



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTE- CCTA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS- DAV
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS**

Geraldo Medeiros da Costa Dias

**CERÂMICA DE QUINTAL: AS TRANSFORMAÇÕES DO
TERRITÓRIO MOLDADO PELO FOGO**

**João Pessoa
2020**

Geraldo Medeiros da Costa Dias

**CERÂMICA DE QUINTAL: AS TRANSFORMAÇÕES DO
TERRITÓRIO MOLDADO PELO FOGO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosilda Maria Sá
Gonçalves de Medeiros

**João Pessoa
2020**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D541c Dias, Geraldo Medeiros da Costa.
Cerâmica de quintal: as transformações do território moldado
pelo fogo / Geraldo Medeiros da Costa Dias. - João Pessoa, 2020.
86 f. : il.

Orientadora: Rosilda Maria Sá Gonçalves de Medeiros
TCC(Graduação) - UFPB/CCTA
Inclui apêndice

1. Artes Visuais. 2. Cerâmica. 3. Cerâmica - Queima.
I. Medeiros, Rosilda Maria Sá Gonçalves de. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 7.01(043.2)

GERALDO MEDEIROS DA COSTA DIAS

**CERÂMICA DE QUINTAL: AS TRANSFORMAÇÕES DO TERRITÓRIO
MOLDADO PELO FOGO**

Aprovado em 03/12/2020

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais, sob avaliação da banca examinadora a seguir:

Orientadora: Profa. Dra. Rosilda Maria Sá Gonçalves de Medeiros (UFPB)

Membro Interno: Profa. Mestre Marta Penner da Cunha (UFPB)

Membro Externo: Prof. Dr. Kleber José da Silva (UFSJ)

João Pessoa (PB)

Dez/2020

AGRADECIMENTOS

Não sei se seria possível elencar aqui aqueles a quem agradecer, eu correria o risco de deixar alguns nomes passarem em branco, já que esta construção é fruto do emaranhado de relações através do espaço e do tempo. Todos que atravessaram meu percurso tem sua importância. Entretanto não poderia deixar agradecer algumas pessoas que não só passam, mas permanecem sempre ao meu lado, nos bons, e nos momentos críticos. Agradeço as minhas raízes, a minha mãe e meu pai, sem eles nada seria possível. Desde que me recordo a arte sempre esteve presente em meu lar, e minha mãe é a canalizadora disso, sempre pude ver, que onde ela toca saem cores. A meu pai, pelas curtas, mas quase sempre longas prosas, principalmente durante este período de pandemia (COVID-19), onde parece que "inventamos" as ligações via chamada de vídeo, graças a isso pude ver (remotamente) meus pais durante esse surto pandêmico, mais do que nunca. São praticamente seis anos morando longe. Agradeço a meus irmãos, tios, tias, primos e primas, avôs, avós. Agradeço a Carol, sempre presente desde que a conheci, é minha família, tribo, companheira de jornada pelo Nordeste, e inclusive, agradeço a ele também: obrigado Nordeste, pela recepção, pelo clima, pelo sol e pela cultura.

Agradeço a professora Rosilda que me orientou, sempre risonha, registrada em mim como uma importante referência, que me atravessa do início, com as disciplinas de cerâmica, ao encerramento deste percurso. Agradeço aos professores Kleber Silva e Marta Penner, que compõem a banca deste trabalho.

Agradeço aos antigos amigos, Arthur pela sua visão transformadora, e Fernanda, minha irmã gêmea de coração, assim como os novos, Aislan e Amanda, companheiros de devaneios e cafés, e a todos meus amigos guerreiros da graduação em artes visuais na UFPB.

Por fim, agradeço essa bola de Terra que vaga pelo "vazio" do universo, sempre girando e nos colocando em movimento, a argila que ela contém, ao fogo com sua potência transformadora, e a todas as incontáveis variedades de expressão subjetivas que a arte feita a partir desse material pôde e ainda pode materializar, do ser humano primitivo ao ser humano do futuro.

A todos os outros não citados, muito obrigado também.

*Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.*

*O apanhador de desperdícios (Manoel de
BARROS, p.113)*

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso teve como intenção discutir a relação território versus ser humano a partir do desenvolvimento dos sistemas de queima cerâmica primordiais. A partir dessa relação pode-se compreender melhor como se deram as transformações dos espaços a partir de seu uso. A discussão teórica sobre o território, somadas as experiências adquiridas através das disciplinas “Cerâmica” do curso de Licenciatura em Artes Visuais (UFPB), foram mote para o desenvolvimento de experiências localizados no território urbano doméstico, o quintal. A partir dessas experiências este território doméstico foi transformado e adaptado para a realização das queimas de cerâmica, a partir do aproveitamento de material descartado, encontrado no bairro onde moro, na cidade de João Pessoa. Sendo as transformações no espaço resultados de uma construção histórico/social, muitas vezes regidas pelo mercado econômico, usei alternativas, através do conhecimento sobre os sistemas de queimas primitivas e de culturas antigas, e reproduzi os métodos de baixo custo de queima da cerâmica.

Palavras-chave: cerâmica; território; quintal; forno; queima.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: O cimacol como é encontrado comercialmente,2019.....	25
FIGURA 2: Pontos brilhantes de cimacol observados na escultura em argila, 2017	25
FIGURA 3: Os bifos de argila feitos para o tratamento da massa, 2019.....	26
FIGURA 4: Etapas A, B e C dos bifos de argila sendo empanados com cimacol, 2019	26
FIGURA 5: Pedra do Ingá, Ingá-PB, 2016	28
FIGURA 6: Etapas A, B e C do processo de construção da escultura em argila, 2017	29
FIGURA 7: Geraldo M. Sem título I, escultura com argila, 2017.....	30
FIGURA 8: Enfornamento e organização das peças, queima inaugural do forno a gás/DAV/CCTA/UFPB, 2017	31
FIGURA 9: Enfornamento e organização das peças, queima inaugural do forno a gás/DAV/CCTA/UFPB, 2017	31
FIGURA 10: Geraldo M. Sem título (I), escultura em terracota, 2017.....	32
FIGURA 11: Esboço para a confecção da forma em gesso,2017.....	34
FIGURA 12: Raspagem do bloco de gesso, 2017.....	34
FIGURA 13: Raspagem do bloco de gesso, 2017.....	34
FIGURA 14: Escultura em argila no ponto de osso, 2017.....	35
FIGURA 15: Processo de esmaltação da escultura em argila, 2017	35
FIGURA 16: Geraldo M. Sem título (II), detalhe para a observação das misturas de cores, peça esmaltada, 2017	36
FIGURA 17: Geraldo M. Sem título (II), peça esmaltada pós queima, 2017	36
FIGURA 18: Corte feito na placa modelada em argila, 2018.....	38
FIGURA 19: Malha urbana imaginária, placa modelada em argila, 2018	38
FIGURA 20: Primeiras ideias, esboços, 2018.....	39
FIGURA 21: Processo de produção, 2018.....	40
FIGURA 22: Geraldo M. Sem título (III), Mural em peças biscoitadas, 2018.....	41
FIGURA 23: Geraldo M. Sem título (III), esmalte vermelho sangue (prateleira mais distante da chama), 2018	43
FIGURA 24: Geraldo M. Sem título (III), esmalte vermelho sangue (prateleira com altura mediana da chama), 2018	43

FIGURA 25: Geraldo M. Sem título (III), esmalte vermelho sangue (prateleira próxima da chama), 2018	43
FIGURA 26: Momentos durante as aulas no Karthaz Ateliê Cultural, 2019	45
FIGURA 27: Alunos trabalhando com argila durante a aula no Karthaz Ateliê Cultural, 2019.....	45
FIGURA 28: Olaria do Senhor Israel, forno a lenha ao fundo, 2019.....	46
FIGURA 29: Senhor Israel trabalhando em sua Olaria, 2019.....	46
FIGURA 30: Peças dos alunos biscoitadas (primeiro curso de cerâmica para iniciantes), 2019	47
FIGURA 31:Peças dos alunos biscoitadas (segundo curso de cerâmica para iniciantes), 2019	47
FIGURA 32: Panorâmica do quintal pouco tempo após a mudança para esta casa, 2018.....	53
FIGURA 33: Panorâmica do quintal repleto de intervenções e adaptações, 2020	53
FIGURA 34: Placa de gesso para a secagem da argila líquida, 2020.....	55
FIGURA 35: Molde de gesso I, 2020	55
FIGURA 36: Molde de gesso II, 2020	55
FIGURA 37: O torno manual de bancada, 2020. A) Visão lateral do torno, mostrando o motor avariado do ventilador utilizado. B) Modelando um vaso nesse torno.....	56
FIGURA 38: Preparando o buraco para assar alimentos, e testes de queima cerâmica, 2019.....	58
FIGURA 39: Assando milho na fogueira no quintal, 2019.....	58
FIGURA 40: Pequenas placas para teste, 2019	58
FIGURA 41: Contemplando a fogueira, 2019	59
FIGURA 42: Resultados da segunda experiência de queima de fogueira, um copo e uma escultura, 2019	59
FIGURA 43: Etapas A, B e C respectivas ao processo de montagem da estrutura para a queima de serragem, 2019	61
FIGURA 44: Durante a queima com serragem, 2019.....	62
FIGURA 45: Resultados da queima com serragem, 2019.....	62

FIGURA 46: Detalhe para observar manchas coloridas sutis, resultado da queima com serragem, 2019	62
FIGURA 47: Geraldo M. Desenho das partes que compõe o forno a lenha: câmara de cocção (azul), câmara de combustão (vermelho) e entrada de alimentação (amarelo), 2020	64
FIGURA 48: Geraldo M. Desenho da tiragem direta, representado pelas setas vermelhas, 2020	64
FIGURA 49: Demarcação do espaço onde foi executada a construção do forno a lenha, 2020	65
FIGURA 50: Grelha de ferro, separa a câmara de combustão da de cocção, 2020	65
FIGURA 51: Geraldo M. Desenhos dos materiais utilizados, e da etapa 1 de construção do forno a lenha, 2020	66
FIGURA 52: Geraldo M. Desenho da etapa 2 de construção do forno a lenha, 2020	67
FIGURA 53: Geraldo M. Desenho da etapa 3 de construção do forno a lenha, 2020	67
FIGURA 54: Geraldo M. Desenho da etapa 4 de construção do forno a lenha, 2020	68
FIGURA 55: Geraldo M. Desenho da etapa 5 de construção do forno a lenha, 2020	68
FIGURA 56: Geraldo M. Desenho da etapa 6 de construção do forno a lenha, 2020	69
FIGURA 57: Geraldo M. Desenho da etapa 7 de construção do forno a lenha, 2020	69
FIGURA 58: Geraldo M. Desenho da etapa 8 de construção do forno a lenha, 2020	70
FIGURA 59: O forno concluído, adaptação arquitetônica no quintal, 2020	71
FIGURA 60: Etapas A, B e C respectivas a construção do forno, 2020.....	71
FIGURA 61: Produção dos objetos em argila para a queima em forno a lenha no quintal, 2020.....	73
FIGURA 62: Preparação do forno para a queima, com cacos de terracota e restos de azulejos colocados sobre a grelha, 2020	73
FIGURA 63: Organização das peças no forno, 2020.....	73

FIGURA 64: As chamas durante o esquite, no início da queima, 2020	74
FIGURA 65: As chamas saindo pela abertura superior do forno ao fim da queima, 2020	74
FIGURA 66: A grelha deformada, após a queima, 2020.....	75
FIGURA 67: peças incandescentes, 2020	75
FIGURA 68: Resultado da queima, meu presente no dia do ceramista, 2020	76
FIGURA 69: A e B, peças com coloração mais escura pós queima, 2020	77
FIGURA 70: A e B, peças com coloração mais clara pós queima, 2020	77

Observação: elenco que as Figuras: 2, 5, 6, 19, 20, 21, 23, 24 e 25, foram publicadas no texto “A cidade no forno: as formas das experiências com a cerâmica” (MEDEIROSb, 2019, p.120-136), contido no relatório de pesquisa “Estudo de sistematização das atividades e experiências com a cocção da cerâmica artística no contexto do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB em 2017 e 2018, limites e possibilidades” (MEDEIROSa, 2019).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 EXPERIÊNCIA HUMANA, FOGO E TERRITÓRIO.....	15
2 PERCURSO CERÂMICO: PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DOCÊNCIA.....	21
2.1 Experiências durante a Licenciatura em Artes Visuais UFPB.....	21
2.2 CERÂMICA I.....	23
2.2.1 Tratamento das massas	23
2.2.2 Processo de produção artística e das queimas.....	26
2.3 CERÂMICA II.....	33
2.3.1 Processo de produção artística e das queimas.....	33
2.4 TÓPICOS EM CERÂMICA.	37
2.4.1 Processo de produção artística e das queimas.....	37
3 EXPERIÊNCIAS NO QUINTAL: TERRITÓRIO URBANO DOMÉSTICO.....	48
3.1 PROCESSOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO QUINTAL.....	54
3.1.1 Reflexões sobre “Ser Ceramista”.....	56
3.2 QUEIMA EM FOGUEIRA.	57
3.3 QUEIMA COM SERRAGEM	59
3.4 O FORNO A LENHA.....	63
3.4.1 Construção do Forno a Lenha	63
3.4.2 A Queima no Forno a Lenha	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS.....	82
APÊNDICE A: Plano do curso Cerâmica para iniciantes (Karthaz Ateliê Cultural).....	85

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a analisar as transformações sucessivas ocorridas no território, a partir da intervenção humana no que diz respeito a utilização do fogo, o desenvolvimento dos sistemas de queima cerâmica, e a experiência, primeiramente a partir de uma análise histórica desses processos utilizados nos primórdios, para levar em seguida a discussão às transformações do território doméstico urbano quintal, através dos conhecimentos diminuídos, com o passar do tempo, do fazer cerâmico.

Para compreendermos com mais profundidade as transformações ocorridas no território a partir da intervenção humana, é necessária a investigação dos modos como se dão as relações com o espaço a partir de análises históricas e sociais. Neste trabalho esta análise é feita a partir da relação dos seres humanos com a domesticação do fogo, tecnologia que se fez fundamental para o desenvolvimento dos sistemas de queima cerâmica, sendo estes sistemas, modos de alterar a natureza e transformá-las em objetos adaptados assim como as formas e adaptações do espaço. Ao discutir o território, suas utilizações, e suas transformações através do tempo, autores como Milton Santos e Geraldo Serra, elaboram suas ideias com clareza ao refletir sobre esses territórios a partir das intervenções humanas, sendo o espaço de acordo com Santos (1988,p.10) uma “realidade relacional”, fruto das relações com os objetos, sendo as relações moldadas a partir de parâmetros sociais, regidos por normativas que tendem à hegemonia econômica, acentuando as desigualdades entre os indivíduos e suas relações de poder (SERRA, 1987).

Analisar o desenvolvimento dos sistemas de queima cerâmica através da história, revela um desenvolvimento tecnológico de grande valor, e de rico acúmulo, já que isso se dá antes mesmo da fixação dos humanos no território, quando era nômade. Autores como Kleber José da Silva (2017), Joaquim Chavarria (2004) e até mesmo Mazoyer e Roudart (2010), com o livro História das agriculturas no mundo, enfatizam a relação primitiva dos seres humanos com o fazer objetos cerâmicos, sendo os dois primeiros, pesquisadores que desenvolveram estudos fundamentais para a construção desse trabalho, na área da cerâmica e suas queimas, enquanto Mazoyer e Roudart (2010) discutem a

íntima relação dos seres humanos com a natureza e seu entorno, a domesticação de espécies para o cultivo de alimento, e as mudanças dos humanos de nômades para sedentários, onde as transformações do território começam a ser significativas.

Partindo da graduação de licenciatura em artes visuais como o território de aprendizado e experimentação dos processos que envolvem a cerâmica, surge a possibilidade da minha participação no projeto de pesquisa, coordenado pela orientadora desta monografia, com a produção do texto “A cidade no forno: as formas das experiências com a cerâmica” (MEDEIROSb, 2019, p.120-136), presente no projeto de pesquisa “Estudo de sistematização das atividades e experiências com a cocção da cerâmica artística no contexto do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB em 2017 e 2018: limites e possibilidades” (MEDEIROSa, 2019), de onde retirei parte do corpo do texto, e algumas Figuras das experiências relativas as disciplinas “Cerâmica”, do curso de graduação, assim como a possibilidade da prática de ensino, processo que se deu a partir da docência de cursos de cerâmica para iniciantes em uma escola de arte/ateliê cultural, privado, na cidade de João Pessoa.

O resultado de todos estes processos se dão através da minha busca por autonomia em relação aos sistemas de queima, com experiências que partem da graduação em Artes Visuais, e se solidificam no território doméstico com o desenvolvimento de estruturas que tem como fim a transformação da matéria argila em cerâmica, que por consequência alteram a forma do espaço quintal, palco de sucessivas transformações tanto da argila, quanto do território, quando o vivencio e me submeto à experiência.

Este trabalho pretendeu atingir os seguintes objetivos:

- Debater sobre a relação entre os seres humanos, fogo e cerâmica inseridos no território acadêmico, e doméstico;
- Apresentar as experiências relativas aos programas de ensino da cerâmica no curso de Artes Visuais da UFPB através das disciplinas: Cerâmica I, Cerâmica II e Tópicos em cerâmica, assim como as dificuldades encontradas para o desenvolvimento das atividades na Universidade, no que diz respeito a questões políticas departamentais, materiais e atuação docente/discente.

- Discorrer sobre os meus processos de criação voltados para as poéticas, desenvolvidos nas disciplinas “Cerâmica” do curso de graduação;
- Relatar a experiência enquanto docente de um curso de Cerâmica para iniciantes em uma escola de arte particular;
- Debater sobre a relação entre o ser humano (artista), fogo e cerâmica inseridos no território doméstico, do quintal;
- Apresentar a intimidade/singularidade do aprendizado a partir da autonomia com os processos de queima cerâmica no território doméstico;
- Explicitar as etapas e modos de cocção da cerâmica dos experimentos realizados no território doméstico, a partir das experiências vivenciadas durante a graduação, e o estudo de autores do campo da cerâmica.

Estruturalmente o trabalho se divide em capítulos, da seguinte forma: no primeiro capítulo - **Experiência humana, fogo e território**, a discussão sobre os processos de territorialização do ser humano, assim como suas transformações, fruto da relação dos indivíduos com o território, o surgimento e desenvolvimento dos sistemas de queima cerâmica desde os seus primórdios; no segundo capítulo - **Percurso cerâmico: produção artística e docência**, encontra-se a parte teórica/prática relacionada as experiências durante a graduação de Licenciatura em Artes Visuais (UFPB), nas disciplinas de cerâmica no que diz respeito ao ensino, técnicas transmitidas -de modelagem e de utilização do fogo durante as queimas- e a poesia individual que carrega as técnicas, assim como a experiência da docência teórico/prática de cerâmica ao lecionar cursos de cerâmica para iniciantes; no terceiro capítulo – **Experiências no quintal: território urbano doméstico**, narrei cronologicamente meu processo de desenvolvimento com a cerâmica e os sistemas de queima, partindo do território doméstico enquanto território de transformação, que passam da cozinha (culinária) para a queima da cerâmica em fogueira, queima com serragem e finalmente a construção de um forno a lenha de baixo custo (discussão política sobre território doméstico).

1 EXPERIÊNCIA HUMANA, FOGO E TERRITÓRIO

Dispersados sobre o solo do planeta Terra, os seres humanos, uma espécie de mamífero da ordem dos primatas, autointitulados *Homo* se desenvolveram e reivindicaram para si o todo. Desde seu aparecimento, há cerca de 2.5 milhões de anos, fomos responsáveis por substanciais transformações no habitat terrestre (TOURINHO, 2016).

Tendo a utilização do fogo relevante importância na trajetória da história das transformações humanas sobre o meio, evidências mostram que apesar de sua inicial utilização não ser generalizada, já era utilizado há cerca de 500.000 anos. Independentemente de sua origem, em tempos remotos, ter se dado naturalmente a partir de raios ou incêndios espontâneos, sabemos que nosso ancestral *Homo erectus* já possuía conhecimento sobre a conservação do fogo, apesar de não saber produzi-lo. Durante o período paleolítico médio tivemos uma utilização mais geral do fogo, o que leva a acreditar que sua produção era, neste momento, de domínio dos seres humanos (MAZOYER; ROUDART, 2010).

Relacionar o ser humano com o fogo é uma caminhada de volta aos primórdios, um mergulho em culturas e símbolos tão plurais que seria impossível particularizar esse envolvimento (SILVA, 2017). Conforme considerou Bachelard (1994), o fogo contém em si a riqueza das representações ambíguas e opostas, como o calor da chama que aquece e conforta, ou o ardor da brasa que queima, ambas apontam sempre para o movimento. Movimento é transformação.

Destacando o uso do fogo enquanto habilidade desenvolvida para a transformação do barro, a cerâmica, filha do fogo e da terra, de acordo com evidências arqueológicas foi desenvolvida há cerca de 30.000 anos, sendo segundo Silva (2017, p.25) “o material artificial mais antigo já produzido pelo homem”, de pequena escala e relacionada com rituais durante o Paleolítico, pois a sistematização da cerâmica utilitária só ocorreu no período neolítico (CHAVARRIA, 2004). Pelo modo que se relacionavam com o território, os humanos em suas origens foram classificados como nômades e coletores, utilizando o espaço¹ sem a necessidade de abrigos fixos. As primeiras

¹ Espaço como “realidade relacional: coisas e relações juntas” (SANTOS, 1988, p. 10).

ocupações para abrigo, segundo registros arqueológicos, foram grutas e cavernas, e através de sua capacidade de criação e o desenvolvimento de técnicas, utilizou materiais providos pela natureza para aprimorar este espaço ocupado (TOURINHO, 2016). Se relacionar com o meio é uma das habilidades que o ser humano desenvolveu e ainda aprimora desde tempos remotos.

Através dos seres humanos primitivos a natureza passou por um processo de domesticação, e a partir do período neolítico uma relação íntima com a agricultura permitiu que os indivíduos produzissem seu próprio alimento, se sedentarizando. O que em um momento era produzido com materiais como galhos, folhas, peles de animais, gradualmente se transforma com a experiência adquirida, e a casa fixada permanentemente passa a ser uma necessidade tanto subjetiva quanto física (TOURINHO, 2016). Esse período histórico se deu há aproximadamente 12.000 anos (MAZOYER; ROUDART, 2010), e nele os seres humanos desenvolveram novos processos para a fabricação de ferramentas, como machados e enxadas, a partir do polimento de pedras específicas, tempos descritos por Bachelard (1994, p.48) como a “idade da pedra acariciada”, polida com afino e cuidado. A cerâmica que passa a ser produzida em maior quantidade na forma de potes impermeáveis, resistentes ao fogo, permitiu o cozimento dos cereais e grãos cultivados pelas comunidades assim como seus armazenamentos (TOURINHO, 2016).

A intenção humana e o acúmulo de experiências permitiu a manipulação da argila, que quando úmida, é dotada de plasticidade e permite formas e possibilidades formais tão infinitas quanto suas funções, e “quando aquecida a temperaturas superiores a 560°C” (SILVA, 2017, p. 25), se transmuta de argila para cerâmica². Em diversos momentos da história, em diferentes territórios no mundo, diferentes povos desenvolveram inúmeros sistemas de queima e modos de operação, compartilhado uma constância: a transformação da argila em cerâmica (SILVA, 2017). Apesar de semelhantes em função, os objetos cerâmicos carregam em si as particularidades de cada povo, a partir das diferentes leituras do mundo. A necessidade cria uma demanda, mas só o desejo

² Após o cozimento da argila quando ultrapassado o patamar de temperatura em torno dos 550°C, torna-se “dura e compacta, produzindo-se uma alteração irreversível na sua estrutura”, que denominamos: cerâmica (CHAVARRIA, 2004, p.27).

é capaz de pluralizar a variedade de subjetificações que a cerâmica representa na história humana, como cita Bachelard (1994, p.25): “a conquista do supérfluo produz uma excitação espiritual maior que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade”.

Falar sobre a produção da cerâmica pela humanidade é falar sobre a pluralidade, dessa forma, os agrupamentos de indivíduos cada vez maiores permitiu um desenvolvimento mais acelerado de especificidades, a partir da união de suas particularidades. A diversidade sempre foi positiva para o desenvolvimento e solução de problemas (SERRA,1987). Sendo o trabalho resultado das interações entre a espécie humana e a natureza, o utilizamos para suprir nossas necessidades, ao transformamos a natureza, o ambiente é adaptado. Sobre o trabalho, Serra (1987, p.40) afirma: “uma das formas de movimento da própria natureza: modificando-a, os homens são por ela modificados”. Seja em conjunto, ou na divisão de funções, os seres humanos cooperam entre si para atingir objetivos comuns, assim a eficiência do trabalho é ampliada, “sendo a força de trabalho coletiva maior que a soma das capacidades de trabalho individuais” (SERRA, 1987, p.41).

Ao construir uma ordem cronológica do desenvolvimento da técnica, temos o modo onde este sistema de cocção se mostra mais antigo e simples: a queima de fogueira. Partindo da lenha como combustível, as peças de argila modeladas e secas são sobrepostas a brasa, se mostrando como base para os métodos que a partir daí se desdobraram, como por exemplo a queima de buraco, que acontece em covas escavadas no solo (CHAVARRIA, 2004).

Segundo Silva (2017), entre a utilização das queimas de fogueira/cova e a idealização da estrutura do forno cerâmico temos um intervalo de cerca de 27.000 anos, onde variados modos de queima foram criados, em diferentes momentos do tempo, revelando um desenvolvimento tecnológico não linear.

Transmutar o barro em cerâmica é transformar o estado da matéria, alterá-la, assim como aperfeiçoar a estrutura do forno cerâmico é uma maneira de aumentar as possibilidades de transformação. Tudo isso passa pela mão humana, guiada por quem se utiliza da técnica, que a partir da experiência é aprimorada por cada um. Como afirmou Bondía (2002, p.27): “o acontecimento

é comum, mas a experiência é para cada um singular e de alguma maneira impossível de ser repetida”.

Partindo da queima em buracos, o desenvolvimento do método e a busca por maior eficiência (sem agregar valores qualitativos) envolveu o desenvolvimento de estruturas mais duráveis para a queima cerâmica, como a câmara de combustão, onde se obtém um maior rendimento do combustível, assim como uma melhor retenção do calor acumulado (SILVA, 2017), elevando os patamares de temperatura durante a queima e as possibilidades consequentemente de transformação da matéria, atmosfera da queima, porosidade e resistência. A partir da construção dos fornos cerâmicos, é possível obter elevados patamares térmicos, que podem ir, até em torno dos 1200°C, enquanto na fogueira geralmente não se obtém temperaturas acima dos 700°C (CHAVARRIA, 2004).

As inovações dos modos de produzir cerâmica se desenvolveram de forma paralela as mudanças de relação dos humanos com o espaço, através do tempo. Nesse processo de contínua transformação o espaço natural, convergência do espaço físico com os objetos naturais que nele se encontram, que não sofreu ação humana, se torna através do trabalho espaço adaptado (SERRA, 1987). O espaço adaptado, humanizado, pode ser compreendido como um arranjo de relações entre os objetos naturais e os produzidos pelo ser humano (SERRA, 1987).

Mesmo com mais de 6000 anos de história, os fornos de crivo³ ainda hoje, se mostram como um sistema de queima largamente utilizado pelas comunidades ceramistas tradicionais do Brasil, introduzido pelos colonizadores a partir do século XVI, demonstrando que os modos de se produzir a cerâmica não sofreram obsolescência tecnológica, do abandono da antiga técnica a cada inovação, assim como os sistemas primitivos de queima, anteriores a colonização, que ainda são utilizados não somente por comunidades nativas, mas também por artistas e ceramistas contemporâneos (SILVA, 2017).

³ Fornos caracterizados por possuírem uma base perfurada ao fundo da câmara de cocção, separando-a da câmara de combustão, capaz de acumular o calor de forma contínua, alcançando temperaturas elevadas. O calor da combustão atravessa essa divisória para chegar até as peças durante a queima (SILVA, 2017).

Entretanto o processo de industrialização acentuado a partir do século XIX alterou bruscamente as noções do espaço habitado, e a lógica da tradição e da comunidade passa a ser substituída por uma ordem mercantil a duras custas tanto a saúde quanto a cultura, como retrata Santos (1988):

Senhor do mundo, patrão da Natureza, o homem se utiliza do saber científico e das invenções tecnológicas sem aquele senso de medida que caracterizará as suas primeiras relações com o entorno natural. O resultado, estamos vendo, é dramático (SANTOS, 1988, p.16).

Enraizada no território, a cultura enquanto fruto do desenvolvimento cumulativo das experiências humanas, transmitidas de geração em geração através da oralidade, favoreceu não somente a integração dos indivíduos com o espaço, mas também da vida social, assim como a construção de sua identidade (CASTILHO, 2017). A realidade como é compreendida hoje, organiza o território em subespaços estruturados pela lógica global, a produção regional não contempla mais a relação produção/consumo dessa região, que ao se especializar produtivamente atua como uma pequena parte do complexo processo entre a matéria prima, os produtos que dela resultam e o consumo (SANTOS, 1988). Assim podemos perceber que “as mudanças que o território vai conhecendo, nas formas de sua organização, acabam por invalidar os conceitos herdados do passado e a obrigar a renovação das categorias de análise” (SANTOS, 1988, p.17).

Essa lógica mercadológica que visa um aumento da produção e conseqüentemente do ganho financeiro, se instaura com a desvalorização da cultura ceramista local tradicional, que ao se verem impedidos em competir por espaço com o mercado industrializado na relação tempo/produção, acabam por se distanciarem dos modos e intenções da produção tradicional, e segundo Silva (2017):

Os artesãos por sua vez, por conseguirem vender mais peças, (mesmo que a preços mais baixos, por consequência do aumento de oferta dos produtos), ficam satisfeitos com o novo modo produtivo, e sequer percebem terem sido culturalmente lesados, uma vez que este tipo de intervenção, desconsidera o fato da atividade ceramista evocar relações que transcendem ao mero tecnicismo, e promove o entendimento do produto cerâmico, apenas como produto com valor financeiro, relegando a um segundo plano, seu valor cultural (SILVA, 2017, p.56).

Todas essas reflexões que rodeiam a relação humana com a cerâmica, e seus sistemas de queima são hoje atravessados pela dinâmica contemporânea mercadológica da produção/consumo. Apesar dos avanços dos processos de industrialização levarem a um aumento do bem estar, sabemos que sua distribuição se dá de forma desigual, o que segundo Santos (1988, p.15) acaba por reforçar “a enorme diversidade qualitativa sobre a superfície da terra, quanto a raças, culturas, credos, níveis de vida etc.” Assim, o atual modelo de sociedade global aliado a lógica da substituição do antigo pelo novo enfatizam as deficiências de um sistema, e ainda como demonstra Santos (2006):

É a primeira vez na história do homem em que há apenas um sistema técnico regendo toda a atividade humana. É verdade, também, que em nenhum momento, nem mesmo agora, um sistema técnico se impõe completamente à totalidade dos lugares e dos homens. [...]. Ainda que as respectivas lógicas sejam diversas, há uma lógica comum a todos eles, presidida, exatamente, pelo subsistema hegemônico. Esses sistemas técnicos do mundo presente tendem a competir vantajosamente com os sistemas técnicos precedentemente instalados, para impor ao uso do território ainda mais racionalidade instrumental (SANTOS, 2006, p.146).

Longe de negar os avanços tecnológicos ou as facilidades possibilitadas pelos tempos globais, no que diz respeito ao acesso ao conhecimento disponível virtualmente, por exemplo, fundamental para a elaboração deste trabalho. Busco refletir sobre as imposições que determinam os modos de produção da cerâmica atrelados a materiais industrializados, que privilegiam majoritariamente um mercado voltado ao lucro à produção cultural. Visitar a história dos seres humanos, da cerâmica e seus sistemas de queima, comprovam a eficiência de um fazer milenar, baseado em técnicas primitivas, não sendo a industrialização com sua lógica produtiva instaurada nos últimos 150 anos, a grande responsável pelo sucesso dessa prática, que se faz a mais de 25.000 anos, a partir das experiências acumuladas empiricamente pelos povos espalhados pelo globo.

Ao meu ver, a cerâmica permite contrariar ou contornar este movimento, demonstrando o valor das técnicas e das possibilidades de se trabalhar esse material a partir do conhecimento antigo. A existência, que seja da possibilidade, de um fazer que evidencia a tradição, cultura e empirismo, se mostra como uma alternativa aos sistemas técnicos hegemônicos que tendem a se fazer como regra.

2 PERCURSO CERÂMICO: PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DOCÊNCIA

Neste capítulo teço relatos acerca de dois percursos distintos: o percurso artístico, enquanto aluno das disciplinas Cerâmica I, Cerâmica II e Tópicos em Cerâmica, da graduação em Artes Visuais da UFPB; e o percurso da docência, enquanto professor de cerâmica numa escola de arte (privada). Embora distintos, esses percursos se complementam, a prática da docência foi enriquecida pela prática artística.

2.1 Experiências durante a Licenciatura em Artes Visuais UFPB

Discorrer sobre meu trajeto enquanto artista e minha relação com a cerâmica necessita de localização temporal e espacial. O início desse percurso se deu em 2015, com o ingresso no curso de Licenciatura em Artes Visuais na UFPB, em João Pessoa. Embora a disciplina Cerâmica I fosse, segundo a grade curricular obrigatória para o primeiro período, somente no quarto período, em 2017, que essa disciplina foi ofertada. Conseqüentemente, também não estavam sendo ofertadas as disciplinas Cerâmica II (obrigatória para o segundo período) e Tópicos em Cerâmica (optativa).

A possibilidade de trabalhar com a linguagem da cerâmica se mostrou dificultada em primeira mão, um suspense pairou no ar destes primeiros semestres do curso. O interesse pela linguagem cerâmica existia, e enquanto aluno busquei questionar a instituição e o corpo docente sobre este atraso na oferta. Sem um professor da área para ofertá-las, as disciplinas foram adiadas até que pudessem ser oferecidas, somente em 2017.

Após iniciar os estudos em Cerâmica I, seguido de Cerâmica II e de Tópicos em Cerâmica, o Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB funcionou como um espaço facilitador do contato cerâmico, já que as disciplinas são ministradas no referido Laboratório. Lá passei muitas horas semanais, em suas longas bancadas, sendo envolvido e me envolvendo com a matéria argila e com meus processos de criação.

Antes de abordar detalhadamente sobre cada uma dessas disciplinas, faz-se necessário destacar que o funcionamento do Laboratório de

Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB, bem como a própria dinâmica das disciplinas “Cerâmica”, necessitam de suporte institucional para o devido funcionamento e manutenção, porém, nem sempre as demandas são atendidas. Por isso, afirmo que a presença e a produção da cerâmica no curso de Artes Visuais têm intrinsecamente um teor político:

Primeiro, a demora na oferta das disciplinas como destacado anteriormente. Segundo, acompanhei de perto, por ser aluno de cerâmica e integrante do Diretório Acadêmico de Artes Visuais, as diversas cartas e requerimento enviados pela Coordenadora do Laboratório de Cerâmica, a professora Rosilda Sá, para a Chefia Departamental e a Direção de Centro, solicitando melhoria nas instalações, materiais e adequações para um trabalho seguro no Laboratório, que não foram atendidas.

Esses aspectos revelaram as dificuldades em se sustentar a pesquisa e produção poética artística no contexto universitário. É aí que o corpo discente deve se mostrar presente enquanto sujeito com voz ativa e força política para cobrar e acompanhar. Afinal, a universidade também é um território, um espaço que abarca forças plurais e conhecimentos diversos.

A união dos esforços discentes e docente possibilitou o processo quase de forma autônoma, nos períodos em que cursei as disciplinas “Cerâmica”, pois apenas os tijolos, para a construção do pequeno forno, e a lenha (combustível sólido) para as queimas, graças às podas regulares das árvores da UFPB, foi providenciada pela Prefeitura do Campus. Para realizarmos as queimas a lenha, os próprios discentes, construíram um pequeno forno a lenha, através de uma atividade de mutirão proposta pela professora, que arcou com a aquisição do barro de construção e os vergalhões de ferro necessários para a construção. Para as queimas a gás, nós alunos, custeávamos a aquisição do gás (combustível), dos insumos, aditivos e esmaltes, utilizando vasilhames de gás e um extintor de incêndio emprestados pela professora, que também viabilizou a doação de esmaltes, utilizados nas disciplinas oferecidas pelo Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB, por uma empresa privada (MEDEIROSa, 2019).

Sabemos que essas dificuldades não são exclusivas da UFPB, o ensino Superior Público no Brasil se mostra fragilizado, e no meu entendimento, as instâncias superiores esperam somente uma “desculpa” que justifique nossa não

permanência no espaço artístico. No entanto, mesmo sem ou com poucos recursos, nós sujeitos ativos politicamente nesse território, recorreremos às alternativas para que a lenha não falte, e o forno não se apague. A nossa insatisfação e cobrança das autoridades responsáveis, jamais deverão se aquietar, e na ausência “deles”, nós nos organizaremos e com as próprias mãos manteremos o fluxo que nutre a todos.

2.2 CERÂMICA I

O início tardio, para mim, da disciplina Cerâmica I, no ano de 2017 (correspondente ao período acadêmico 2016.2) ocorreu de forma compartilhada, foi iniciada pelo professor substituto Eduardo Balbino⁴, e quando a professora Rosilda Sá retornou do afastamento para cursar o doutorado, os dois ministraram a disciplina, revelando muitas diferenças entre as propostas pedagógicas. Nessa disciplina foi realizada a queima inaugural do forno a gás do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB, com a produção artística dos alunos da disciplina de Cerâmica I. Todo o processo de modelagem se inicia com o tratamento da argila adquirida, conciliando suas propriedades com as buscas e intenções do artista, já que a argila passa por consecutivas transformações, que exigem certa compreensão do comportamento da matéria e de seus processos.

2.2.1 Tratamento das massas

Início esse subtópico trazendo uma citação de Nakano (1989), que diz:

Por isso, acho de grande importância que o próprio ceramista prepare seu barro. A terra é apenas matéria, o sólido o palpável. É com a intervenção dos elementos água, ar, fogo que ela ganha existência como cerâmica: vida, energia, beleza...Com a água revitalizamos a matéria e com o calor do nosso corpo, através das nossas mãos, damos unidade e densidade, expulsamos o ar nela contido, transformando-a numa massa compacta e íntegra. Nesse contato vamos reconhecendo a matéria e ganhando intimidade. (NAKANO, 1989, p.89)

⁴ Professor graduado em Educação artística pela Universidade Federal da Paraíba (1995), com especialização em Arte, Educação e Sociedade pelo CINTEP-FNSL (2009-2010), e em Arte terapia em Saúde Mental pela UFPB (2010-2012).

De fato, quando adquirida pela olaria, a argila está *in natura*, ou seja, da mesma forma que é encontrada na natureza, passando por pouquíssimos processos de balanceamento até chegar em minhas mãos. É importantíssimo o aprendizado acerca do seu preparo e da modelagem da argila para a confecção dos objetos cerâmicos. Antes de tudo existem processos de separação da argila, tanto em densidade, granulação, como uma limpeza física para a retirada de detritos como pedrinhas e qualquer outro tipo de matéria que esteja ali, a intenção é ter uma massa homogênea. Aditivos podem ser somados a massa, sua plasticidade se altera assim como sua secagem, e sua resistência ao calor da queima. O modo de tratamento aqui relatado foi utilizado nas disciplinas Cerâmica I, Cerâmica II e Tópicos em cerâmica, e a partir desse aprendizado, em momentos futuros, desdobramentos e adaptações deste modo ocorreram, buscando adequar as técnicas aprendidas às intenções particulares, que serão discutidas em outro tópico neste trabalho.

Difundido entre alguns ceramistas de João Pessoa como uma alternativa de insumo para dar mais resistência à argila, o cimacol⁵ (Figura 1) foi utilizado como aditivo no tratamento das massas nas disciplinas “Cerâmicas” na UFPB. Apesar de visualmente pouco perceptivo na massa, pode ser observada a presença da mica em sua composição, que não se omite e sempre revela pequenos pontos reflexivos de luz (Figura 2), e dependendo da sua porcentagem na mistura, nem mesmo as altas temperaturas da queima retira esses pontos de brilho, visíveis quando variamos o ângulo de observação da peça. A importância desses aditivos que temperam a massa é grande, já que permite uma maior plasticidade, auxilia a secagem com menos deformações da peça moldada, assim como a resistência da argila durante o processo de queima.

A menor bolha de ar deixada durante o preparo da argila pode causar sérios danos, já que este ar quando aquecido durante o processo de queima tende a se dilatar, provocando o rompimento na estrutura da peça cerâmica, estourando, e arremessando suas partes e estilhaços em outras peças, causando estragos e riscos às peças que estão dentro do forno. O

⁵ “Cimacol é o nome fantasia de um plastificante para argamassa, produto encontrado em lojas de materiais de construção, composto de argila branca hidratada e outros minérios” (MEDEIROSb, 2019, p.121).

balanceamento com os aditivos, além da socagem da massa é fundamental para que a peça não se transforme em uma *bomba de caquinhos* - expressão poética que defino para explicitar esta possível ocorrência (MEDEIROSb, 2019).



FIGURA 1: O cimacol como é encontrado comercialmente, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 2: Pontos brilhantes de cimacol observados na escultura em argila, 2017. Fotografia Geraldo M.

Todo esse processo desde a chegada da argila até a queima do biscoito⁶ tem muita relação com a cozinha e a culinária ao meu ver (área que tenho especial relação, intimamente relacionada com a cerâmica, como mencionado anteriormente). Ingredientes misturados e proporções, a sova, métodos de cozimento, são características compartilhadas entre essas duas áreas que são pura criação e experimentação. Um pão quando sovado lembra muito aquela argila que precisa ser amassada e reamassada, o ateliê e a cozinha estão mais próximos do que imaginamos (MEDEIROSb, 2019).

A culinária do preparo cerâmico começa com pequenos *bifes* (Figura 3) de argila muito bem sovada e batida (até mesmo socada) para a retirada de qualquer bolha de ar. Os bifes são empanados com cimacol (Figura 4), e a partir daí o ingrediente que entra em ação sou eu, é você. O corpo adequadamente nutrido fornecerá a energia mecânica para que toda a massa se torne novamente homogênea, além da contínua retirada das bolhas de ar, ou de qualquer outra matéria indesejável que for encontrada na argila. Somente após este acréscimo mineral e do indispensável ingrediente energético humano é que o processo

⁶ Termo utilizado para denominar a “peça cerâmica que foi queimada, mas não vitrificada”. (MEDEIROSb, 2019, p.121)

físico de modelagem começa, visto que em si, o processo intelectual e conceitual já estaria acontecendo antes mesmo da argila ser adquirida, antes da técnica, ou até da experiência. Difícil encontrar um ponto de início em uma rede emaranhada e complexa de fluxos constantes de ideias, onde somos movidos por inquietações sucessivas e intermináveis (MEDEIROSb, 2019).



FIGURA 3: Os bifes de argila feitos para o tratamento da massa, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 4: Etapas A, B e C dos bifes de argila sendo empanados com cimacol, 2019. Fotografia Geraldo M.

2.2.2 Processo de produção artística e das queimas

Diversos autores relacionam a importância das mãos e das ferramentas criadas para facilitar o trabalho dos ceramistas.

A cerâmica é a arte que tem como característica marcante a relação íntima das mãos do artista com a sua matéria principal, a argila. Há uma ligação inseparável. Conhecer as técnicas e as ferramentas da cerâmica é fundamental para que a poética possa fluir (TAGUSAGAWA, 2015, p. 30).

Sendo um material com ótima plasticidade e dotada de possibilidades para as transformações durante a queima e a esmaltação, a argila se relaciona com a natureza por ser um recurso natural encontrado em abundância na superfície terrestre. Sua maleabilidade permite extrema manualidade, sendo um trabalho de constante contato. As mãos mostram seu valor como principais ferramentas para modelagem, e o resultado final algumas vezes é o menos importante, sendo o percurso da criação de extremo valor. A matéria permite a função mais importante da obra, o fazer, manipular. Este contato é de fundamental importância em meu trabalho, já que a obra produzida nesta disciplina fala sobre o vestígio do gesto, nela estão impressos tridimensionalmente rastros, o ato e seu eco eternizado, e suas partes são montáveis, feitas para a manipulação.

O projeto inicial da produção dessa disciplina foi um tanto inocente, mas a partir do retorno da professora Rosilda Sá, pôde ser nutrido e crescer de forma mais investigativa e experimental, novos questionamentos puderam vir à tona e se mostraram parte fundamental e necessária do exercício cerâmico. Seu olhar instigou a pesquisa que antes de seu retorno se mostrava menos relevante.

O que havia se iniciado como uma disciplina técnica e de expressão, se transformou em uma investigação, uma busca poética que agora era intenção primeira, uma pesquisa por elementos mais profundos e questionamentos mais enraizados no contexto da produção de cerâmica no meio artístico contemporâneo.

Explicitar o percurso cerâmico é ir além da técnica, porém nunca dissociado dela. Sabemos que a produção para o artista é uma ação consciente, o desenho que esteve presente em mim desde a infância, era carregado de contorno, e na busca por uma construção enquanto artista, a linha que margeava a figura passa em alguns momentos a ser dispensada, assim como em outros momentos retorna cheia de intenção. Trabalhar com formas orgânicas⁷ e deformações é para mim, um modo de abstrair da forma em si, sem excluí-la do processo. Desde a infância, reproduzi diversas imagens previamente prontas,

⁷ Teixeira (2008, p.134) afirma que a “ordem orgânica” é essencialmente e predominantemente constituída por formas com linhas sinuosas e volumes curvos, que se relaciona com o processo de mimetização da natureza.

incansáveis vezes, através de desenhos impressos, como um sol com rosto, flores que são sempre margaridas e casinhas sempre idênticas, com chaminés. A oportunidade de criar, experimentar e se relacionar com os materiais, sempre pareceu secundarizada (MEDEIROS b, 2019).

A tentativa de abstrair, me distanciar de esboços determinantes veio como um apelo, a pela perda do meu controle sobre a obra poderia revelar a autonomia própria da matéria em si. Imaginei formas que só conseguiria reproduzir tridimensionalmente, permitindo que a argila mostrar suas peculiaridades inatas, suas limitações e características, se acomodando em minhas mãos da maneira que ela quisesse. Busquei apenas conduzir e direcioná-la. Como Tagusagawa (2015, p. 84) cita em seu trabalho: “Há um paradoxo da Cerâmica, pois o artista que a elege como meio de expressão, constantemente depara com a limitação e, ao mesmo tempo, as infinitas possibilidades que ela pode oferecer”.

Ao deformar a linha e fugir dos ângulos retos, eu me aproximei de formas que remetem ao orgânico ou natural (Figura 5), minha intenção durante esta primeira experiência, foi criar artificialmente um diálogo entre as formas naturais que precedem a intervenção sistemática e as formas tão comumente reproduzidas no universo humano cotidiano. Imagetivamente o que eu via em meus esboços mentais eram formas fluidas ou viscosas em constante agitação, ou efervescência. A única constante era a inconstância, uma transformação mimética tendo como referência a estética da natureza (MEDEIROSb,2019).



FIGURA 5: Pedra do Ingá, Ingá-PB, 2016. Fotografia Geraldo M.

Através da geometria, tive como ponto de partida para essa produção, uma massa (argila) aberta em placa, e daí trabalhei a desconstrução dessas formas planas e retas, trazendo volume as modulando como um tecido, uma espécie de drapeado anatômico às minhas mãos, que as acomodavam e mostravam movimentos com espontaneidade (Figura 6). Para desconstruir a forma tive como ponto de partida a própria forma. Nessa lógica, sem planejamento nem critérios bem definidos, segui anexando partes e as fundindo com a *parte* mãe com auxílio da barbotina⁸, sempre preenchendo as partes inferiores, internas e ocas com jornal, para que a estrutura se mantivesse, e ficando atento para não criar áreas fechadas ocas, o que poderia causar o estouro da peça durante a queima.

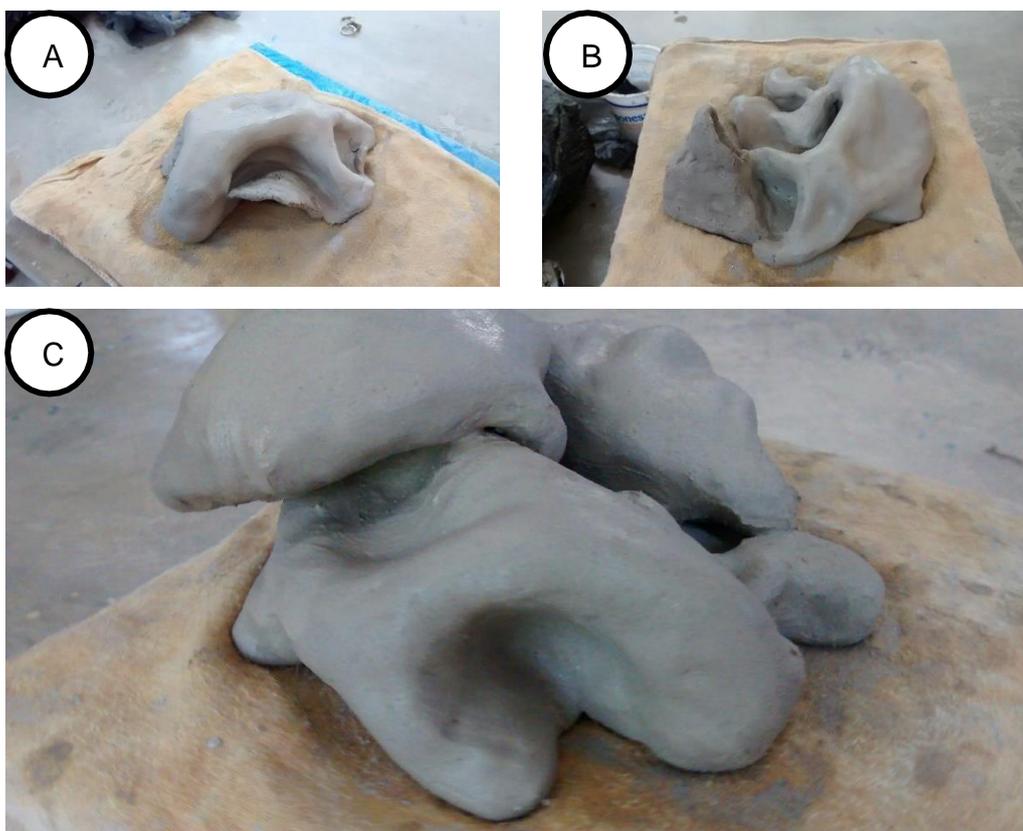


FIGURA 6: Etapas A, B e C do processo de construção da escultura em argila, 2017. Fotografia Geraldo M.

⁸ Barbotina é a “papa de argila ou de outra pasta cerâmica que se utiliza para unir as partes de uma peça em estado cru ou mole, durante a modelação e depois do esvaziamento. Também se usa em peças moldadas. Prepara-se com argila seca e triturada, dissolvida em água. Também se denomina *lambujem*” (CHAVARRIA, 2004, p.186).

Buscando formas orgânicas que fossem fruto da minha manipulação imprevisível, subjetivamente eu dei forma ao não formal que habitava o meu mundo das ideias, trabalhando ao mesmo tempo com o abstrato e relacionando-o com suas representações estéticas formais encontradas na natureza. Criei formas sinuosas que se assemelham com o que a natureza consegue criar, após algumas centenas, ou milhares de anos (MEDEIROSb, 2019).

O inesperado e o imprevisível fizeram parte de toda essa construção, enquanto minha busca experimental acontecia, a figuração já não era mais o primeiro plano de significação da obra. As curvas, vãos, as sinuosidades e deformações do objeto cerâmico somados com a bem sucedida e lenta secagem me diziam que eu havia alcançado bons resultados até então. A escultura não desmoronou sobre si, e nenhuma rachadura havia aparecido durante a secagem (Figura 7). O mistério e os riscos da queima no forno a gás eram as únicas barreiras que separavam a argila crua da terracota⁹ (MEDEIROSb, 2019).



FIGURA 7: Geraldo M. Sem título I, escultura com argila, 2017.

Apesar deste primeiro contato ter acontecido até então com bons resultados, minha busca ainda acontecia, encontrar formas orgânicas e executar as técnicas básicas para o levantamento da peça foi um grande aprendizado. A experiência com a matéria começou a ser adquirida, e a partir daí um número muito maior de arranjos e possibilidades se mostraram possíveis. A produção

⁹ De acordo com Tagusagawa (2015, p.136): “Terracota (palavra de origem italiana, que significa “terra queimada”)”.

seguiu através das obras que se sucederam, passo a passo a partir da experimentação, e com esse desenvolvimento fui ganhando confiança e domínio ao manipular essa rica massa (MEDEIROSb, 2019).

A queima desta produção foi de baixa temperatura, realizada em forno elétrico adaptado para operar com gás, porém sem a aferição da temperatura, pois o controlador elétrico do forno não funcionava (MEDEIROSa, 2019). Esse experimento só foi possível graças ao custeio do gás por parte dos alunos, assim como a disponibilização do botijão, por parte da professora Rosilda.

Realizada no dia 29 de maio de 2017, a queima inaugural deste forno adaptado se deu de forma empírica, já que não poderíamos aferir as temperaturas durante a queima. A organização das peças no forno (Figuras 8 e 9) a gás foi feita sobre uma placa de mulcorita¹⁰ apoiada em seis pilotis¹¹, dispendo as peças menores sobrepostas as maiores e mais grossas, de modo a permitir a circulação do calor, tanto pelas brechas entre as peças como pelo espaço abaixo da mulcorita, onde se localiza a boca de entrada do queimador (MEDEIROSa, 2019).



FIGURA 8: Enfornamento e organização das peças, queima inaugural do forno a gás/DAV/CCTA/UFPB, 2017. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 9: Enfornamento e organização das peças, queima inaugural do forno a gás/DAV/CCTA/UFPB, 2017. Fotografia Geraldo M.

¹⁰ Placas de material refratário, utilizada como prateleiras no interior do forno.

¹¹ Pilotis são os “pilares” que sustentam as placas de mulcorita no interior do forno.

O botijão de gás utilizado durante a queima, permanece durante todo o processo dentro de uma bacia com água, para a diminuição da pressão interna do botijão, para que ele não congele, e possa render o máximo possível, aproveitando todo o gás de seu interior (MEDEIROSa, 2019).

A queima foi iniciada às 09h30min, com o queimador posicionado acerca de 10cm do orifício de entrada do fogo, e às 12h30min foi aproximado até se encaixar no orifício traseiro do forno. Às 15h a válvula de saída de gás foi aberta por completa e a água da bacia onde estava mergulhado o botijão foi trocada. Neste momento o queimador se encontrava incandescente, assim como o interior do forno, ao ser observado pela espia¹²(MEDEIROSa, 2019).

Algumas peças não resistiram a queima, o que pode ser um indicativo de falhas durante o preparo ou sova da massa, assim como na confecção ou secagem da peça (MEDEIROSa, 2019). Minha peça sobreviveu intacta (Figura 10), o que foi um grande estímulo para uma primeira experiência, a partir daí cada bom resultado serviria de pontapé para novos experimentos.



FIGURA 10: Geraldo M. Sem título (I), escultura em terracota, 2017. Fotografia Geraldo M.

¹² Orifício por onde se pode observar a parte interna do forno.

2.3 CERÂMICA II

A disciplina Cerâmica II ocorreu no ano de 2017, e neste momento apesar de ainda estar repleto de novos aprendizados em relação a disciplina Cerâmica I, permitiu um desbravamento com alguma segurança por já existir uma breve relação com o material cerâmico trabalhado. Ao cumprirmos o plano de curso da disciplina seguiríamos o aprendizado no que diz respeito ao tratamento e preparo das massas e barbotinas, tendo como diferencial as técnicas semi-industriais de produção, com a confecção de moldes de gesso, acabamentos e revestimentos nos projetos autorais, através dos esmaltes , e ao final a queima dos objetos produzidos.

2.3.1 Processo de produção artística e das queimas

Neste momento o trabalho se deu de forma experimental, partindo de testes sobre os novos materiais e técnicas utilizadas. O tratamento da massa continua o mesmo (referido no subtópico 2.2.1), porém os modos de trabalhar a argila pós tratamento se modificaram conforme o plano de curso da disciplina exigia. Foi acrescentada a utilização do gesso, para a criação de moldes, assim como a esmaltação da peça com vidrados, e por fim uma monoqueima, que se caracteriza pelo modo onde “queima-se simultaneamente o corpo cerâmico e o esmalte (o que é bastante arriscado, pois tanto a argila passará por todo o processo de transformação química, quanto os esmaltes também)”, (MEDEIROSa, 2019, p.25).

Para a confecção do molde de gesso foi utilizada uma pequena caixa de papelão devidamente vedada em sua parte interna, com fita adesiva, visto que em seu interior seria despejada a massa líquida de gesso, que após a secagem se tornaria um pequeno bloco de forma prismática retangular, semelhante a um tijolo. Ao ser retirado da contenção de papelão, apesar de já conformado, o gesso ainda se encontra no processo de secagem, e para facilitar o desbaste é importante que não seque por completo. O bloco de gesso foi desenhado a partir de um esboço pré-elaborado (Figura 11), e com instrumentos como facas e colheres foi desbastado, até atingir a forma idealizada (Figuras 12 e 13). A ideia

era criar um molde convexo de gesso que poderia ser reutilizado quantas vezes fossem necessárias, a partir da prensagem de uma placa de argila sobre o molde. O resultado foi a confecção de uma única tigela de cerâmica.

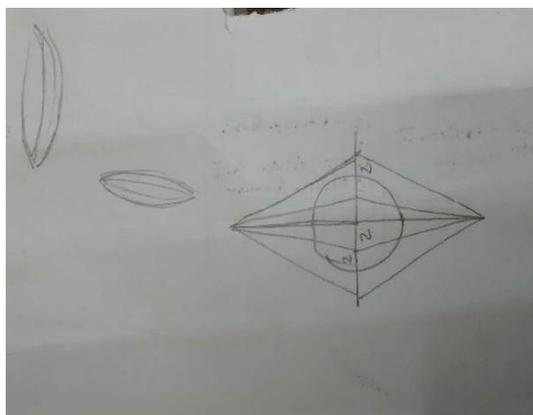


FIGURA 11: Esboço para a confecção da forma em gesso, 2017. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 12: Raspagem do bloco de gesso, 2017. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 13: Raspagem do bloco de gesso, 2017. Fotografia Geraldo M.

Agora com a peça de argila seca, denominada ponto de osso (Figura 14), apliquei os esmaltes (nas cores intituladas: aventurinini, verde palha, verde musgo) disponibilizados pelo Laboratório de Cerâmica/DAC/CCTA/UFPB para a utilização dos alunos, pensando em criar gradientes e misturas de cores. Despejei na parte interior da tigela, pouco a pouco, pequenas quantidades de esmalte que escorriam propositalmente dentro da peça, e uma a uma as cores preencheram toda a área interna da tigela (Figura 15). Escolher esmaltar a face interna da peça foi uma forma de evitar acidentes durante a queima, evitando que o esmalte, ao se fundir, por acidente escorresse na prateleira de mulcorita, o que poderia ocasionar tanto na perda da peça, que grudaria na prateleira, como da prateleira em si.



FIGURA 14: Escultura em argila no ponto de osso, 2017, Fotografia Geraldo M.



FIGURA 15: Processo de esmaltação da escultura em argila, 2017. Fotografia Geraldo M.

Ao realizar o enforamento para uma queima de esmaltação é necessária atenção, para que as peças não se toquem, já que isso causaria a fusão de uma peça a outra, em contato. As placas de mulcorita foram cobertas com caulim¹³ em pó, evitando a fusão das peças na placa, caso o esmalte escorresse (MEDEIROSa, 2019). Nessa experiência de queima foi escolhida a técnica de monoqueima no forno adaptado para gás, porém agora com a aferição da temperatura através de um termopar do tipo K¹⁴. O botijão de gás, assim como na última experiência, ficou durante toda a queima em uma bacia com água.

¹³ Argila primária, com alta temperatura de fusão, 1800°C (CHAVARRIA, 2004).

¹⁴ Sensor utilizado para aferição da temperatura no interior do forno durante a queima cerâmica, sendo este tipo de termopar com a faixa de utilização até 1200°C (MEDEIROSa, 2019, p.64).

Tendo início às 9h30min, o tempo total dessa queima foi de sete horas, sendo de atmosfera oxidante, sem a privação do oxigênio no interior do forno (MEDEIROSa, 2019). A partir da aferição, constatamos o patamar de temperatura dos 1050°C, 70°C acima da temperatura especificada pelo fabricante dos esmaltes (MEDEIROSa, 2019). A intenção da professora Rosilda era atingir altos patamares térmicos, se possível até os 1200° C, experimentando os limites do forno e da matéria cerâmica, porém a chaminé de cerâmica trincou, e por segurança a queima foi encerrada aos 1050°C (MEDEIROSa, 2019).

Os resultados foram ótimos, e a aferição da temperatura se mostrou relevante para uma análise de resultados no aprendizado da queima cerâmica, sem nunca deixar de lado o empirismo. Ultrapassar a temperatura de fusão do esmalte, 980°C, e ir ainda além, com certeza contribuiu para o surgimento de efeitos estéticos imprevisíveis (Figura 16). Ao atingir sua temperatura de fusão, o esmalte se comporta de forma viscosa, e a sobreposição de cores diferentes criam efeitos únicos de cor e reflexos a partir da interação das diferentes cores aplicadas (MEDEIROSa, 2019) (Figura 17).



FIGURA 16: Geraldo M. Sem título (II), detalhe para a observação das misturas de cores, peça esmaltada, 2017. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 17: Geraldo M. Sem título (II), peça esmaltada pós queima, 2017. Fotografia Geraldo M.

2.4 TÓPICOS EM CERÂMICA

Este terceiro momento se deu a partir do acúmulo das experiências adquiridas nas disciplinas Cerâmica I e II, e foi realizado no ano de 2018, no semestre letivo 2017.2. O refinamento de conceitos poéticos e técnicos que envolvem minha produção a partir deste momento se torna mais sólido, já que a disciplina optativa Tópicos em Cerâmica parte do conhecimento adquirido nas disciplinas “Cerâmica”. Foi um momento de experiência mais completa com a cerâmica durante a graduação, reforçando os conhecimentos desde o tratamento das massas, técnicas de modelagem, queima em forno a lenha para obtenção do biscoito, até a queima em forno a gás para a fusão dos esmaltes.

2.4.1 Processo de produção artística e das queimas

Durante a disciplina Tópicos em Cerâmica (2018), um trabalho de conciliação se evidenciou, e através da técnica de placas, trabalhei formas orgânicas em sobreposição as formas geométricas retas, limitando a fluidez da obra com cortes nas peças (Figura 18), e adicionando fragmentos da estética urbana, uma malha cartográfica imaginária (Figura 19). Unindo na mesma composição formas esteticamente antagônicas, tento representar a simbiose entre humanos/natureza, onde tudo se une, se mistura e se altera, com a constante inconstância através do tempo e do espaço. A argila, enquanto objeto natural, ao ser manipulada se torna objeto adaptado.

Assim como o meio natural é uma das variáveis na composição da forma do espaço humano adaptado (SERRA, 1987), a argila carrega em si particularidades próprias, sendo as possibilidades de transformação diretamente relacionadas a sua composição, mas também à busca do artista que a manipula. Essas transformações não se dão de forma determinante, como cita Serra (1987, p.55), fatores “sociais e históricos, assim como biológicos e psicológicos, determinam também as formas desse espaço”, e a cerâmica não escapa desta relação, já que sabemos ser possível alterar a composição da matéria a partir de insumos que modificam suas características, por exemplo.



FIGURA 18: Corte feito na placa modelada em argila, 2018. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 19: Malha urbana imaginária, placa modelada em argila, 2018. Fotografia Geraldo M.

Discutir o território e as suas modificações decorrentes da constante interferência humana no meio, me levaram a pensar no espaço enquanto um fruto humano, não somente enquanto meio ambiente que abriga a espécie humana. A partir do conceito de território discutido por Santos (2000), o espaço pode ser pensado sob uma perspectiva que incorpora o movimento e o todo, o termo território ressignificado passa a ser visto como “território usado”, sendo um importante conceito para explicitar as transformações no ambiente, que ocorrem com o acréscimo do ingrediente humano na análise. Segundo Santos (2000):

O território usado constitui-se como um todo complexo onde se tece uma trama de relações complementares e conflitantes. Daí o vigor do conceito, convidando a pensar processualmente as relações estabelecidas entre o lugar, a formação socioespacial e o mundo (SANTOS, 2000, p.3).

Os esboços parciais (Figura 20) nortearam a produção que se desenrolou de forma experimental e imprevisível até certo ponto. Existe uma ligação com o processo de criação relatado por Amílcar de Castro (CASTRO, 1999, p.36 *apud* CARVALHO, 2004, p. 6): “Eu gosto do que estou fazendo e é só isso, o resto é consequência. Eu não tenho plano, sou improvisador do momento. Não tenho nada premeditado, o que acontecer aconteceu (...)”, meu trabalho é uma experimentação de formas sem um resultado final determinado, apesar de um breve planejamento, no ato de fazer invento o modo de fazer, como Pareyson (1993) demonstra:

Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplica-lo para fazer bem: é mister encontra-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo. Pois decerto, se trata propriamente de inventá-lo, sem o que a obra fracassa e se perde em tentativas desconexas e abortivas (PAREYSON, 1993, p.59)

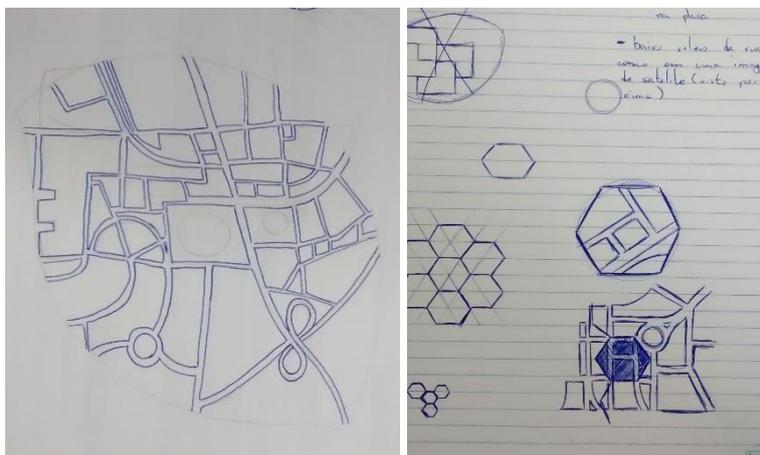


FIGURA 20: Primeiras ideias, esboços, 2018. Fotografia Geraldo M.

Esse fazer que se inventa enquanto se faz, se dá somente através de tentativas, testes, que são frutos do sujeito sofredor que se submete à experiência, sofredor por estar sujeito a esta, e graças a isso aberto ao erro e a frustração, pois só assim algo poderia acontecer, como Bondía (2002, p.24) coloca, “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura”, e ao me colocar nessa posição permito que algo falte, para que nesse espaço a experiência possa existir.

O conjunto de peças feitas a partir da união de técnicas tradicionais da cerâmica, a exemplo das placas, se misturou com o contemporâneo em conceito e temática. Foram fragmentadas 4 placas com ângulos retos, em diferentes proporções, totalizando 13 fragmentos, biscoitados em forno a lenha, e em segundo momento esmaltados e queimados em forno a gás.

Essa fragmentação da obra permitiu liberdade de diálogo, possibilitando diversas formas de composição, sempre com novos espaços a serem vistos, como um quebra-cabeça de grandes peças, sem uma forma correta de montá-lo. As placas quadradas são uma busca por uma forma geométrica simples, vista

desde os pequenos fragmentos da peça, até os diversos arranjos que as diferentes formas de montagem permitem (MEDEIROSb, 2019).

Pinçando, friccionando e pressionando minhas mãos contra a placa úmida de argila criei gestos impressos que revelam ações, movimentos, manipulações, ao mesmo tempo que a massa permite o registro tridimensional desse ato (Figura 21). A vida típica cotidiana é também expressa assim. Um conjunto de movimentos de transformação e alterações sobre o meio, e conseqüentemente sobre nós mesmos (SERRA,1987).



FIGURA 21: Processo de produção,2018. Fotografia Geraldo M.

Através do trabalho, a ação humana sobre a natureza gera produtos a partir da transformação de sua forma natural, e ao serem consumidos, repetem o ciclo de transformação, se deteriorando, desgastando, transformando constantemente sua forma (SERRA,1987). Essas transformações podem se dar nitidamente, ou não, muitas vezes são invisíveis pela rotina, mas é constante, talvez a única constância em nossas existências. A cada segundo que passa envelhecemos, as rugas e outras modificações no corpo são registros dessas mudanças, assim como as memórias são um registro de transformações que temos dentro de nós mesmos (MEDEIROSb, 2019). “Toda ação causa uma reação”¹⁵, um eco, um registro.

¹⁵ “De acordo com esta lei, quando aplicamos uma força a um corpo (ação), o corpo aplica uma força de igual intensidade, mas em sentido oposto sobre nós (reação)” (CUNHA, 2009, p.154).

Em minha obra temos $\frac{3}{4}$ das partes que revelam gestos, associada a apenas $\frac{1}{4}$ de malha urbana (Figura 22), que é fragmentada em mais 4 partes, e ao pensar no quão significativo é a presença humana que altera o meio, a cidade quase se perde em meio aos gestos e vultos, sendo paradoxalmente causa e efeito da ação humana. Permito a cidade um novo arranjo, posso experimentar novas formas de acomodá-la em minhas mãos, confortá-la em meus gestos, o que me permite assumir a posição de quem ordena, dono daquele mundo, norteado por sistemas hegemônicos com fins econômicos, que segundo Santos (2006, p.117), “buscam instalar-se em toda parte, desalojando os sistemas autônomos, ou buscando inclui-los em sua lógica, segundo diferentes graus de dependência.” Posso constantemente alterar aquela realidade cerâmica, que pode me mostrar incessantes formas de encaixar, de mudar, de ver e compreender a realidade.

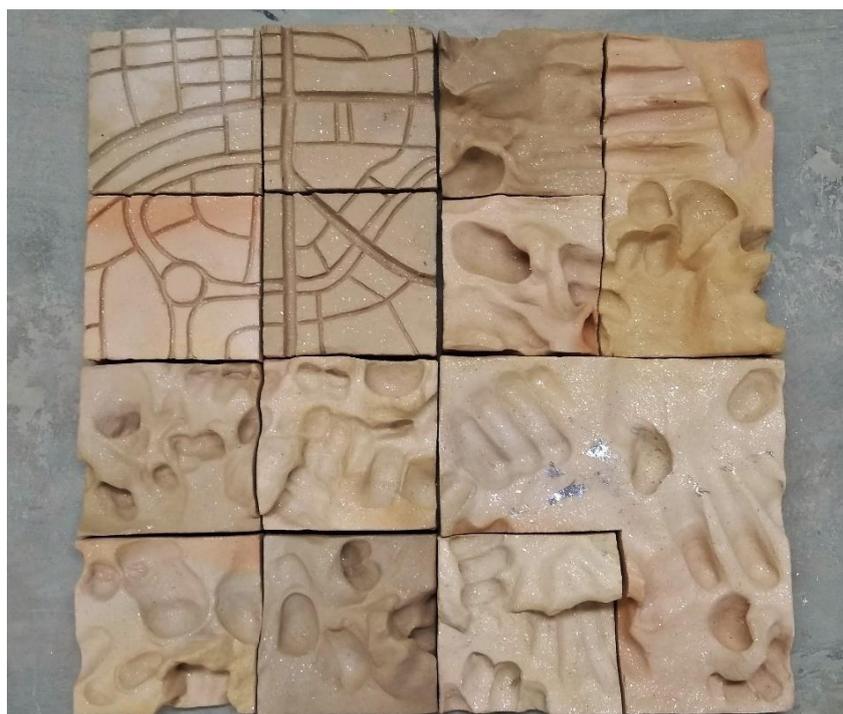


FIGURA 22: Geraldo M. Sem título (III), Mural em peças biscoitadas, 2018. Fotografia Geraldo M.

A produção e queima dos objetos cerâmicos da disciplina Tópicos em Cerâmica foi uma experiência completa. Aqui tive minha primeira relação íntima com o fogo ao manipular o forno a lenha para a queima do biscoito, seguida da

queima a gás para os vidrados, que me revelou os processos de manipulação de um forno a gás com aferição da temperatura, explicados com mais detalhes a seguir.

A queima a lenha para a obtenção do biscoito foi realizada no dia 08 de maio de 2018, tendo início às 8h30min, ao acendermos o fogo, tendo um es quente de duas horas, onde as brasas geradas por este fogo começaram a ser introduzidas na parte interna da câmara de combustão (MEDEIROSa, 2019). Às 13h30min a lenha começou a ser introduzida diretamente na câmara de combustão, e às 15h as chamas atravessavam a estrutura do forno, saindo por sua parte superior. As peças já se encontravam em incandescência. Às 16h a câmara de combustão foi alimentada até que estivesse cheia, elevando intensamente a temperatura da queima, causando o derretimento de parte da tampa de alumínio que cobria o forno, que nos revelava uma temperatura superior aos “660°C, temperatura de fusão do alumínio. Isso nos garantiu, com folga, a temperatura mínima necessária para a transformação da argila em cerâmica” (MEDEIROSa, 2019, p.90). Ainda segundo essa autora, a queima teve um total de oito horas de duração, e se deu com sucesso, poucas peças estouraram. As minhas suportaram a transformação da matéria em cerâmica, sem nenhuma ocorrência (MEDEIROSb, 2019).

A queima a gás aconteceu no dia 23 de maio de 2018, sendo a segunda queima desta disciplina, realizada para a esmaltação das peças biscoitadas no forno a lenha. Teve início às 8h15min, atmosfera oxidante, e uma duração total de oito horas e quinze minutos. (MEDEIROSa, 2019). Ao atingirmos os 1000°C, às 15h34min, o controlador de temperatura apresentou problemas, indicando estar ligado, porém sem a alteração da temperatura registrada. A queima foi encerrada às 16h30min, sem a aferição da temperatura, entretanto em vista da elevação da temperatura nas últimas duas horas, de 20°C a cada quinze minutos, pudemos estipular que atingimos cerca de 1060°C (MEDEIROSa, 2019).

Foi observado que mesmo com uma única cor de esmalte, as peças que se localizavam nas prateleiras inferiores (mais próximas do queimador) apresentavam uma coloração mais distinta das peças localizadas nas regiões

mais distantes do queimador (Figuras 23, 24 e 25), consequência das diferenças de temperatura interna dentro do forno (MEDEIROSb, 2019).



FIGURA 23: Geraldo M. Sem título (III), esmalte vermelho sangue (prateleira mais distante da chama), 2018. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 24: Geraldo M. Sem título (III), esmalte vermelho sangue (prateleira com altura mediana da chama), 2018. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 25: Geraldo M. Sem título (III), esmalte vermelho sangue (prateleira próxima da chama), 2018. Fotografia Geraldo M.

2.5 O DESAFIO DO ENSINO DA CERÂMICA

A oportunidade de ensinar cerâmica em uma escola de arte na cidade de João Pessoa me veio através da indicação da professora Marta Penner¹⁶, do curso de graduação, que me apresentou o espaço Karthaz Ateliê Cultural¹⁷, até

¹⁶ Profa. Me. e artista visual da Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais da UFPB.

¹⁷ Karthaz Ateliê Cultural funcionou nos anos 2018 e 2019. Foi um espaço criado para fazer diálogo entre arte, artistas e sociedade, também local de discussão e prática artística através de cursos ministrados, em grande parte por jovens artistas. Possuía uma papelaria onde comercializavam materiais de arte. O espaço foi idealizado pela parceria entre Thais Catoira e Karlene Braga.

então desconhecido por mim. Mais do que não conhecer o espaço onde tive a experiência de dar aulas teórica/prática, eu desconhecia a potência que possuía em torno da possibilidade de lecionar esta prática de ensino. Ao saber que uma vaga estava aberta nesta escola, e com a indicação da professora Marta não tardei em buscar me adequar, para poder exercer a docência. Apesar da insegurança em nunca ter trabalhado como professor eu possuía uma breve experiência com o ensino de artes, adquirida através da participação no programa de extensão PIBID¹⁸, no início de minha graduação de licenciatura em artes visuais.

Este Ateliê Cultural de ensino das linguagens artísticas, se mostrou pra mim como um espaço de experimentação, já que a escola se posicionou de forma positiva mesmo diante minha falta de experiência com ensino de prática artística. Como uma espécie de estágio fui incorporado ao corpo de professores, e graças a essa antiga experiência no PIBID consegui me planejar de forma mais adequada, diante dos métodos que o ensino demanda. Tive a oportunidade de ofertar dois cursos que somados totalizaram 5 meses de ótimas experiências com ensino, desenvolvi um plano de curso de cerâmica para iniciantes, com o auxílio da orientadora deste trabalho de conclusão.

O plano de curso¹⁹ aplicado durante as experiências de docência no Karthaz Ateliê Cultural, foi desenvolvido tendo como referência os programas das disciplinas “Cerâmica” da graduação em Artes Visuais, que contemplam a teoria e a prática. No entanto dei mais destaque à parte prática do que a teórica²⁰, e foquei nas técnicas básicas de tratamento das massas cerâmicas, levantamento de peças e as respectivas técnicas básicas como ocagem, pinçamento, placas e rolinhos, buscando um desenvolvimento de objetos cerâmicos a partir da intenção e desejo de cada um. Neste processo eu buscava

¹⁸ Sob a orientação do Prof. Dr. Erinaldo Alves do Nascimento, fui bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência UFPB/Licenciatura em Artes Visuais no período de junho 2015/outubro2016.

¹⁹ Cf. Apêndice A.

²⁰ A demanda do público interessado nos cursos oferecidos pelo Karthaz Ateliê Cultural era pela parte prática, então na elaboração do plano de curso não me aprofundei em conteúdos teóricos do ensino de arte. No entanto, em algumas aulas houveram momentos de conteúdos teóricos, exibição de vídeos e a prática.

dar liberdade de criação, de modo a dar autonomia, a cada aluno sobre a técnica que mais lhe cabia, favorecendo o processo de produção individual.

Nessas experiências enquanto professor de cerâmica sempre fui o mais jovem entre os meus alunos (Figura 26), e a partir dos questionamentos trazidos por eles pude me aproximar, durante a experiência, da posição de professor, não o dono do conhecimento, mas um facilitador, que poderia através da experiência amparar durante os processos de aprendizado e compartilhar alguns atalhos que poderiam tornar menos penoso o processo de desenvolvimento dos trabalhos em cerâmica (Figura 27).



FIGURA 26: Momentos durante as aulas no Karthaz Ateliê Cultural, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 27: Alunos trabalhando com argila durante a aula no Karthaz Ateliê Cultural, 2019. Fotografia Geraldo M.

Partindo dessa experiência fiz contato com a Olaria do senhor Israel (Figura 28), no bairro Jacarapé, onde pude ver o milenar ofício do oleiro mais de perto, assim como as formas de fazer/produzir cerâmica distanciados do ensino acadêmico, já que após a aposentadoria do técnico/oleiro²¹ do Laboratório de

²¹ O Mestre Abimael Fonseca foi um grande colaborador do referido laboratório de cerâmica (Cf. MEDEIROS, 2016), mas não tive a possibilidade de conhecê-lo

Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB, não houve a substituição desse profissional. Apesar do breve contato pude conhecer a relação dessa produção e queima que foram herdadas por seus mestres ou familiares (Figura 29).



FIGURA 28: Olaria do Senhor Israel, forno a lenha ao fundo, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 29: Senhor Israel trabalhando em sua Olaria, 2019. Fotografia Geraldo M.

O conhecimento acerca da cerâmica que eu via ali, havia sido aprendido através da cultura oral, da tradição, uma herança que recebida dos que antes já produziam cerâmica. Nesta olaria destinei a queima das peças modeladas pelos meus alunos, já que eu não possuía um forno para transformar aquele barro em cerâmica (Figuras 30 e 31). Percebi que essa experiência me possibilitou saltos de aprendizado, utilizando do conhecimento que havia adquirido para além da minha produção, para ensinar quem tinha interesse em se expressar através dessa matéria que atravessa do maleável à dureza da rocha.

Esta oportunidade veio como um voto de confiança, e permitiu uma aproximação do que seria “ser ceramista”, graças ao aprendizado adquirido através das experiências que a graduação em Artes Visuais me proporcionou. Ao aprofundar além da técnica a relação com o outro, já que estes espaços eram de socialização descontraída, o compartilhamento de experiências atravessados pela cerâmica me colocavam em contato com indivíduos que me reconheciam enquanto uma base para o desenvolvimento individual, diferente da sala de aula que o ensino de arte escolar permite. Uma rede de relações interpessoais surgia.

O que se dava como forma de sustento e busca por autonomia financeira de modo prazeroso, se tornou um espaço para além da cerâmica. Conversas sobre arte, trocas que só são possíveis quando não estamos isolados produzindo em nossos ateliês, me relacionar com os alunos me direcionou a aprender mais sobre cerâmica e ver o ensino cerâmico como uma possibilidade de atuação.



FIGURA 30: Peças dos alunos biscoitadas (primeiro curso de cerâmica para iniciantes), 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 31: Peças dos alunos biscoitadas (segundo curso de cerâmica para iniciantes), 2019. Fotografia Geraldo M.

3 EXPERIÊNCIAS NO QUINTAL: TERRITÓRIO URBANO DOMÉSTICO

As transformações no espaço feitas pela humanidade enquanto espécie, tem hoje a cidade como ambiente impulsionador do desenvolvimento das técnicas que transformam o planeta, visto que é nesse espaço que acontece a concentração das interações, rotinas e vidas dos terráqueos, sendo a cidade um “lugar de ebulição permanente” (SANTOS, 1988, p.19).

Pensando na paisagem e na forma urbana enquanto resultado da interação entre os indivíduos e o ambiente, levo a análise a um espaço, característico da moradia brasileira, que ocupa dimensões significativas: o quintal, território doméstico não público, visto como um importante elemento para compreensão do funcionamento das cidades, tanto na função utilitária como subjetiva (SILVA, 2004). Se relacionar com o meio, se apropriar, valorizar e ter consciência desse vínculo auxilia o ser humano a se sentir parte de seu entorno (MOTTA, 2003).

Historicamente, o modelo brasileiro de ocupação do território urbano, iniciado em um período de colonização, se mantém praticamente da mesma forma até o século XIX, e a partir daí passa por transformações significativas. Como característica principal, os lotes habitados concentravam as edificações na parte frontal do lote, realizadas com técnicas baseadas na mão de obra escrava. Sem recuo lateral, nem em relação a rua, essa forma de ocupação dos lotes resultava em um espaço livre, de grande área, aos fundos da construção principal. Essa mão de obra escrava se utilizava de materiais pertencentes a paisagem natural, como na técnica do adobe²², ou da taipa²³, feitos a partir da madeira extraída das matas, e barro (SILVA, 2004).

O modo como se deu a utilização dos lotes revelavam a ocupação dos quarteirões de forma periférica. Esse grande espaço livre, frequentemente arborizado, que restava em seu interior e de área superior à construída, era repartido entre cada um dos proprietários dos lotes que compunham esse quarteirão, dando as primeiras formas aos quintais brasileiros (SILVA, 2004).

²² Tijolos confeccionados a partir da secagem do barro conformado (SILVA, 2017).

²³ “Técnica de construção na qual se utiliza barro como matéria prima principal para se erguer paredes” (KLEBER, 2017, p.46).

Nesse quintal colonial brasileiro a rotina cotidiana da vida privada acontecia, assim como atividades ligadas ao convívio doméstico e de subsistência, reproduzindo práticas do meio rural no território urbano. O Brasil colonial foi organizado para ser um espaço de exploração baseado em uma economia de exportação, tendo como base grandes áreas de terra destinadas ao cultivo, os latifúndios²⁴. Desse modo os lares urbanos tinham que ser espaços de subsistência, lá se dava o complemento da produção alimentar, necessária, principalmente, nos momentos onde a exportação se mostrava mais desenvolvida, já que o foco produtivo era majoritariamente o atendimento de um mercado econômico externo (SILVA, 2004).

A partir das necessidades de subsistência, a construção de anexos permitiu uma produção doméstica mais sólida, e partindo daí caracterizo o desenvolvimento das estruturas voltadas para os sistemas de queima cerâmica em meu quintal, como construções anexas, que permitem a queima dos objetos cerâmicos produzidos, como Silva (2004) discorre, sobre esses anexos, em sua pesquisa:

Muito frequentemente, os lares urbanos funcionavam não somente como unidades de consumo, mas também como unidades de produção doméstica. Estoque de alimentos, produção de farinha e mesmo um pequeno artesanato implicavam necessariamente a implantação de anexos no espaço dos quintais (SILVA, 2004, p.67).

Com o desenvolvimento de uma economia capitalista em escala mundial, os avanços das cidades passaram a ser mais acelerados, principalmente em regiões de relevância ao mercado de exportação/importação, como as regiões de portos, e a partir daí novos espaços começaram a ser ocupados para surgimento dos bairros. Agora, com a ação mercantil de loteadores, esses novos bairros surgem, a superfície passa a ser comercializada pela área em metros quadrados, e a institucionalização da propriedade privada de solo substitui o regime de concessão de terras que antes era utilizado (SILVA, 2004).

²⁴ Imensas propriedades agrícolas com vários milhares, ou até mesmo dezenas de milhares, de hectares – frequentemente subexplorados (MAZOYER; ROUDART, 2010, p. 515).

Nas cidades, os imóveis localizados nas áreas centrais foram modificados em forma e função, os quintais passam a ser edificados como extensões das construções principais, assim como os cortiços, moradas compostas por pequenos cômodos conjugados lado a lado, com a lógica do maior rendimento de espaço possível, passam a ser uma alternativa viável economicamente para a moradia de boa parte da população nas cidades de grande densidade populacional. Podemos assim perceber uma transformação do quintal, da forma como antes era visto. A utilidade de abastecimento e subsistência dos quintais começa a perder sua importância a partir do desenvolvimento de uma sociedade cada vez mais marcada pelas relações capitalistas, e o lar abandona seu caráter de produção, para focar no consumo (SANTOS, 2004).

Pela intervenção humana, o espaço urbano se transforma gradativamente em um meio cada vez mais artificial, as obras humanas recobrem o território a partir dos restos de natureza primitiva, e a paisagem cultural urbana substitui cada vez mais a paisagem natural. A urbanização pôde acontecer de modo enfático principalmente a partir dos progressos científicos e tecnológicos, viabilizando um maior rendimento da produção do solo, multiplicando a produtividade agrícola e reduzindo a necessidade da mão de obra no campo. A transformação decorrente desses processos altera tanto a paisagem urbana quanto a rural, e o capital largamente investido nas cidades, principalmente onde se concentrava a produção industrial, passa a fazer parte dos investimentos também no campo. Como consequência, afirma Santos (1988):

Tudo isso se dá em um quadro de vida onde as condições ambientais são ultrajadas, com agravos à saúde física e mental das populações. Deixamos de entreter a natureza amiga e criamos a natureza hostil (SANTOS, 1988, p.16)

O arranjo atual de território, baseado em relações a partir de agentes externos, adapta comportamentos e relações locais à interesses globais, e Motta (2003, p.43) afirma que “as coisas e pessoas do local são apenas um recurso dentro de um macro projeto econômico que busca essencialmente resultados”.

Enquanto o quintal se tornava um ambiente de serviço, moradia e atividades da empregada doméstica para as classes financeiramente favorecidas, nas classes mais baixas ele continuou a perder espaço, sendo

utilizado muitas vezes para a construção de cômodos anexos para sublocação ou para familiares. Áreas verdes se mostram cada vez mais raras, e a estética asséptica adotada, transformaram os espaços não edificados em pavimentados e impermeabilizados (SILVA, 2004).

Assim como a humanidade transformou o espaço natural em humanizado (SERRA, 1987), dando a ele a forma que conhecemos, transformei meu espaço doméstico, o quintal. Refiz alguns passos que os seres humanos deram em tempos primitivos, o que me aproximou da relação com a matéria e com o espaço, assim como do ato de fazer, sempre pensando no primitivo como primeiro. O que Nakano (1989, p.75) mostra em sua prática, se mostrou também no desenvolvimento do meu modo de produzir arte, segundo a autora, “é preciso primeiro involuir, regredir aos primórdios para depois evoluir”, e essa autora ainda completa:

É um caminhar em direção ao meu mundo interior, às minhas potencialidades como ser existente no mundo e ao mesmo tempo um caminhar de volta às origens do homem, para involuir em espécie até o mineral (Terra) que fomos (NAKANO, 1989, p.75).

Ao cultivar o solo doméstico, espelhado na revolução agrícola neolítica, tive à disposição, algumas variedades de alimentos, que não precisam mais ser adquiridos através da compra, assim como o ambiente antes seco e esturricante, dá espaço ao verde, com sombras e uma fauna que se privilegia da flora que agora prospera. O mesmo se dá na produção da cerâmica, ao dar a preferência para a argila adquirida *in natura* em uma olaria local ao invés das argilas comerciais já prontas ao uso, fazendo eu mesmo os processos de tratamento, assim como as experiências de queima realizadas em meu quintal. Início os experimentos através do modo mais antigo e primitivo, utilizando fogueiras, seguido por uma estrutura pré-elaborada como o buraco, para somente depois edificar o forno, enquanto estrutura mais complexa e durável. Esse meu relato de atuação no quintal se aproxima do que Porto (2017) diz sobre o tema:

Os quintais estão presentes na vida urbana, acolhidos por muros e paredes, como um lugar nas casas protegido por um desejo de uma privacidade. O muro não separa apenas uma habitação, uma área construída; ele separa pequenos espaços permeáveis entre si que nos

proporcionam um ambiente privado de experiências, descobertas, lazer e encontros. Lugares que podem parecer apenas limitações de porções de terra vermelha ou argilosa, mas que carregam potencialidades afetivas e vivas da vida mineral, vegetal, animal e humana. São verdadeiros espaços vitais (PORTO, 2017, p.261).

O espaço que era utilizado para fazer fogueiras efêmeras, foi usado para a construção do forno de estrutura duradoura, para a queima da cerâmica. Assim como o cultivo, as alterações no espaço quintal são também arquitetônicas. Através do desenvolvimento e aprimoramento de técnicas esse quintal evoluiu, se transformou e se aprimorou, assim como a espécie humana fez em milhares de anos na superfície terrestre, o território quintal passou a ser território usado, um fruto de minha relação com o espaço, campo de acúmulo de experiências, um local de identificação.

A cerâmica enquanto matéria se assemelha a todo o processo. Sendo composta em um primeiro momento de terra molhada, o barro é natureza, solo, assim como é território no planeta. Como afirma Tagusagawa (2015, p.31), “no processo da cerâmica devemos compreender as mudanças drásticas que ocorrem durante os diversos estágios: da argila úmida e mole até a sua queima a altas temperaturas.”

O barro moldável, dotado de plasticidade, contém água em sua composição, que agora pode ser contida em seu interior quando transformado em cerâmica, e isso só é possível com a ação do fogo: o processo de queima da cerâmica. O fogo enquanto uma “força mágica” (NAKANO, 1989, p.105) é também utilizado como ferramenta tecnológica do ser humano que transforma o *planeta terra* (justamente com letra minúscula, busco fazer referência tanto ao planeta Terra, quanto ao barro), sem deixar de lado seus mistérios, sua magia ardente. O processo de queima cerâmica envolve transformações sucessivas e ininterruptas, assim como nossa ação sobre o meio, o fazer e o transformar a matéria são etapas fundamentais (NAKANO,1989).

O quintal que era a dois anos e meio um matagal, começou a ser transformado mesmo antes do meu contato com a cerâmica. A colher de sopa como a primeira ferramenta deu lugar à enxada, que pode remover muito mais solo com menos esforço, como cita Childe (1977):

Até a mais simples ferramenta feita de um galho partido ou uma pedra pontuda é fruto de uma longa experiência – de tentativas e erros, impressões recebidas, lembradas e compartilhadas (CHILDE, 1977 apud SERRA, 1987, p.47)

Conforme as ferramentas são aprimoradas, as modificações também passam a ser mais profundas. O matagal deu espaço a várias bananeiras, plantas para chás, batatas-doces, aboboras, carás-moela, limoeiros, taiobas, e mamoeiros, além das plantas ornamentais. A busca pela transformação do espaço, para mim vazio, se transformou em gerador de frutos que alimentam, nutrem e estimulam a continua modificação do meio. A cada dia o espaço se tornava menos reconhecível. O fogo, com sua capacidade transformadora, já existia em mim, simbolicamente, na forma de movimento, sendo incabível residir em um espaço sem modificá-lo de acordo com nossos ideais, criando uma relação de identidade (Figuras 32 e 33). Os relatos de experiências que aqui seguem se deram no território urbano doméstico, meu quintal.



FIGURA 32: Panorâmica do quintal pouco tempo após a mudança para esta casa, 2018.
Fotografia Geraldo M.



FIGURA 33: Panorâmica do quintal repleto de intervenções e adaptações, 2020.
Fotografia Geraldo M.

3.1 PROCESSOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO QUINTAL

Através das experiências, vivenciadas e adquiridas, erros e acertos são o pontapé para a adaptação das técnicas aprendidas, transformando cada vez mais, sutilmente, os resultados artísticos obtidos.

A argila líquida, em primeiro momento, foi uma forma de buscar uma homogeneização da massa, neste estado ela pode ser peneirada, removendo impurezas como pedras ou pequenos galhos presentes na massa. O liquidificador foi uma ferramenta facilitadora deste processo, assim como placas de gesso usadas para o forro (Figura 34), muito comuns em coberturas internas das casas, que graças a absorção da água contida na argila líquida, acelera o processo de secagem, fazendo a argila ficar no ponto de moldagem para a sua utilização e armazenamento. Todas estas etapas descritas foram aprendidas nas aulas de cerâmica na UFPB.

O processo de mistura do cimacol, deixou de ser através do empanamento (demonstrado no tópico 2.2.1), agora após ser peneirado foi adicionado na argila liquefeita e misturado no liquidificador, homogeneizando sua distribuição na massa de modo mais prático.

A produção dos moldes de gesso não são uma novidade deste momento, já que foi trabalhada na disciplina Cerâmica II, no tópico 2.3, porém pude explorá-los com mais intimidade, confeccionando dois moldes de partes únicas. Feitos a partir da modelagem da forma desejada com a argila, e vertendo sobre esta a massa líquida de gesso, sendo a área, delimitada com cantoneiras e selada com argila para que o gesso não escorresse. O molde I (Figura 35), para um copo, foi feito para a utilização da argila em estado líquido. Este molde funciona a partir da absorção da umidade da argila líquida despejada em seu interior, formando na área de contato com o gesso, uma casca aderida ao molde. Após o tempo necessário para que esta casca adquirisse a espessura desejada, inverte o molde para que o excesso de argila escorra (CHAVARRIA, 2004). O molde II (Figura 36), chamado por Chavarria (2004, p. 100) de “molde prensado”, foi feito para a confecção de um grande prato, para que através da técnica de placas, a argila pudesse ser pressionada suavemente em seu interior, desgrudando do molde após sua breve secagem.



FIGURA 34: Placa de gesso para a secagem da argila líquida, 2020. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 35: Molde de gesso I, 2020. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 36: Molde de gesso II, 2020. Fotografia Geraldo M.

A lenha como combustível das experiências de queima que serão relatadas a seguir, foi coletada nas ruas de meu bairro, o Castelo Branco, na cidade de João Pessoa, são podas de árvores e restos de construção.

Por último, mas de relevante importância, confeccionei um torno manual de bancada (Figura 37), utilizando o motor de um ventilador avariado como rolamento, facilitando a moldagem dos objetos em argila, já que posso realizar movimentos, uniformes ou não, de rotação em torno de um eixo fixo, para que a obra (peça), em minha bancada, possa ser tocada em todos os lados.



FIGURA 37: O torno manual de bancada, 2020. A) Visão lateral do torno, mostrando o motor avariado do ventilador utilizado. B) Modelando um vaso nesse torno. Fotografia Geraldo M.

3.1.1 Reflexões sobre “Ser Ceramista”

Já não me recordo mais quantas vezes durante todo esse percurso não disse a mim mesmo: “agora sim, sou um ceramista”. E por mais que sentisse isso, passado algum tempo, já estava a pesquisar e experimentar algo novo, desconhecido, para então voltar a dizer: “agora sim, sou ceramista”. Apesar de satisfatório esse sentimento de realização, passa, se apaga. O espaço se abre para uma contínua busca, realizações efêmeras, que nunca serão alcançadas em plenitude. Que nunca seja. Na realidade, essa contínua busca abre as brechas para esses pequenos deslumbres (ou devaneios) de realização.

A realidade é sinônimo de transformação, de mudança, assim como o tempo, o fogo, o mundo. Cada instante é uma pequena peça que se soma ao eterno vir-a-ser ceramista. E não que eu não me sinta um ceramista, mas a cada dia me sinto mais.

Como Nakano (1989, p. 99) diz: “a forma é quase um pretexto para o fazer”, para mim, a cerâmica é um pretexto para o fazer. Nesse fazer a experiência pode ser ampliada, sempre associada ao desenvolvimento das técnicas, das possibilidades e modos de expressão. Como diz Bondía (2002, p.26), “a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão”, é “uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional”.

É paixão, desejo que permanece desejo, busca contínua que não será alcançada, objeto inatingível. E eu, como sujeito, em busca de novas experiências com a cerâmica, cito ainda Bondia (2002, p.26), que escreveu sobre a experiência e o saber de experiência: “o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele”.

Ser ceramista, para mim é isso, não ser, mas buscar ser. O sujeito da experiência é aquele que sofre, que padece, que aceita. É assim que nos transformamos e somos transformados pela experiência, caso contrário seríamos cheios, incapazes de experimentar, definidos pelo saber, incapazes de nos submetermos ao incerto e a falha (BONDÍA, 2002), o que faria impossível, em meu caso, a prática e o desenvolvimento da cerâmica, a arte da transformação.

3.2 QUEIMA EM FOGUEIRA

Meu quintal que havia sido tratado como ambiente de transformação para o cultivo de plantas alimentícias, agora se firma como um embrião em chamas, minha busca por esse calor transformador pôde então ser vivenciada. A fogueira é a primeira amiga, e enquanto sistema para a queima de objetos cerâmicos é uma das formas mais antigas e simples deste fazer (CHAVARRIA, 2004). Antes do fogo em si, é necessário o combustível, e em minhas andadas cotidianas pelo bairro, meus olhos atentos não perderam as lenhas que foram dispensadas por moradores. Podas de árvores e restos de obras de construção foram pouco a pouco sendo acumulados para que meus custos fossem reduzidos ao máximo nas experiências de queima.

A matéria-prima (solo) abundante em meu quintal, aliada a água, se transforma no barro, utilizado para criar um espaço para a fogueira, onde poderíamos nos reunir ao redor do fogo com amigos, contemplar as chamas, e cozinhar alimentos, enfim, a ideia era criar um vínculo mais íntimo com o fogo e com o quintal.

Partindo do interesse pelo fogo na queima cerâmica, realizei o primeiro experimento com uma fogueira em junho de 2019, já que assaríamos milhos na brasa (Figuras 38 e 39), resolvi experimentar queimar pequenas peças de testes, sete plaquinhas de argila de 2 x 5 cm, com meio centímetro de espessura. Engobei três dessas pequenas peças com argila de falésia recolhida na praia de Coqueirinhos, litoral sul de João Pessoa (Figura 40). As pequenas peças que não estouraram na fogueira foram quebradas pós queima, para que eu pudesse sentir a resistência que haviam adquirido, e sem muita dificuldade se esmigalhavam em minhas mãos. Como resultado desse experimento, restou apenas uma das pequenas peças, que aparentemente teve uma boa fixação do engobe, e a constatação sobre a falta de experiência que eu possuía.



FIGURA 38: Preparando o buraco para assar alimentos, e testes de queima cerâmica, 2019. Fotografia Ana Carolina O.



FIGURA 39: Assando milhos na fogueira no quintal, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 40: Pequenas placas para teste, 2019. Fotografia Geraldo M.

O segundo experimento, ainda na fogueira, veio a acontecer em novembro do mesmo ano, um pequeno copo e uma escultura (Figuras 41 e 42).

As peças foram dispostas próximas a fogueira, sem contato com as chamas, para um aquecimento gradual e lento, a cada trinta minutos eu as aproximava mais das chamas. Após cerca de duas horas as peças estavam sobre as brasas. O copo e a escultura suportaram a queima, que não durou mais do que quatro horas ao todo. A baixa temperatura deste tipo de queima poderia me trazer resultados satisfatórios já que minha principal intenção era a de criar objetos artísticos a partir da relação com o fogo e a terra, autonomamente, porém aprimoramentos eram fundamentais.

Essas experiências estimularam a pesquisa por modos primitivos de fazer a queima cerâmica, que a partir daí foi mais intensa, já que apesar de parcialmente positivos, eu buscava resultados com menores perdas de peças e uma maior quantidade de objetos biscitados em uma queima, e a fogueira já se mostrava de difícil controle neste modo que foi realizada. A coleta por material descartado foi continua e meu combustível aos poucos já se mostrava suficiente para uma segunda queima.



FIGURA 41: Contemplando a fogueira, 2019. Fotografia Ana Carolina O.



FIGURA 42: Resultados da segunda experiência de queima de fogueira, um copo e uma escultura, 2019. Fotografia Geraldo M.

3.3 QUEIMA COM SERRAGEM

Minha busca por madeira para outros fins, me levou a uma madeireira, onde pude encontrar a serragem, o que me abriu a possibilidade de queima de outra maneira, e partindo do interesse em explorar diferentes técnicas com diferentes resultados, passei a pesquisar as queimas cerâmicas utilizando a

serragem como combustível, assim como a construção de uma estrutura específica para realizá-las.

Desenvolvi um segundo modelo de cova para as queimas em meu quintal, vendo este modo de cozedura como uma variação aprimorada da queima de buraco (CHAVARRIA, 2004). Construí a estrutura com uma cova mais profunda, delimitada por uma parede de argila, com uma pequena chaminé que se liga do fundo da cova à área externa. Minha intenção passou a ser em paralelo a transformação do barro em cerâmica, a obtenção de peças com uma coloração diferenciada, característica desse tipo de queima. A atmosfera de queima nessa estrutura é redutora, visto que existe a privação ou diminuição do oxigênio, circulando em seu interior com mais intensidade o gás carbônico, trazendo ao fim da queima peças escurecidas, ou totalmente pretas (TAGUSAGAWA, 2015).

Para a realização da queima, preenchi toda a cova com serragem, e envolvi as peças, até cobri-las, com este combustível. Assim foram gerados diferentes resultados comparados a uma queima oxidante em forno tradicional a lenha, ou na própria fogueira. Nesse arranjo a serragem é disposta no fundo da cova, junto com alguns poucos pedaços de lenha. As peças totalmente secas são organizadas por camadas: primeiro arranjadas sobre essa cama de serragem, preenchidas em sua parte interior com serragem, e sobre elas mais uma camada de serragem, repetindo esse arranjo até que toda a estrutura fosse preenchida por completo (Figura 43).

Assim que a organização foi terminada e o buraco já estava cheio, o processo de queima foi iniciado. Uma pequena fogueira foi acesa sobre essa serragem, e de modo lento a fogueira foi alimentada durante poucas horas (Figura 44), para um aquecimento lento das peças que estão ali embaixo, evitando a elevação brusca de temperatura, que poderia ocasionar a quebra das peças. Quando o fogo se mostrou espalhado por toda a superfície, não alimentei mais a fogueira, e com telhas cobri a estrutura, selando as brechas com barro. A combustão não pode ser abafada por completa para que o fogo não se extinga, e graças a essa pequena chaminé o ar pode circular por esse sistema de queima (CHAVARRIA, 2004).

A duração da queima depende das dimensões da cova, apesar de não muito grande (40x40x40cm de área interna) puder ver uma leve fumaça no primeiro dia de queima saindo pela chaminé. No segundo dia menos fumaça, porem um fluxo constante de calor ascendia pela chaminé, que foi diminuir somente ao terceiro dia. Foi a queima mais longa que realizei.

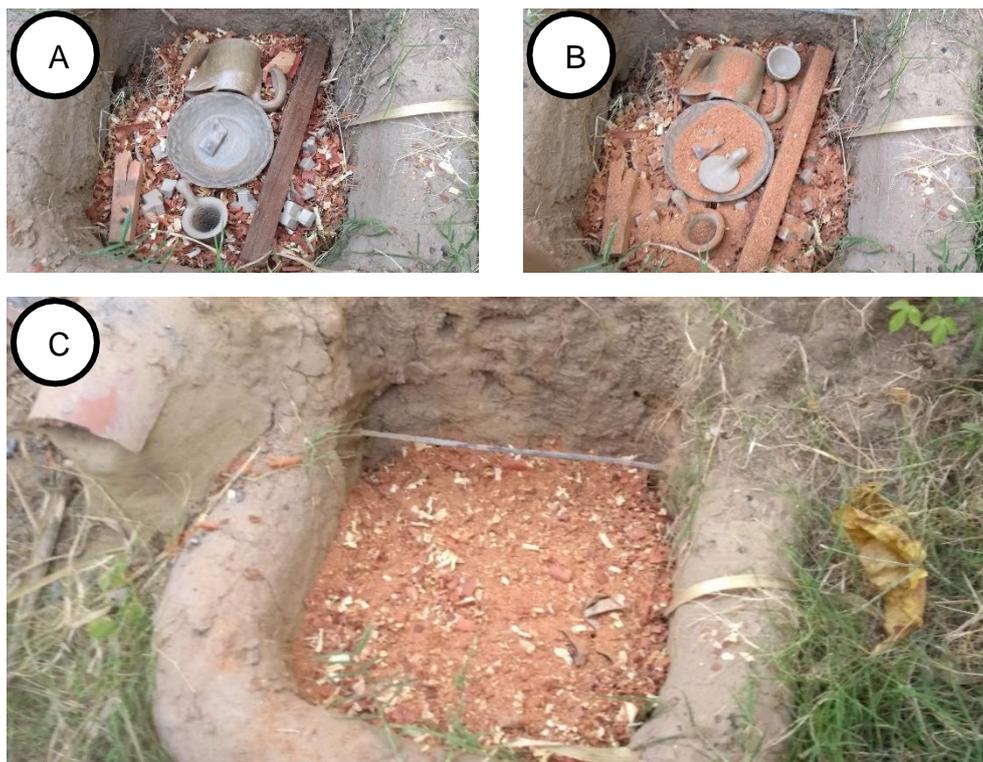


FIGURA 43: Etapas A, B e C respectivas ao processo de montagem da estrutura para a queima de serragem, 2019. Fotografia Geraldo M.

As peças resultantes dessa queima apresentaram uma cor escura, (Figura 45) com algumas manchas em sua superfície que se assemelhavam as machas de óleo que vemos sobre o asfalto molhado (Figura 46). A respeito dos patamares de temperatura nada posso informar, já que não disponho de instrumentos para a aferição da temperatura, porém a matéria parecia transformada em cerâmica: não derretia em água, mas era de pouca resistência, e com sonoridade de madeira, que segundo Chavarria (2004, p.35) é um sinal de uma queima com temperatura inferior a de maturação do material cerâmico utilizado.



FIGURA 44: Durante a queima com serragem, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 45: Resultados da queima com serragem, 2019. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 46: Detalhe para observar manchas coloridas sutis, resultado da queima com serragem, 2019. Fotografia Geraldo M.

Apesar de bons resultados estéticos na coloração das superfícies, eu buscava um modo de atingir temperaturas mais altas, para maior maturação, um material cerâmico mais resistente e menos poroso. Me voltei então para a pesquisa sobre a construção de um forno de cerâmica com uma estrutura de tijolos, que conservasse mais calor em seu interior. A queima de serragem não seria abandonada, mas determinei que para meus fins, ela seria de maior utilidade para peças já biscuitadas em temperaturas mais altas, servindo como um modo de aplicar sobre a matéria uma segunda ação transformadora, conforme recomendam os especialistas.

3.4 O FORNO A LENHA

Ao experienciar os sistemas de queima cerâmica, partindo dos modos mais primitivos, como a fogueira e o buraco, realizei em meu quintal na prática, as transformações estudadas nas evoluções históricas e técnicas destes sistemas, convergindo na construção de uma estrutura mais durável, feita de tijolos: o forno de cerâmica a lenha.

3.4.1 Construção do Forno a Lenha

Ao se tratar do processo de queima cerâmica coloco nesse momento um ápice na execução de técnicas adquiridas pela experiência que aqui é relatada a partir da disciplina Cerâmica I. A construção de um pequeno forno de estrutura fixa²⁵ a lenha, realizado através de um sistema de mutirão universitário proposto pela professora Rosilda Sá no semestre 2017.1, me deu a possibilidade de construir um forno a lenha em meu quintal, que de fato só veio a acontecer no ano de 2020, em janeiro. A questão da fumaça no território urbano era para mim um limitante para esta experiência, já que a duração da queima e a utilização de combustível seriam nitidamente maiores que nas experiências anteriores. Resolvi tentar assim mesmo, tentar não custaria nada. Os croquis elaborados por Alves (2019, p.156) como relato do mutirão de construção do forno de cerâmica, foram fundamentais para a familiarização das formas e funcionamento das estruturas (pois não pude acompanhar toda essa atividade, no dia que foi realizada), e a partir deles e do estudo de meu terreno comecei a elaborar projetos e desenhos que melhor se adequassem ao meu espaço. Imaginar uma estrutura construída com tijolos e barro, onde temperaturas mais elevadas

²⁵ Todo o processo relativo as etapas de construção desse forno, teve como referência o passo a passo e o desenho (projeto) do forno contido na monografia “Sistemas elementares de queima: uma alternativa para as aulas de cerâmica” (SÁ, 2001, p.42-46), conforme relato e desenho também contido no Relatório de Pesquisa “Estudo de sistematização das atividades e experiências com a cocção da cerâmica artística no contexto do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB em 2017 e 2018: limites e possibilidades” (MEDEIROSa, 2019, p.51-52). Esse tipo de forno proposto pela professora Rosilda Sá é uma adaptação do primeiro modelo de forno usado na Mesopotâmia (RHODES, 1987), embora sem a viga de sustentação nem o piso de tijolos de crivo. Eles foram substituídos por vergalhões de ferro de construção (cruzados), formando uma grelha de divisão entre a câmara de cocção e a câmara de combustão, recobertos por cacos de terracota para a realização da queima. Sobre essa grelha são arrumadas as peças cruas (MEDEIROSa, 2019)

fossem possíveis, me guiaram a elaborar o projeto com relativa distância de minha casa, já que esta possui estruturas que podem se incendiar como o madeiramento do telhado. O barranco localizado em meu quintal, ao fundo do terreno, com distanciamento de 4 metros da casa, se mostrou adequado para esta execução.

O projeto de construção do forno a lenha em meu quintal, teve como base o forno construído na UFPB, com a câmara de cocção na parte superior, separada da câmara de combustão na parte inferior, e a lenha inserida por uma abertura de alimentação localizada na parte frontal da câmara de combustão (Figura 47), criando assim um percurso para o calor percorrer (tiragem²⁶), da câmara de combustão para as peças na câmara de cocção, e saindo pela abertura da parte superior, por onde as peças são introduzidas no forno. A tiragem direta (Figura 48) não seria a forma mais adequada de gerar altas temperaturas, mas seria suficiente para que o processo de transformação do material cerâmico acontecesse, ultrapassando os 560°C e talvez um pouco mais além.

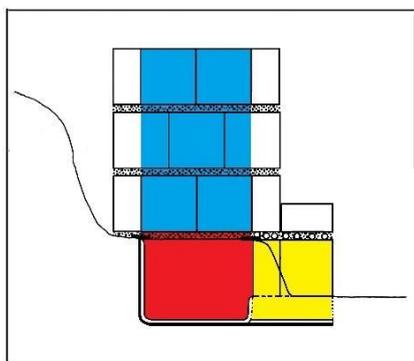


FIGURA 47: Geraldo M. Desenho das partes que compõe o forno a lenha: câmara de cocção (azul), câmara de combustão (vermelho) e entrada de alimentação (amarelo), 2020.

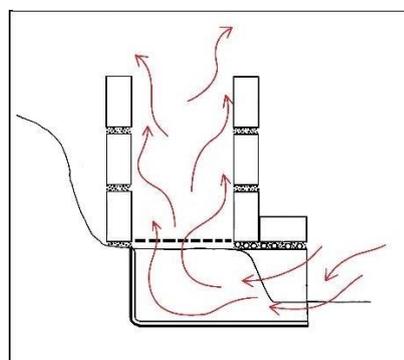


FIGURA 48: Geraldo M. Desenho da tiragem direta, representado pelas setas vermelhas, 2020.

Nesse barranco demarquei a área que o forno ocuparia, um quadrado de 70 x 70 cm. Pensando na otimização da temperatura e no rendimento de materiais optei por escavar o barranco e encrustar a câmara de combustão do forno nele (Figura 49). Quando escavado, o barranco me proporcionou as

²⁶ Fluxo dos gases através do forno durante o processo de queima (SILVA, 2017).

paredes da câmara de combustão, e o solo retirado pôde ser utilizado, quando adicionada a água, como matéria prima para o barro de construção, necessário para o assentamento dos tijolos.

Graças ao baixo custo do tijolo baiano de 8 furos (R\$ 0,50 - cinquenta centavos/unidade) e o barro de construção já disponibilizado a partir da matéria retirada do buraco, o projeto se mostrou viável, com exceção dos vergalhões que eram até então o material mais caro dessa construção. A partir dos desenhos pude concluir que 40 tijolos seriam suficientes, e inesperadamente tive a participação de um dos alunos do curso de cerâmica que lecionei, que me cedeu com grande entusiasmo uma grelha de ferro de pouca espessura (Figura 50), na medida por mim especificada (45x45 cm).



FIGURA 49: Demarcação do espaço onde foi executada a construção do forno a lenha, 2020.
Geraldo M.



FIGURA 50: Grelha de ferro, separa a câmara de combustão da de cocção, 2020. Fotografia Geraldo M.

Para explicitar as etapas de construção do forno, elaborei uma série de desenhos que em sua confecção mesclam o desenho tradicional, em papel, com digital. Destaquei na elaboração desses desenhos as ações executadas em cada etapa, através da utilização de cores. Cada etapa é composta por um texto de explicação da figura a que se refere, com dois quadros, sendo o primeiro a vista superior da estrutura, e o segundo a vista lateral, para apresentar com mais detalhe as etapas da construção por dois ângulos de visão.

Apresento os materiais utilizados (tijolos, pá, régua de nível, balde, fita métrica, água, telhas de barro, barro de construção e minhas mãos), e a vista lateral do barranco na etapa 1 da construção (Figura 51). A área A foi a primeira parte do barranco a ser retirada, deixei um degrau entre o nível 1 e o nível do solo, de 20 cm. Todo sedimento retirado foi armazenado em um balde para ser utilizado como barro de construção. No nível 1, sobre a câmara de combustão, foram assentados os tijolos que compõe a câmara de cocção, detalhada nas próximas etapas.

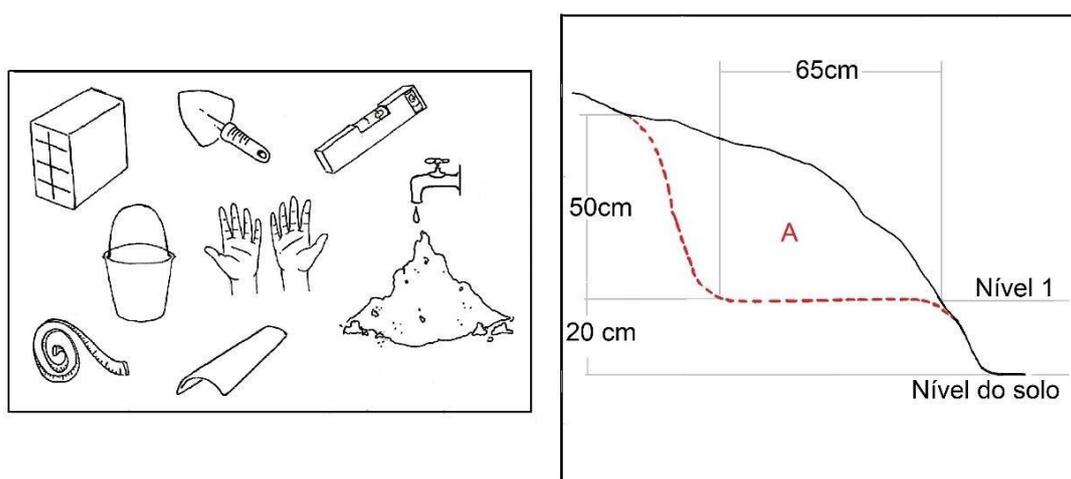


FIGURA 51: Geraldo M. Desenhos dos materiais utilizados, e da etapa 1 de construção do forno a lenha, 2020.

Na etapa 2 (Figura 52), retirei o solo das áreas B e B1, um buraco no solo, onde B corresponde a câmara de combustão, B1 o soalho da abertura de alimentação. As duas áreas B2 e as duas B3 correspondem a demarcações onde serão assentadas as estruturas da abertura de alimentação do forno, ligadas diretamente a câmara de combustão. Escavei as áreas B e B1 com 30 cm de profundidade, em relação ao nível 1, e B2 e B3 são áreas ao nível do solo.

Na etapa 3 (Figura 53), a camada de barro C foi usada como revestimento interno da câmara de combustão, área B, no soalho e nas paredes laterais, e na área B1 somente no soalho, deixados para secar até o dia seguinte. Assentei, nas áreas B2 e B3, os tijolos T1 e T2 (dois de cada lado). Entre os dois tijolos T1, e os dois tijolos T2, deixei uma distância de 20 cm, que serão as laterais da abertura de alimentação do forno. Uma pequena observação sobre meus

esquemas, é que aqui não está indicado a utilização do barro de construção para a união dos tijolos, utilizado durante o processo. Sempre que dois tijolos se tocam o barro é utilizado entre eles, tanto nas conexões horizontais como nas verticais, da mesma forma que se faz elaboração de uma parede na construção civil. Após essa etapa aguardei mais um dia para que o barro utilizado pudesse previamente secar, para suportar a manipulação das outras estruturas sem se deformar.

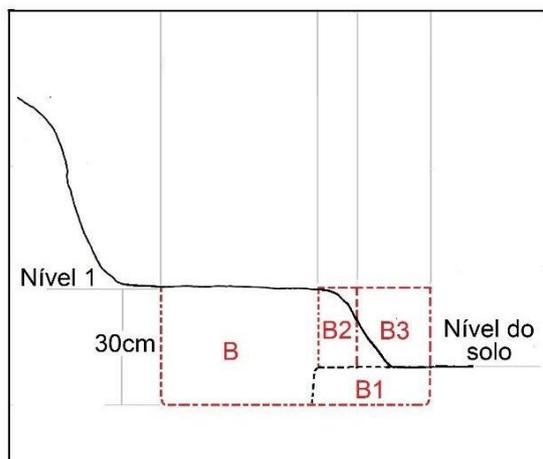
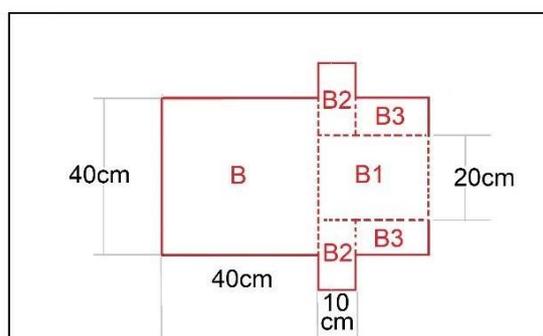


FIGURA 52: Geraldo M. Desenho da etapa 2 de construção do forno a lenha, 2020.

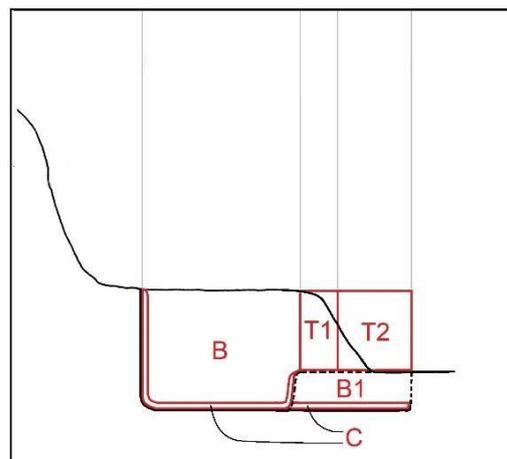
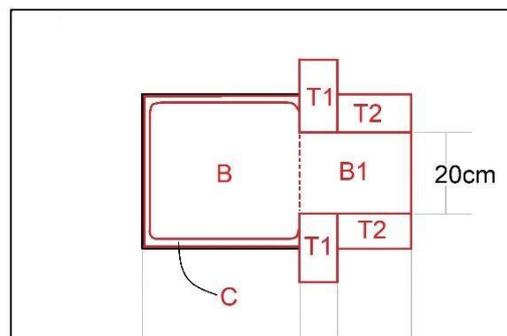


FIGURA 53: Geraldo M. Desenho da etapa 3 de construção do forno a lenha, 2020.

Na etapa 4 (Figura 54), após breve secagem do barro manipulado na etapa anterior, utilizei vergalhões de ferro encontrados em entulhos de construções. São quatro vergalhões D, com 18 cm de comprimento, e três vergalhões D1 com 30 cm de comprimento. Os quatro vergalhões D foram dispostos nos quatro cantos internos da parte superior da câmara de combustão, funcionando como apoios para a grelha. Os vergalhões D1, foram colocados

sobre os tijolos T1, ligando-os, formando o apoio parte superior da abertura de alimentação do forno.

Na etapa 5 (Figura 55), a camada de barro de construção C1, com 2cm de espessura, foi colocada para o assentamento da primeira fileira de tijolos da câmara de cocção. O barro foi colocado cobrindo as extremidades dos vergalhões D, e sobre os vergalhões D1. Na dificuldade de fazer o barro permanecer sobre os vergalhões D1, o misturei com palha de mato seco, auxiliando sua conformação e coesão, não “escorrendo” por entre os vergalhões.

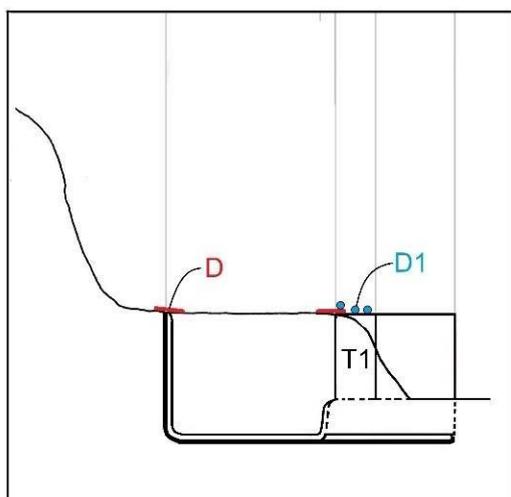
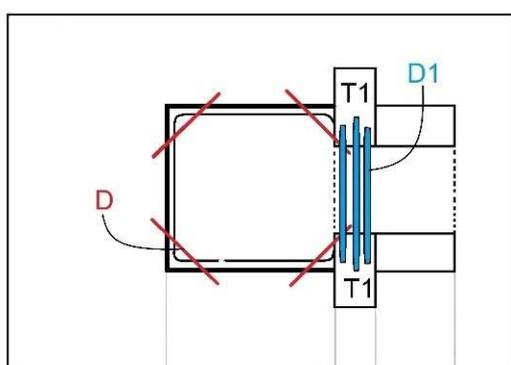


FIGURA 54: Geraldo M. Desenho da etapa 4 de construção do forno a lenha, 2020.

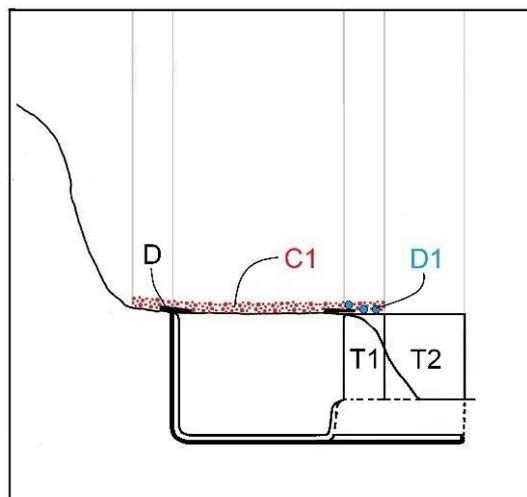
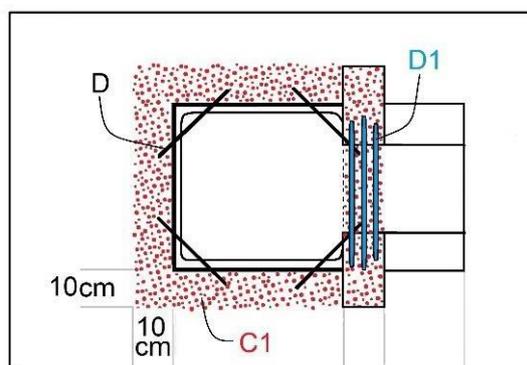


FIGURA 55: Geraldo M. Desenho da etapa 5 de construção do forno a lenha, 2020.

Na etapa 6 (Figura 56), foram assentados, sobre o barro C1 ainda úmido, dez tijolos T3, e destaquei o tijolo T3*, que pôde ser assentado ao ser apoiado sobre os três vergalhões D1, daí sua importância. Ao assentar os tijolos, eles devem ser comprimidos sobre o barro, para que este possa se espalhar embaixo do tijolo. A ferramenta régua de nível foi utilizada nesse processo, para que os

tijolos fossem todos alinhados, evitando inclinações na construção, que poderiam pôr em risco a estabilidade da estrutura. Na união de cada um dos tijolos T3, o barro de construção foi utilizado, com 2 cm de espessura. Os quatro vergalhões D2, com 30 cm de comprimento, foram colocados sobre os tijolos T2, ligando-os. Os vergalhões D2, fundamentais para o posterior assentamento de tijolos, permitirão a formação da parte superior da abertura de alimentação do forno. Aguardei mais um dia para que o barro endurecesse.

Na etapa 7 (Figura 57), adiciono sobre os vergalhões D2, a camada de barro de construção C2, misturada com palha de mato seco, onde foram assentados os dois tijolos T4, que correspondem a parte superior da abertura de alimentação do forno. Sobre a camada de tijolos T3, espalhei a camada de barro C3, com 2 cm de espessura, para que a fileira de tijolos T5 pudesse ser assentada.

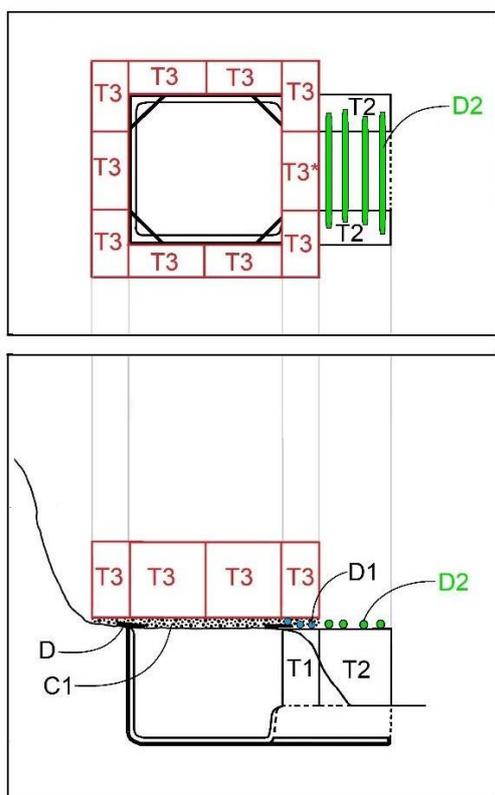


FIGURA 56: Geraldo M. Desenho da etapa 6 de construção do forno a lenha, 2020.

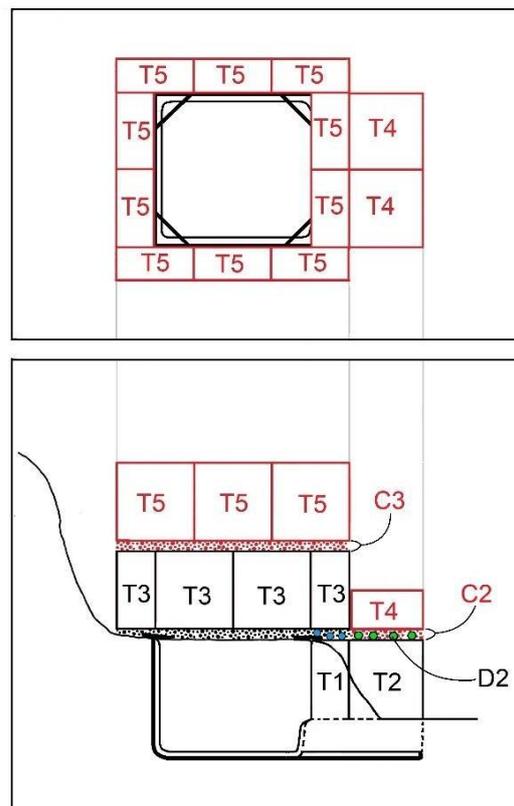


FIGURA 57: Geraldo M. Desenho da etapa 7 de construção do forno a lenha, 2020.

Na etapa 8 (Figura 58), espalhei a camada de barro C4, sobre os tijolos T5, com 2 cm de espessura, para assentar a fileira de tijolos T6, finalizando assim a construção do forno a lenha para queima de cerâmica.

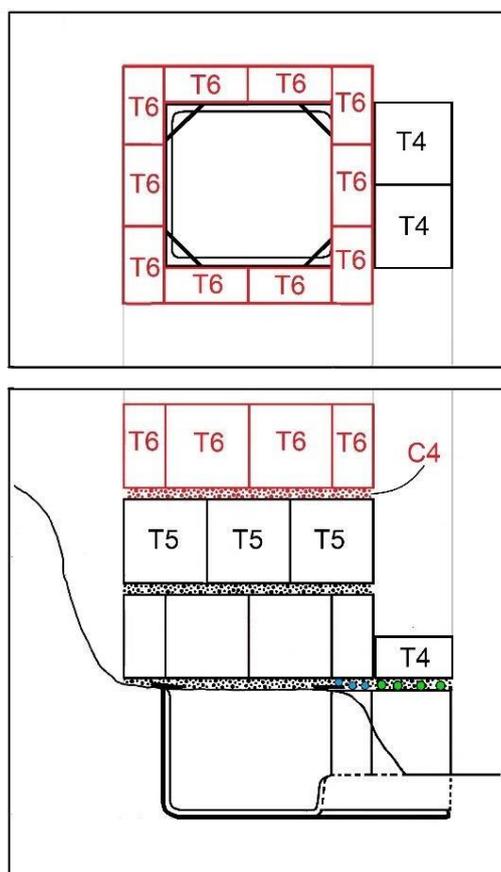


FIGURA 58: Geraldo M. Desenho da etapa 8 de construção do forno a lenha, 2020.

Como na bioconstrução²⁷, um ramo da permacultura, busco utilizar dessa matéria prima abundante encontrada no próprio local, conciliando a construção de estruturas de baixo custo com sua forma e função. Construir um forno vai além da sua utilidade. Me sinto um pedreiro como foi meu avô, que era também escultor, artista e arquiteto, um realizador da obra por completo. Ao construir essa estrutura me aproprio da forma e moldo o espaço, com uma intenção: a

²⁷ Técnicas de Construção de ambientes sustentáveis que privilegia a utilização de materiais locais, com baixo impacto ambiental, baixo custo, tratamento de resíduos e adequação da arquitetura às especificidades locais (BRASIL, 2008)

eficiência na queima cerâmica. Transformando ainda mais a forma do espaço quintal (Figura 59).

O processo foi longo, e se deu calmamente em vários dias de introspecção e trabalho. Raramente estou só, compartilho a morada com minha companheira, mas nessa época passei o mês só, o que me possibilitou momentos íntimos e introspectivos durante a construção, e uma rotina solitária de trabalho. Nada existia além da construção do forno. Cada fileira de tijolos foi assentada em um dia, para que o barro que unia esses tijolos pudesse secar e suportar a camada que viria acima, e como uma árvore a cada dia que passava o forno crescia (Figura 60).



FIGURA 59: O forno concluído, adaptação arquitetônica no quintal, 2020. Fotografia Geraldo M.

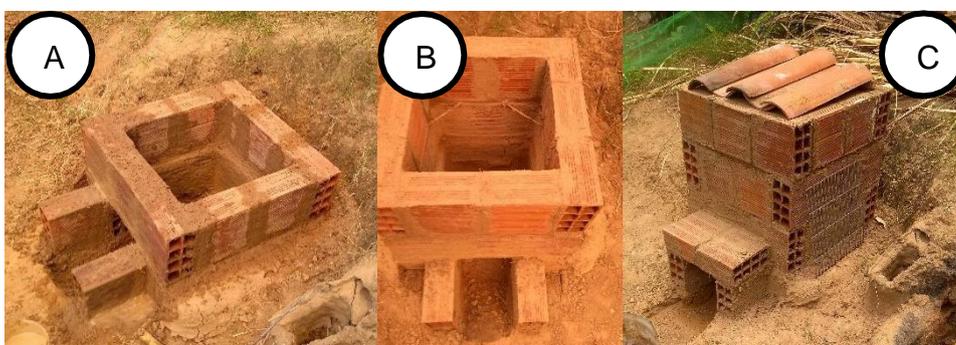


FIGURA 60: Etapas A, B e C respectivas a construção do forno, 2020. Fotografia Geraldo M.

Ao buscar me relacionar com o fogo eu me relaciono com o solo, com o barro, com a madeira dispensada pelas pessoas do meu bairro, me relaciono mais ainda com meu corpo, que carrega essa lenha pesada, que molda as estruturas do experimento, a partir de minhas mãos. Me esfrego e aliso a massa buscando texturas, acabamento. Intimamente ligado à minha criação me apaixono pela terra macia que fica grudada em minhas mãos, quebrando torrões de terra e os hidratando, amassando essa lama por horas, e trazendo ali a plasticidade necessária para que minha estrutura possa se manter firme e suporte seu próprio peso.

3.4.2 A Queima no Forno a Lenha

A construção do forno finalizada em janeiro de 2020, pareceu inaugurar a temporada das chuvas, me vi refém do clima, porém esse espaço de tempo até a realização da queima, no dia 27/05/2020, foi fundamental para a execução de todas as etapas da cerâmica que precedem a queima, foquei na produção das peças que seriam testadas na inauguração do meu forno. No dia 26 de maio o clima se estabilizou, e resolvi organizar todos os materiais, como lenha, e separei as peças que seriam queimadas, para no dia seguinte, pela manhã realizar a queima de inauguração do forno a lenha construído há quase quatro meses. Neste intervalo apliquei diferentes técnicas para a confecção dos objetos cerâmicos, como placas, rolinhos e argila líquida em formas de gesso, além da fabricação do torno manual de bancada, que muito auxiliou na confecção das peças.

Logo após o registro das peças que seriam queimadas (Figura 61), iniciei o enforamento inserindo sobre os vergalhões de apoios internos do forno, que é a grelha que separa a câmara de combustão da câmara de cocção, e sobre a grelha espalhei alguns pedaços quebrados cerâmicas para evitar o contato direto do calor nas peças, deixando espaços entre esses cacos (Figura 62). As peças foram dispostas no interior do forno partindo das maiores e mais grossas, ao fundo (Figura 63), e empilhadas sobre essas, as peças menores e de menor espessura (MEDEIROSa, 2019).



FIGURA 61: Produção dos objetos em argila para a queima em forno a lenha no quintal, 2020. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 62: Preparação do forno para a queima, com cacos de terracota e restos de azulejos colocados sobre a grelha, 2020. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 63: Organização das peças no forno, 2020. Fotografia Geraldo M.

A organização do forno foi iniciada as 10h da manhã do dia 27 de maio de 2020, a queima iniciada as 11h47min (Figura 64), e encerrada às 17h21min (Figura 65). Acompanhei todo o processo da queima fazendo registros fotográficos, vídeos e um relato de queima (Tabela 1) que descreve o modo como se deu, com anotações e observações.



FIGURA 64: As chamas durante o esquite no início da queima, 2020. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 65: As chamas saindo pela abertura superior do forno ao fim da queima, 2020. Fotografia Geraldo M.

A queima no forno a lenha se deu tranquilamente, apesar do desgaste físico que exige. Lidar com o fogo e com o forte calor que a queima proporciona é ao mesmo tempo mágico e cansativo. Faço uma observação sobre a grelha utilizada: por se tratar de ser de pequena espessura (0,5 cm), ela não suportou de forma íntegra as temperaturas do forno, somadas ao peso das peças cerâmicas, durante a queima ela se envergou muito, criando uma “barriga” (Figura 66). O receio de que ela não suportasse até o final da queima e cedesse, não aconteceu. Registro, então, em meu relato de queima (Tabela 1), que o forno necessita de reparos principalmente neste ponto, para a próxima queima. A utilização de vergalhões mais grossos e uma reelaboração de sua fixação na parte interna do forno se mostrou fundamental para evitar riscos de perdas, como o desmoronamento das peças na câmara de cocção sobre a câmara de combustão.

A queima teve no total a duração de cinco horas e trinta e quatro minutos. Destaco aqui o tempo que foi necessário para que as peças entrassem em incandescência (Figura 67), que foi de quatro horas e treze minutos. Ao comparar a queima a lenha no forno construído em meu quintal com a experiência de queima a lenha na disciplina da Tópicos em Cerâmica (2018), esta última teve a duração total de oito horas, e levou cerca de seis horas e trinta minutos para que as peças entrassem em incandescência. Algumas questões foram formuladas sobre esta diferença de tempo: será a câmara de combustão do meu forno no quintal, por ser subterrânea, um ponto positivo para a manutenção do calor, tendo o solo atuado como um melhor isolante térmico do que os tijolos utilizados para construir o forno de queima a lenha da Universidade? Consegui atingir a temperatura de incandescência mais rápido por meu forno ter uma área interna menor que a área interna do forno da Universidade, e, portanto, a capacidade de carga foi consideravelmente menor? Ou, será que a curva de elevação da temperatura em meu forno foi mais acentuada e mais rápida, sem causar danos as peças?



FIGURA 66: A grelha deformada, após a queima, 2020. Fotografia Geraldo M.



FIGURA 67: Peças incandescentes, 2020. Fotografia Geraldo M.

São questões que poderão ser respondidas a partir das sucessivas experiências, assim como a sistematização, aferição dos dados, modos de se produzir fornos a lenha e executar queimas cerâmicas.

Após o fim da queima decidi deixar a lenha e o forno esfriarem naturalmente, então deixei as brasas no interior do forno, porem vedei a abertura de alimentação do forno, para evitar acidentes com os animais domésticos ou que fagulhas de brasa dali saíssem. Durante a noite o clima ameaçou chover, o que foi preocupante pois a chuva poderia causar uma aceleração do esfriamento das peças, ocasionando quebras ou trincas nas peças. Observei o forno até a meia noite, e felizmente pouquíssimas gotas de água se precipitaram do céu, permitindo o fim da minha vigília, e o tão aguardado descanso, que seria a melhor forma de lidar com a ansiedade sobre os resultados, no dia seguinte.

Coincidentemente o desenformamento das peças aconteceu na data que se comemora o dia do ceramista, 28 de maio, que simbolicamente foi especial para mim, já que foi um marco de relevante importância em minha experiência, a construção do forno e uma queima com bons resultados (Figura 68).



FIGURA 68: Resultado da queima, meu presente no dia do ceramista, 2020. Fotografia Ana Carolina O.

A partir da análise das peças obtidas nessa experiência pude confirmar que dentro do forno as temperaturas se dão de forma heterogênea, resultando

em peças com diferentes colorações, sonoridades e resistência. As peças mais claras (Figura 69) aparentam uma maior maturação da cerâmica, com uma boa sonoridade e mais resistência, enquanto as peças mais escuras (Figuras 70) se mostraram mais frágeis e com uma sonoridade de madeira, como demonstra Chavarria (2004, p.35).



FIGURA 69: A e B, peças com coloração mais escura pós queima, 2020. Fotografia Geraldo M.

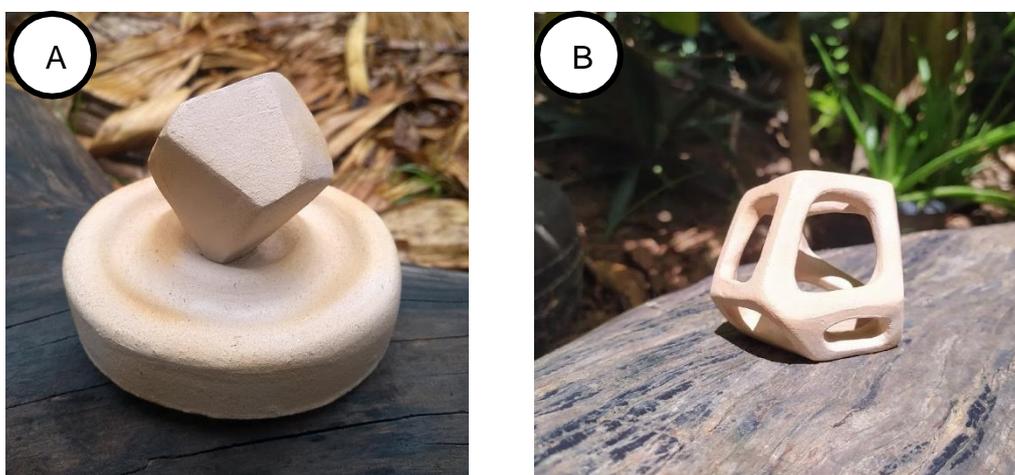


FIGURA 70: A e B, peças com coloração mais clara pós queima, 2020. Fotografia Geraldo M.

TABELA 1 – Relato de queima no quintal (27/05/2020): Forno a lenha

Horário	Procedimentos
10h	<p>-Iniciei a separação das peças que seriam queimadas e fiz registros fotográficos.</p> <p>-Organizei o espaço para que houvesse segurança ao trabalhar com o fogo, distanciei possíveis materiais inflamáveis próximos, e possuí um ponto de água próximo ao forno, para prevenir incêndios.</p> <p>-Iniciei o enforamento espalhando sobre grelha da câmara de cocção cacos de peças cerâmicas danificadas, evitando uma incidência direta do fogo, deixando espaços entre esses cacos. Organizei as peças no interior do forno, colocando ao fundo as peças mais grossas e maiores.</p>
11h10min	<p>-As lenhas foram organizadas para estarem por perto, porem a uma distância segura do forno.</p> <p>-Hora de acender o fogo!</p>
Início da queima 11h47min	<p>-Fogo aceso: “existe chama!”</p>
12h53min	<p>-O fogo está sendo sugado pelo forno, percebo que a fumaça já percorre o caminho devido, saindo pela abertura superior do forno.</p> <p>-As peças começam a esquentar, estão mornas ao toque da mão.</p>
13h20min	<p>-As peças já apresentam uma coloração levemente mais escura do que quando entraram no forno. Vejo o calor e a fumaça percorrerem de forma cada vez mais intensa o interior do forno. As peças já estão quentes o bastante para que não seja possível toca-las com as mãos.</p>
14h	<p>-Ao olhar o forno pela abertura superior, já é possível ver a chama, que se “estica” da parte externa do forno para seu interior.</p> <p>-A lenha em chamas é aproximada da câmara de combustão, está posicionada, sob a abertura de alimentação da lenha na câmara de combustão.</p>
14h26min	<p>-O fogo está dentro da abertura de alimentação do forno, porém ainda não no interior do da câmara de combustão.</p> <p>-A chama queima bem forte.</p> <p>-A abertura superior do forno foi tampada com telhas, sem vedá-la.</p>
14h55min	<p>-As brasas e as lenhas já estão no interior do forno, a queima já é vigorosa, existe muita brasa. Começarei em breve a empurrá-las para o fundo da câmara de combustão, para forrar seu piso interior.</p>

15h33min	<p>-Repentinamente as chamas já estão espalhadas por todo o interior do forno, tomaram conta de tudo.</p> <p>-As chamas saem pelos vãos das telhas que cobrem a abertura superior do forno.</p>
16h	<p>-As peças já se encontram incandescentes, as chamas dançam dentro do forno com uma calma tão grande que é quase impossível acreditar que é tão quente assim. O calor apesar de parecer calmo, se intensifica a cada instante.</p> <p>Obs.: A grelha utilizada para separar a câmara de combustão da câmara de cocção não suportou a temperatura do forno, arriando, formando uma espécie de barriga causada pelo peso das peças sobre ela. É preocupante, já que caso ela não suporte, existe a chance das minhas peças desabarem dentro da estrutura, fiquei com o meu coração na boca. Uma reforma do forno já se mostra necessária: vergalhões de ferro de maior espessura serão mais eficientes.</p>
16h40min	<p>-O forno continua a ser alimentado apesar das preocupações referentes a grelha. As peças se mantem incandescentes,</p>
17h	<p>- O forno foi alimentado pela última vez, e todas as brasas que ainda restavam próximas a abertura de alimentação do forno foram empurradas para seu interior.</p>
Fim da queima	<p>-A boca de alimentação da câmara de combustão foi fechada com tijolos, sem ser abafada, evitando acidentes com os animais de estimação da casa, e permitindo que tudo se esfrie naturalmente.</p>
17h21min	<p>- “Nada desabou!”, e “Canseira pura!” era tudo que eu tinha a dizer.</p> <p>-A grelha suportou as temperaturas, mas será trocada para uma próxima experiencia.</p> <p>- A queima durou ao todo cinco horas e trinta e quatro minutos.</p>
19h15min	<p>-As brasas já apresentam pouco brilho, entretanto ainda existe muito calor armazenado no forno.</p>
20h44min	<p>-Poucas brasas resistem nesse momento, o interior da câmara de combustão está levemente iluminado.</p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste pequeno recorte da história dos primórdios humanos, o fogo e as consecutivas transformações no espaço a partir da relação ser humano versus território, foi possível para mim explorar e investigar com mais intimidade os processos de transformação, a partir do desenvolvimento dos sistemas de queima cerâmica, que aconteceram em meu espaço doméstico, o quintal.

Todas essas buscas têm como ponto de partida a graduação de Licenciatura em Artes Visuais, e especialmente, as disciplinas “Cerâmica”, que me conquistaram pela riqueza de possibilidades ao trabalhar com a argila, mas principalmente, com as experiências de queima cerâmica realizadas na Universidade. Ao ser aluno, pude ver a paixão que a professora Rosilda Sá sentia, tanto pela cerâmica e seus processos, quanto pela docência, e iniciando um breve aprofundamento ao participar do Projeto de Pesquisa, coordenado por ela, foi possível que eu ocupasse também a posição de professor, um provocador de experiências entre meus alunos.

Com o acesso aos textos de pesquisadores das distintas áreas, como Milton Santos, da geografia, pude investigar as relações entre o território e os seres humanos, suas adaptações e transformações, assim como Geraldo Serra com pesquisas e publicações na área da arquitetura e urbanismo, e Luís Silva, que leva a discussão para o quintal brasileiro, desde seu surgimento durante a colonização do Brasil, e suas transformações, até os dias de hoje. Em meu trabalho, essas relações de transformação, se deram a partir de sujeitos dispostos a vivenciar as experiências, e com o aporte de teórico de Jorge Bondía, que discorre sobre a experiência e o saber de experiência, pude ligar e relacionar os saberes construídos a partir das experiências dos primórdios, com minha busca, enquanto ferramenta de aprendizado. No campo da cerâmica foram importantes os aportes teóricos de Katsuko Nakano, Kleber Silva e Joaquim Chavarria.

Ao ter me debruçado sobre um território do cotidiano tão querido como meu quintal, principalmente em um ano marcado pelo isolamento social causado pela pandemia COVID-19, passei mais tempo do que nunca no território doméstico, que foi ampliado e transformado em um laboratório de experiências

e aprimoramentos, dos modos à produção das peças com argila, assim como seus sistemas de queima para a obtenção da cerâmica.

Como disse Manoel de Barros em seu poema “O apanhador de desperdícios”, “amo os restos”, e dessa maneira pude encontrar, ou produzir, quase todas as ferramentas e materiais necessários para realizar as experiências que se deram no meu quintal, assim como os antigos conhecimentos, diferentes da lógica contemporânea da substituição do velho pelo novo, se mostraram fundamentais graças a sua eficiência milenar. Pude assim confirmar sua não obsolescência.

Mesmo guardando as devidas diferenças, me senti um ser humano primitivo, e trilhei um percurso de buscas, movido pela fusão entre necessidade e desejo, quando me sujeitei à experiência, conseqüentemente ao erro, muito pôde ser aprendido, e com essa postura permiti o que há de mais fundamental na experiência, a possibilidade de estar aberto a própria transformação.

Salve a cerâmica! Salve a arte!

REFERÊNCIAS

ALVES, Lucas. Imersão e percurso nas camadas da cerâmica. *In*: MEDEIROSa, Rosilda Maria Sá Gonçalves de (Coord.). **Estudo de sistematização das atividades e experiências com a cocção da cerâmica artística no contexto do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB em 2017 e 2018**: limites e possibilidades (Relatório de Pesquisa). João Pessoa: UFPB, 2019. p. 153-162.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARROS, Manoel de. O apanhador de desperdícios. *In*: BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**: antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. p. 113.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, jan-abr.,2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Secretaria de Extrativismo e Desenvolvimento Rural Sustentável. Departamento de Desenvolvimento Rural Sustentável. **Curso de bioconstrução**. Texto elaborado por: Cecília Prompt. Brasília: MMA, 2008. 64p. Disponível em: <https://comosereformaumplaneta.files.wordpress.com/2013/09/curso-de-bioconstruc3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2020.

CARVALHO, Fernanda Barroso Bruno de. **Cartografias**: projeto de graduação em cerâmica. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de artes, 2004. Disponível em: http://www.ufrgs.br/lacad/trabalhos_graduacao/proj_cartografia_febarroso.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

CASTILHO, Maria Augusta *et al.* Artesanato e saberes locais no contexto do desenvolvimento local. **INTERAÇÕES**, Campo Grande, MS, v. 18, n. 3, p. 191-202, jul.-set., 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-70122017000300191&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 out. 2020.

CHAVARRIA, Joaquim. **A cerâmica**. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

CUNHA, Frederico Guilherme de Carvalho. Terceira lei de Newton. *In*:_____. **Física básica**. São Cristóvão, SE: CESAD, 2009. cap. Aula 09, p. 157-167. Disponível em: <http://docplayer.com.br/74633076-Fisica-basica-frederico-guilherme-de-carvalho-cunha.html>. Acesso em: 19 out. 2020.

MAZOYER, Marcel; ROUDART, Laurence. **História das Agriculturas no Mundo**: do Neolítico à crise Contemporânea. Tradução de Cláudia F. Falluh

Balduino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: NEAD, 2010. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/pgdr/publicacoes/producaotextual/lovois-de-andrade-miguel-1/mazoyer-m-roudart-l-historia-das-agriculturas-no-mundo-do-neolitico-a-crise-contemporanea-brasilia-nead-mda-sao-paulo-editora-unesp-2010-568-p-il>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MEDEIROS, Rosilda Maria Sá Gonçalves de. Não se finaliza a experiência cultural compartilhada: o legado do Mestre Abimael Fonseca acerca da construção de fornos e da cocção cerâmica. **Conceitos**, João Pessoa, v.2. p.125-136, dez. 2016.

MEDEIROS, Rosilda Maria Sá Gonçalves de (Coord.). **Estudo de sistematização das atividades e experiências com a cocção da cerâmica artística no contexto do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB em 2017 e 2018: limites e possibilidades** (Relatório de Pesquisa). João Pessoa: UFPB, 2019.

MEDEIROS, Geraldo. A cidade no forno: as formas das experiências com a cerâmica. *In*: MEDEIROS, Rosilda Maria Sá Gonçalves de (Coord.). **Estudo de sistematização das atividades e experiências com a cocção da cerâmica artística no contexto do Laboratório de Cerâmica/DAV/CCTA/UFPB em 2017 e 2018: limites e possibilidades** (Relatório de Pesquisa). João Pessoa: UFPB, 2019, p. 120-136.

MOTTA, Marlene François. **Espaço vivido espaço pensado: o lugar e o caminho**. Dissertação (Mestrado em Geografia), Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3098/000381953.pdf>. Acesso em: 09 set. 2020.

NAKANO, Katsuko. **Terra fogo homem**. São Paulo: Aliança cultural Brasil-Japão, 1989.

PAREYSON, Luigi. Formação da obra de arte. *In*: ESTÉTICA: teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 59-92.

PORTO, Mara Nogueira. Ações Poéticas na Cidade Pró-Quintal: Você Ainda Tem Quintal? **PÓS- Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**. v.7, n.13, mai., 2017. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 09 set. 2020.

RHODES, Daniel. **Hornos para ceramistas**. Barcelona: Ciac, 1987.

SÁ, Rosilda. **Sistemas elementares de queima: uma alternativa para as aulas de cerâmica**. Monografia (Especialização em Artes), Departamento de Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2001.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. 1992: A redescoberta da natureza. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 6, ed. 14, p. 95-106, jan.-abr., 1992. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v6n14/v6n14a07.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2019.

SANTOS, Milton *et al.* **O papel ativo da geografia: um manifesto**. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 12. Florianópolis, 2000. **Anais [...]** Florianópolis: S.I., 2000. Disponível em: http://miltonsantos.com.br/site/wp-content/uploads/2011/08/O-papel-ativo-da-geografia-um-manifesto_MiltonSantos-outros_julho2000.pdf. Acesso em: 13 mar. 2019.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 2. ed. São Paulo: USP, 2006.

SERRA, Geraldo. **O espaço natural e a forma urbana**. São Paulo: Nobel, 1987.

SILVA, Luís Octavio. Os quintais e a morada brasileira. **Cadernos de arquitetura e urbanismo**, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 61-78, dez 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/download/852/818/0>. Acesso em: 6 jul. 2020.

SILVA, Kleber José da. **A construção de fornos de baixo custo para Queimas cerâmicas em alta temperatura: um percurso alternativo possível**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150545>. Acesso em: 03 jun. 2020.

TAGUSAGAWA, Silvia Noriko. **A cerâmica e suas poéticas transcender limites**. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: [doi:10.11606/T.27.2015.tde-29062015-151658](https://doi.org/10.11606/T.27.2015.tde-29062015-151658). Acesso em: 09 set. 2020.

TEIXEIRA, José. Antropomorfismo e abstração do rosto na escultura do Séc. XX. *In*: **As artes visuais e outras artes: arte e abstração**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2008, p.131-148. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35674/2/ULFBA_ET12-578_p.131-148.pdf. Acesso em: 03 jun. 2019.

TOURINHO, Helena Lucia Zagury; SILVA, Maria Goreti Costa Arapiraca da. Quintais urbanos: Funções e papéis na casa brasileira e amazônica. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 11, n. 3, p. 633-651, set-dez., 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222016000300633&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 6 jul. 2020.

APÊNDICE A: Plano do curso Cerâmica para iniciantes (Karthaz Ateliê Cultural)

CONTEÚDO:

-Modelagem manual de corpos cerâmicos:

Técnica do pinçamento e similares;

Técnica de bloco e ocagem;

Técnica dos rolinhos;

Técnica das placas;

Conhecimento teórico e prático de modelagem cerâmica através de exercícios que permitam conhecer a peculiaridade do material, suas características e possibilidades plásticas, utilizando as principais técnicas: bloco, placas, rolinho.

-Decoração e tratamento de superfícies:

Texturização de superfícies,

Agregação de elementos;

Polimento;

Testes de fabricação e uso de engobes;

-Secagem dos corpos modelados:

O processo de secagem e sua importância;

Defeitos de secagem e suas causas;

-Estudo teórico dos processos de queima, incluindo tipos de fornos, ciclos de queima, forno para queima do biscoito cerâmico e de esmaltes vitrificáveis.

- Aula 01(2hrs e meia/aula):

Apresentação do curso.

Apresentação teórica/histórico sobre a cerâmica e sua relevância.

Ideias, conceitos, discussão e esboços do projeto individual.

Apresentação do vídeo: DOCUMENTARIO MESTRE VITALINO:

<https://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>

Apresentação do vídeo: DVD "Modos do Fazer" - Campo Alegre/MG :

https://www.youtube.com/watch?time_continue=179&v=lkFUIP1TKU8

Apresentação do vídeo: Assista ao curta- Aruanda:

<https://www.youtube.com/watch?v=QRwJzOYrLfg>

- Aula 02(2hrs e meia/aula):

Tratamento da massa: insumos e socagem.

Demonstração das técnicas de modelagem e levantamento de peças cerâmicas.

Ideias, conceitos, discussão e esboços do projeto individual.

- Aula 03(2hrs e meia/aula):

Produção.

Barbotina e união de peças.

- Aula 04(2hrs e meia/aula):

Produção.

- Aula 05(2hrs e meia/aula):

Produção.

Considerações relativas as peças utilitárias, textura, tratamento de superfície.

Polimento/texturas.

- Aula 06(2hrs e meia/aula):

Produção.

- Aula 07(2hrs e meia/aula):

Produção.

- Aula 08(2hrs e meia/aula):

Produção.

Experimentação com Engobes/Pigmentação.

- Aula 09(2hrs e meia/aula):

Produção.

- Aula 10(2hrs e meia/aula):

Produção.

- Aula 11(2hrs e meia/aula):

Produção/finalização.

- Aula 12(2hrs e meia/aula):

Troca de ideia sobre o curso, a produção, críticas e sugestões.

Finalização das peças que deverão começar a secagem.

Combinar o dia da queima.

-Aula 13(2hrs e meia/aula):

Último encontro após a queima, conversa sobre os resultados pós queima e expectativas. Encontro para os alunos levarem para casa suas peças.