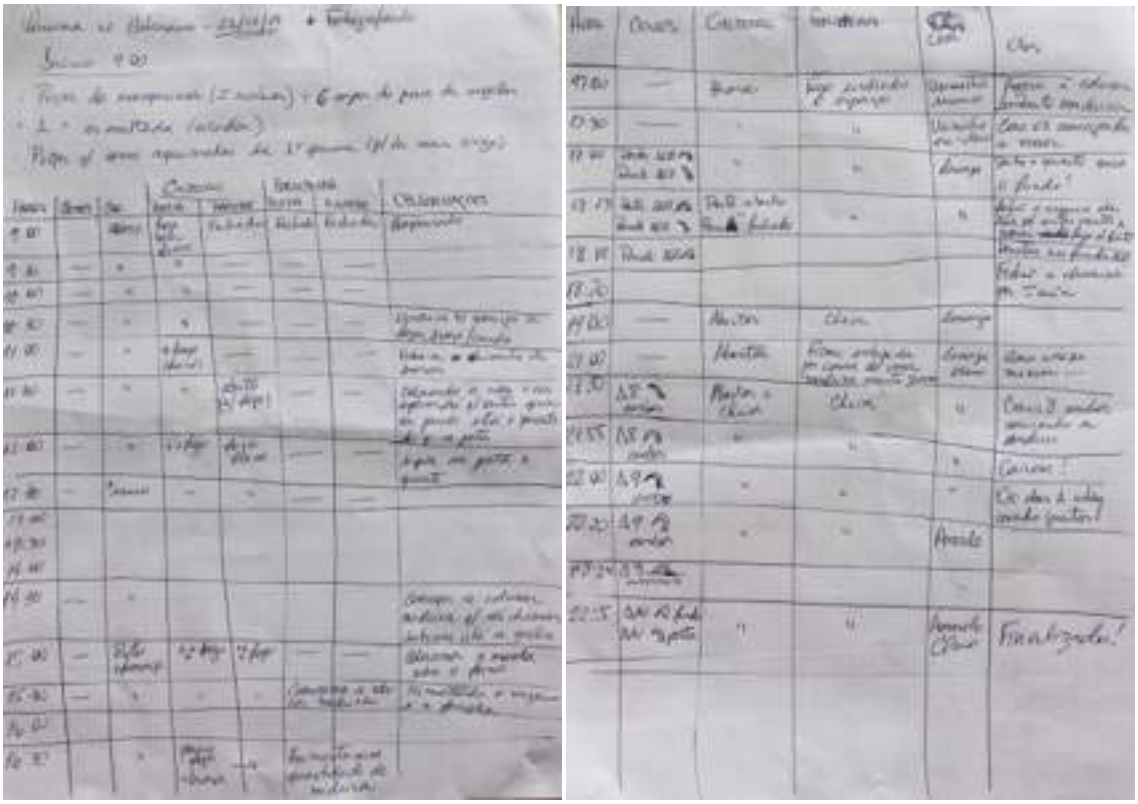


Table A–10
Color Test for Glaze Maturity

Color	*F°*	*C°*
Lowest visible red	475	885
Lowest visible—dark red	475–650	885–1200
Dark red—cherry red	650–750	1200–1380
Cherry red—bright cherry red	750–815	1380–1500
Bright cherry red—orange	815–900	1500–1650
Orange—yellow	900–1090	1650–2000
Yellow—light yellow	1090–1315	2000–2400
Light yellow—white	1315–1540	2400–2800
White—bluish white	1540	2800

Fonte: "The Kiln Book: materials, specifications and construction" p. 257

Kiln Cooling Chart

TEMP °F (°C)	COLOR	INTERNAL KILN ACTION
2350°F (1288°C)	White	Peak firing temperature and end of glaze reduction
2200°–1800°F (1204–982°C)	Yellow-white to orange	Primary crystal formation range
1800°–1300°F (982°–704°C)	Orange to dull red	Striking range—Molten glazes are still affected by atmosphere and the time held at particular temperatures
1063°–1022°F (573°–550°C)	Dull red glow	Quartz Inversion—2% contraction
1200°–500°F (649°–260°C)	Dark red to black	Set point of glazes—glazes are no longer molten and are frozen in place
428°F (220°C)	Black	Cristobalite inversion—3% contraction is possible if cristobalite is present in the clay body

Fonte: "Ceramics Monthly" p. 12. Novembro de 2010

Tabela de Controle da Queima - Acompanhamento de temperatura pela gradação das cores I

Hora	9:00	9:30	10:00	10:30	11:00	11:30	12:00
Fornalha							
Cinzeiro							
Espia Porta							

Hora	12:30	13:00	13:30	14:00	14:30	15:00	15:30
Fornalha							
Cinzeiro							
Espia Porta							

Tabela de Controle da Queima - Acompanhamento de temperatura pela gradação das cores II

Tabela de Controle da Queima - Acompanhamento de temperatura pela gradação das cores III

Hora	19:30	20:00	20:30	21:00	21:30	22:00
Fornalha						
Cinzeiro						
Espia Porta						
Espia Fundo						

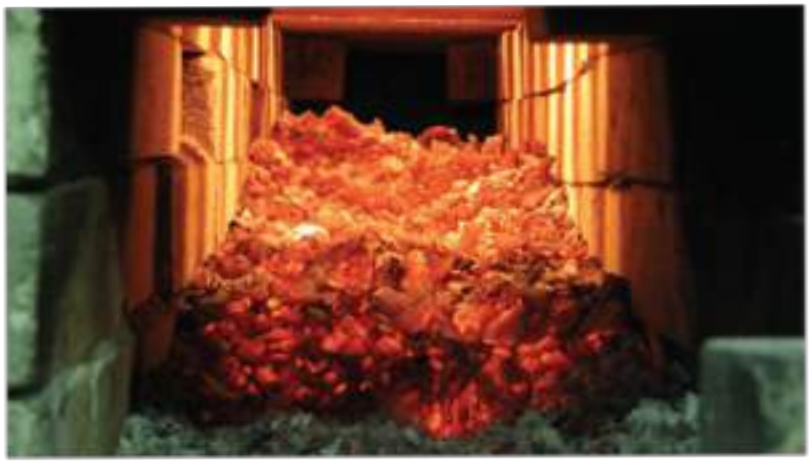
Tabela de Controle da Queima - Acompanhamento de temperatura pela gradação das cores IV

Hora 22:30 22:55

Fornalha

Cinzeiro

Quantidade de brasas acumuladas no cinzeiro após 14h de queima



Hora 23:00

Espia Porta

Espia Fundo

Cones pirométricos após abertura do forno

4 PEÇAS FINALIZADAS

Nas páginas seguintes são apresentadas as sete peças resultantes da pesquisa descrita ao longo deste trabalho. Cada imagem é uma ficha com a foto da peça cerâmica, um detalhe ampliado e uma etiqueta com as informações do suporte, onde o objeto será instalado ou utilizado, medidas, material e data que foi produzido.

1

Suporte: parede
Materiais: argila B e cinza de madeira
Medidas: diâmetro 15cm x 10cm altura
Data: Setembro de 2014

2

Suporte: parede
Materiais: argila II, terra II e cinza de madeira
Medidas: 31 x 15 x 10cm
Data: Setembro de 2014

3

Suporte: parede
Materiais: argila LD I e cinza de madeira
Medidas: diâmetro 26cm x 19cm altura
Data: Setembro de 2014

4

Suporte: parede
Materiais: porcelana e cinza de madeira
Data: setembro e novembro de 2014

Medidas:
- Maior: 78 x 17 x 3 cm
- Oval: 33 x 13 x 7cm
- Redondo: diâmetro 13cm x 8 cm altura

5

Suporte: mesa
Materiais: argila E LD P e cinza de madeira
Medidas: 13 x 34,5 x 4,5 cm
Data: Outubro de 2014

6

Suporte: chão
Materiais: argila E, terra V e cinza de madeira
Medidas: altura 37cm x 24cm diâmetro
Data: Outubro/Novembro de 2014

7

Suporte: teto
Materiais: argila LRC P e cinza de madeira
Medidas: altura 27,5 cm x 27 cm diâmetro
Data: Novembro de 2014

5 CONCLUSÃO

> "…o Brasil é um país continental, com uma diversidade cultural enorme, e a nossa identidade é a diversidade. Acho que isso é algo que nos caracteriza: essa disposição para a mistura, a mestiçagem, porque o design brasileiro é um design mestiço, é um design que se contamina. Há várias identidades, podemos falar em identidade no plural. O que une essa identidade no plural é uma enorme capacidade de criar em condições não ideais, nas condições que estão dadas naquele momento e lugar, com os materiais e as tecnologias que estão à mão. Essa capacidade de improvisação, nós temos de sobra, e isso leva a uma coisa mais de informalidade, leveza, alegria, despojamento, tem um certo humor, um frescor." (Adélia Borges em entrevista à Casa Vogue[8])

Ao longo dos últimos, como estudante de cerâmica da UFSJ, o meu objetivo era de adquirir domínio técnico e o conhecimento profundo das matérias-primas, bem como encontrar estratégias de viabilizar a inserção das minhas criações no mercado. As inúmeras oportunidades de aprendizado vivenciadas aqui e no exterior, proporcionadas pela UFSJ, contribuíram sobremaneira à minha formação, ampliando a minha visão sobre a cerâmica e em processos criativos. Assim como me ajudaram a voltar os olhos à minha própria terra, e perceber as potencialidades e riquezas oferecidas aqui mesmo.

Concluo com este trabalho a minha extensa pesquisa estética e técnica com esse curioso ninho, que eu não encontraria no meu Brasil anterior a São João del Rei. A tentativa de transformá-lo em produto, que representasse sua região em cada um dos seus atributos, colocaram à prova todo o conhecimento e experiência adquiridos, pois em cada etapa foi necessário uma pesquisa das argilas, das cores, da escolha das técnicas de construção e do uso do fogo. Apresento esta série cerâmica tentando representar um pouco do que a citação acima se refere quanto à nossa identidade, atrelando a beleza da imperfeição ao valor do trabalho manual e ao criativo uso dos recursos oferecidos. Que sejam objetos contadores de histórias.

---

[8]http://revista.casavogue.globo.com/design/adelia-borges-fala-de-artesanato-e-design/

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, A. Design + Artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

DALGLISH, L. Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. 2ed. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

KINKELNBURG, D. Cooling. Ceramics Monthly. Westerville, OH: The Ceramic Publication Company. p. 12 - 13. Novembro de 2010.

KOREN, L. Wabi-Sabi for artists, designers, poets & philosophers. Point Reyes: Imperfect Publishing, 2008.

MIRANDA, Z.(org) Compilação de DVDs que registra as palestras do Contaf 2010. São João del Rei: UFSJ, 2011.

OFÍCIO DAS PANELEIRAS DE GOIABEIRAS. Brasília, DF: Iphan, 2006.

OLSEN, F. The Kiln Book: materials, specifications and construction. 3ed. Iola: Krause Publications, 2001.

ORG. MORAES, D. KRUCKEN, L. REYES, P. Cadernos de Estudos Avançados em Design. Identidade. Barbacena: EdUEMG, 2010.

ORG. FARIELLO, M A. OWEN, P. Objects and Meaning: new perspectives on art and craft. Lanhan: Scarecrow Press, 2005.

PETERSON, S. Shoji Hamada: a potter's way and work. Londres: A&C Black Publishers, 2004.

SANTOS, E. Pássaros do Brasil. 6ed. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1992.

SULLIVAN, M. The Arts of China. 5ed. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2008.

Internet

http://www.wikiaves.com/corrupiao. Último acesso em 29/11/2014

http://www.wikiaves.com/joao-de-pau. Último acesso em 29/11/2014

http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/04/colecao-yawanawa-de-marcelo-rosenbaum.html. Último acesso em 28/11/2014

http://www.rosenbaum.com.br/agentetransforma/aforcadafloresta#/4/. Último acesso em 28/11/2014

http://www.mingwrecks.com/sales/yixing.html. Último acesso em 19/11/2014

https://www.youtube.com/watch?v=7zkcyHxk8x4. Último acesso em 13/11/14