

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luiza Restum Hissa Manzatto

**A prática artesanal da cerâmica:
aprendizados de se projetar com o
barro**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE ARTES E DESIGN
Programa de Pós-Graduação em Design

Rio de Janeiro
Abril de 2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luiza Restum Hissa Manzatto

**A prática artesanal da cerâmica:
Aprendizados de se projetar com o barro**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Carlos Eduardo Felix da Costa

Rio de Janeiro
Abril de 2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



LUIZA RESTUM HISSA MANZATTO

**A prática artesanal da cerâmica:
Aprendizados de se projetar com o barro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Cláudia Renata Mont'Alvão

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Giselle Hissa Safar

Escola de Design - UEMG

Rio de Janeiro, 14 de Abril de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Luiza Restum Hissa Manzatto

Mestranda em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduada em Design – Comunicação Visual pela mesma instituição em 2018. Em 2015, foi contemplada com uma bolsa integral pelo Programa Ciências Sem Fronteiras, onde ingressou como aluna de mobilidade internacional na Savannah College of Arts and Design (Savannah, GA – EUA).

Ficha Catalográfica

Manzatto, Luiza Restum Hissa

A prática artesanal da cerâmica : aprendizados de se projetar com o barro / Luiza Restum Hissa Manzatto ; orientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2021.

96 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2021.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design - Teses. 2. Design. 3. Cerâmica. 4. Manualidade. 5. Gênero. 6. Feminilidade. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Dedico essa dissertação à memória do meu avô, por me ensinar sobre o tempo da terra. Agricultor, foi meu mais importante exemplo de *artífice*, dedicando-se com tanto cuidado e atenção a seu labor que por vezes seu corpo se confundia com a sua própria terra.

À minha avó, que me mostrou o afetuoso trabalho das mãos, na cozinha, no tecido e nos carinhos.

Às mulheres da minha família: Helga, Durcinê, Laila, Mariquita, Nena, Hazum, Atinah e Olga. E tantas outras que estiveram ao nosso lado ou vieram antes de nós.

Agradecimentos

Sou grata aos meus pais, Helga e Celso, por semearem em mim o ímpeto de seguir o desenvolvimento acadêmico, sempre me acolhendo, amparando e incentivando minha perseverança. Ouviram, leram, questionaram ou inspiraram cada parte dessa dissertação. E seus companheiros, Nelson e Silvana, que me recebem com amor e vibram com meu percurso.

À memória dos meus avôs Aguinado e Giovanne, a perda ainda é dolorosa, mas as memórias que tenho deles são minha maior inspiração. Não tive a oportunidade de dividir, em presença, essa conquista, mas estão comigo em tudo que faço.

Ao meu companheiro, amigo e amor, Matheus, por sua escuta, parceria e incentivos diários, me ajudando a manter o coração tranquilo, a saúde equilibrada e a mente criativa, sem os quais essa trajetória teria sido tortuosa.

Aos meus irmãos, que estiveram ao meu lado nos momentos difíceis de perda, cultivando amor e acolhimento me deram forças para seguir em frente.

As minhas amigas, Renata, Ananda e Gabi, que me conhecem à tanto e tão melhor que eu. Se dedicam a ser sempre o porto onde encontro amor, carinho e inspiração. Se dispuseram a tanto mesmo com minha ausência nesses dois anos.

A Nina, Gio e Cami por sua amizade e inspiração, que celebraram o desafio do mestrado e se propuseram a facilitar qualquer adversidade ao longo dele. Lua, Laís, Mel, Elisa, Pedro, Carol, Misa, Livia e João, a convivência com vocês tornou leve esse caminho.

A CAPES pela bolsa de pesquisa cedida, responsável por viabilizar minhas investigações. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa, que compreendeu meus interesses de pesquisa ainda quando eles não estavam tão maduros, me incentivando a confiar no meu olhar e dando as ferramentas necessárias para construir as pontes para a pesquisa aflorar.

A todos os professores que passaram em meu caminho e formação, aos professores do curso de Design da PUC-Rio que inspiraram meu desenvolvimento

e minha busca por percursos práticos e experimentais. Em especial, Roberto Eppinghaus, André Cortês, Roberta Portas, Julieta Sobral e Cadu.

Agradeço também aos mestres do barro que compartilharam comigo suas vivências e conhecimentos: Jessica Broad, Heloísa Alvim e Cícero Oliveira.

As minhas amigas queridas que estiveram comigo quando arrisquei os primeiros movimentos na argila, Carmen Diniz e Mariana Midori, a presença de vocês tornou o ateliê um espaço de confiança, leveza e admiração.

Aos companheiros do LINDA pela ajuda e troca constantes.

A todas as professoras que participaram da Comissão examinadora.

Resumo

Manzatto, Luiza Restum Hissa. **A prática artesanal da cerâmica: aprendizados de se projetar no barro.** Rio de Janeiro, 2021. 96p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação apresenta uma possibilidade de se (re)pensar a atuação profissional do designer contemporâneo através da prática artesanal da cerâmica. Buscando procedimentos manuais, dialoga-se com um tempo singular e demorado: o tempo do barro. Com base no pensamento de Tim Ingold (2013), Richard Sennett (2008) e Donald Schön (2000), por exemplo, propomos uma abordagem tácita, corpórea, de experiências para o profissional, a fim de reaproximar o design de suas origens artesanais. Olhando para a cerâmica, esbarramos em questões que extrapolam o próprio fazer e abrem caminhos necessários de questionamento sobre a hegemonia social do patriarcado também no campo do design. Propõe-se uma cosmovisão ampliada e inclusiva, e nesse âmbito, os estudos de gênero podem contribuir para uma reparação histórica do apagamento e invisibilidade social da contribuição material feminina para o campo projetivo, bem como introduzir metodologias que ajudem na desconstrução de métodos homogeneizadores e/ou patriarcais. Partindo do sistema produtivo da cerâmica artesanal feita por mulheres, como objeto de estudo dessa pesquisa, foi traçado um paralelo sobre as questões de gênero, criação, interesse socioeconômico e sustentabilidade presentes nesta arte.

Palavras chave

Design, cerâmica; manualidade; gênero; feminilidade.

Abstract

Manzatto, Luiza Restum Hissa. **Handcrafted practice of pottery: learning to design in clay**. Rio de Janeiro, 2021. 96p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation presents a possibility to (re)think the professional performance of the contemporary designer through the artisanal practice of ceramics. Seeking manual procedures, it dialogues with a singular and time-consuming time, the time of clay. Based on the thinking of Tim Ingold (2013), Richard Sennett (2008) and Donald Schön (2000), for example, we propose a tacit, corporeal approach of experiences for the professional in order to reconnect the design of its artisanal origins. Looking at ceramics, we run into questions that go beyond one's own doing and open paths, necessary, of questioning the social hegemony of patriarchy also in the field of design. An expanded and inclusive worldview is proposed, and in this context, gender studies can contribute to a historical repair of the erasure and social invisibility of the female material contribution to the projective field, as well as introduce methodologies that help in the deconstruction of homogenizing and/or patriarchal methods. Having as object of study the productive system of handmade ceramic made by women, a parallel was drawn on the issues of gender, creation, socioeconomic interest and sustainability present in this artesanía.

Keywords

Design, ceramic; craft; gender; femininity.

Sumário

1	Introdução	12
1.1	Contexto	12
1.2	Motivações	14
1.3	Estrutura da dissertação	16
2	Fundamentação teórica	20
2.1	Estudos de gênero e design: por um estudo do design mais inclusivo e heterogêneo	20
2.2	A mão acima da cabeça: o fazer manual, conhecimento tácito e prática reflexiva	27
3	O recorte do gênero no design	36
3.1	Artesanato, design e gênero.	36
3.2	Borrando as fronteiras entre design e gênero.	39
4	A cerâmica artesanal	42
4.1	Cerâmica: práticas e desenvolvimento	42
4.2	Cerâmica e gênero	46
4.3	Potências do barro	48
4.4	Uma pele de barro	57
4.5	Contextualização sistêmica da cerâmica artesanal	69
5	Considerações finais	80
6	Referências bibliográficas	85
7	Apêndice	88

Lista de figuras

Figura 1: Etapas do processo de amassar o barro utilizando a técnica cabeça de touro.	50
Figura 2: Etapas de construção por palenteado.	51
Figura 3: Registros do processo de modelagem por placas.	52
Figura 4: Exemplo de modelagem acordelado.	53
Figura 5: Leakage Industries: Clear Conduit (2012). Emulsificante Gelled, peças em cerâmica (biscoito), cabo usb com adaptador de gênero, flash driver, hardware.	58
Figura 6: Porous Solutions (2013). Cerâmica, costume webbing, hardware, seda, imãs e metal.	60
Figura 7: Process (2015). Folha de metal e cerâmica.	60
Figura 8: Vista da instalação “Conflict (process)”.	61
Figura 9: Lucy (2014), performance de 5 horas.	62
Figura 10: Faces (2014). Impressão corporal.	62
Figura 11: Beeing Human Beeing com Jeannette Ehlers (2014). Impressões corporais.	63
Figura 12: Overleaf (2014). Impressões corporais dispostas no ambiente de exposição.	63
Figura 13: Celeida Tostes, Gesto Arcaico, 1991.	65
Figura 14: Celeida Tostes, Amassadinho, 1991, Instalação.	65
Figura 15: Celeida Tostes, Aldeia Funanius Rofus, 1992. 46 ninhos feitos pelo João-de-barro e pela artista.	66
Figura 16: Da série “Terra Modelada” (2010), 6 toneladas de argila, modelada <i>in situ</i> .	67
Figura 17: Da série “Terra Modelada” (2010), 6 toneladas de argila, modelada <i>in situ</i> .	68
Figura 18: Subsistemas presentes na análise de sistema socioecológicos complexos.	70

Lista de quadros

Quadro 1: Framework para análise de Sistema Sociobiodiversos Complexos (SSE) da produção de cerâmica artesanal carioca. 73

Quadro 2: Informações sobre órgãos reguladores da atividade mineradora. 76

Quadro 3: Informações sobre categorias do setor cerâmico. Retirado do site da Associação Brasileira de Cerâmica. 77

1 Introdução

1.1 Contexto

A presente dissertação tem o desejo de contribuir com a perspectiva de que o Design pode operar com maior consciência de seu papel político na nossa sociedade, considerando os diferentes contextos socioambientais e, evitando assim, uma impositiva homogeneização. Em uma conjuntura de crise humana, ecológica, política e econômica, se faz necessário que pesquisadores e profissionais busquem caminhos possíveis para outras formas de projetar, que vão além da tradicional percepção do campo, em que as máximas ainda são as soluções inovadoras e o atendimento a exigências mercadológicas.

A construção histórica do campo levou a prevalência de uma orientação hegemônica que não é capaz de dar conta da complexidade social vigente, tampouco da pluralidade de cosmovisões necessárias para pensar e praticar (não só) o design nos tempos atuais. O impacto da ação antropogênica exercida sobre a vida na Terra é razão de apreensão sobre o futuro da biodiversidade do planeta e, conseqüentemente, para a manutenção da vida humana (BENNET *ET AL.*, 2016). Apesar de hoje termos ampliado o acesso a comida, energia e materiais em todo o mundo, a capacidade da natureza de fornecer tais recursos no ritmo acelerado em que os demandamos é incerta, visto que a degradação da biosfera e a perda de biodiversidade atingiram níveis sem precedentes a qualquer outro momento da história da humanidade (*Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services – IPBES*, 2019).

A nossa civilização material consome por ano uma quantidade considerável de combustível fóssil, que levou em torno de um milhão de anos para ser produzido na natureza (SENNETT, 2008). A Organização das Nações Unidas (ONU) estima o descarte anual de 12 bilhões de toneladas de lixo plástico nos oceanos, resultado do consumo acrítico e massificado de objetos descartáveis no mundo todo. A acelerada relação entre produção, consumo, descarte e reprodução é parte significativa do trabalho do designer industrial.

Nesse contexto, a produção de bens materiais possui papel relevante na degradação antropogênica, visto que a utilização dos recursos naturais é, em sua grande maioria, fruto da fabricação de artigos para o consumo. Entretanto, a manutenção desse consumismo se mostra cada vez mais insustentável do ponto de vista dos recursos naturais e do equilíbrio dos ecossistemas, além de contribuir para esvaziar de significados o trabalho intelectual do designer.

Existem diversas discussões de extrema relevância sobre o aparecimento do Design, que se contrapõem a visão de que o campo se configura a partir da sua formalização acadêmica e/ou profissional, frente a perspectiva do design espontâneo, que existe desde que o homem começou a criar artefatos. Entretanto, para fim de contextualização da discussão que aqui iniciaremos, consideramos o aparecimento do campo datando de meados do século XVII e fins do século XIX. Sem tomar partido quanto ao *design antes do*, tomaremos o período que corresponde também ao surgimento do sistema de fabricas em boa parte da Europa e dos Estados Unidos como sendo a sua fundação. O sociólogo Rafael Cardoso (2013) determina que o “design nasceu com o firme proposito de pôr ordem na bagunça do mundo industrial” (p.15), cabendo ao profissional a atividade de projetar e conformar a estrutura e aparência dos artefatos.

A esta definição, soma-se ainda a incumbência de traduzir em instruções compreensíveis aos operadores fabris as formatações do projeto a ser fabricado. O pesquisador Adrian Forty (2007), em seu livro “Objetos do Desejo – design e sociedade desde 1750”, também aponta para a origem de design relacionada não só a revolução industrial e a seu surgimento, mas principalmente a divisão do trabalho. Segundo ao autor, os primeiros designers industriais da história foram profissionais que atuaram no processo de industrialização da fabricação de objetos de cerâmica. No momento em que a divisão do trabalho impôs ao artífice a perda de domínio e responsabilidade por todos os estágios da manufatura – desde a criação à comercialização –, tornou-se necessário uma atividade apartada da produção que instruisse sobre as atividades necessárias para execução de cada etapa da linha de produtiva. (FORTY, 2007).

Com a separação em diferentes estágios, o artesão é usurpado do controle sobre a forma do produto, e se faz necessário a figura de um profissional que estabeleça as instruções para produção dos mesmos.

Embora o design se relacione socialmente de maneira corriqueira por estar tangível nos objetos que nos cercam e utilizamos no cotidiano, pode ser uma tarefa difícil compreender a sua complexidade e finalidade. Para além da produção de objetos industriais, o design está intrinsecamente ligado à dimensão estética, a resolução de problemas e à comunicação de ideologias. Consideramos ser vital para o campo do design o afastamento de um sistema rígido e fechado, onde as inovações estão limitadas a um modelo de pensamento unificado. É fundamental a constante ampliação de suas bordas, bem como a inclusão de novos debates com o fim de tornar o campo cada vez mais crítico, inclusivo e pertinente.

Ao considerar diversidade de narrativas e urgências socioambientais dos tempos atuais, compreendemos a necessidade de aproximação do campo do design com outras áreas do conhecimento como, por exemplo, as Ciências Sociais, mais precisamente em consonância com os estudos de gênero. Assim, tomaremos a cerâmica artesanal como uma contraposição prática e reflexiva, em que, por espelhamento, estaremos pensando questões do design. A pesquisa se debruça sobre a cerâmica artesanal como via de refrescamento para o campo, e se insere em um debate sobre a natureza e o valor da habilidade artesanal em uma sociedade mecânica e quantitativa.

Dessa maneira, essa dissertação de mestrado apresenta como tema as possíveis contribuições da prática artesanal da cerâmica para a formação de um olhar crítico e questionador sobre os processos produtivos atuais sob a ótica feminina. Como objeto de pesquisa, apresenta o trabalho em barro e as suas contribuições para que o design possa questionar criticamente as relações produtivas atuais, pensando o fazer manual como relevante para os processos de aprendizado, bem como para refletir sobre o design em prospecções sobre o seu futuro.

1.2 Motivações

Até então, nunca havia compreendido algumas escolhas que se refletiram no meu percurso acadêmico. Após cursar por dois anos o Bacharelado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, fui dominada por uma inquietação e deslocamento, que culminaram na troca do curso para a faculdade de

Comunicação Visual – Design, na PUC-Rio. Hoje, vivendo a experiência de desenvolver esse projeto e mergulhar na descoberta da ancestralidade feminina e sua ligação com o cultivo da terra, o trabalho com o barro e a gestação de formas e frutos, percebo que sempre estive em busca de modos de compreender o mundo, os diálogos e maneiras de externalizar o universo íntimo que possuímos. Entendo que o que realmente obtive de conhecimento em Biologia foi o olhar investigativo do entorno e uma aproximação primária com a natureza, enxergando cada nuance e particularidade que tornam possível uma vida como sendo incontáveis formas de grande beleza. A metodologia de ensino por projetos, a escuta atenta e os aprendizados técnicos e manuais obtidos com a formação em Design apontaram como materializar diálogos pessoais e de terceiros em narrativas alheias à minha individualidade. O barro é para mim a confluência desses dois universos, simboliza a vida e o tempo, o saber e a descoberta. E aqui, é o meio de redescobrir também os caminhos de se produzir. O barro é lento, o barro é natureza, o barro é uma prática manual que combina espera, gestação, tomada de formas e muitas outras questões que envolvem o projetar e a busca por metáforas poéticas de sua feminilidade.

A argila é um material que me despertou extrema curiosidade e interesse investigativo. Diferentemente do papel e das matrizes de madeira e metal (materiais aos quais me dediquei com grande interesse a fim de tomá-los como forma de expressão), as diversas possibilidades de construção simbólicas, que o caráter plástico do barro permite aportaram desafios intrigantes para a inquietude das mãos. A ausência de intermediários entre os gestos realizados e a consequente transformação da matéria permitiram a livre expressão, que até então não havia identificado em outros suportes.

O manuseio do barro e a cerâmica são práticas que foram desempenhadas majoritariamente por mulheres ao longo da História. Não por acaso, o conhecimento me foi transmitido por mulheres também. Jessica Broad, professora do curso de *Ceramic I*, na *Savannah College of Arts and Design*, foi quem me apresentou os primeiros movimentos e técnicas para manipular o material. A diferença da língua falada não nos afastou, pois havia sincronicidade no discurso gestual que estabelecemos. Mas foi com a ceramista Heloísa Alvim que aprendi, silenciosamente, a observar as mulheres que produziam formas do seu inconsciente.

Em seu atelier, no terraço da Fábrica Bhering, localizada no popular bairro carioca do Santo Cristo, pude vivenciar o processo de quatro mulheres que

transmitiam para o barro seu universo íntimo e, ao se relacionar com ele, transcendiam o simples ato de produzir objetos. Produziam discursos, alívios e respiros. Essas mulheres me inspiraram a compreender minha relação com o barro, e com isso, minha relação comigo mesma.

1.3 Estrutura da dissertação

Sendo a pesquisa atrelada ao LINDA, Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte, do Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, coordenado pelo Professor Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa, essa dissertação busca contribuir para o campo de estudo em Cultura, Sociedade e Artes. Abarcando as dinâmicas socioculturais presentes no processo criativo do designer, as questões norteadoras deste estudo surgem para compreender: (1) quais são os ensinamentos projetuais e produtivos pertinentes à prática artesanal da cerâmica, e; (2) como a reaproximação com produção artesanal pode ressignificar os processos produtivos do design contemporâneo.

O objetivo geral é o de investigar as possíveis contribuições do contato com uma prática reflexiva e artesanal – como a cerâmica – para a construção de um pensamento projetual crítico, frente ao cenário crescente de automatização e padronização dos processos produtivos e de objetos massificados. A escassez de matéria prima, o volume de produção, e a real demanda dentro da cultura material serão também foco de interesse e investigação.

Outros objetivos específicos oriundos do aprofundamento deste questionamento: (a) discutir questões de gênero no campo do design e suas implicações históricas; (b) relacionar os apagamentos da produção feminina no design com o afastamento do artesanato; (c) descrever brevemente a aproximação da cerâmica com a produção feminina; (d) identificar as potências da prática artesanal da cerâmica; e (e) exemplificar a pluralidade de usos da cerâmica artística através do trabalho de artistas mulheres.

No que tange a abordagem metodológica, esta é uma pesquisa de perspectiva aplicada de cunho progressista, uma vez que a pesquisadora está inserida no contexto da pesquisa, e também por se pretender estabelecer um diálogo reflexivo sobre a prática artesanal da cerâmica e os processos produtivos que o

designer está inserido hoje. Se caracteriza como qualitativa, pois permite o uso de diferentes técnicas de obtenção de informações pertinentes à pesquisa, sob um ponto de vista que possibilite ao pesquisador uma percepção holística e integrada do objeto de estudo, dando espaço para que atores do próprio campo contribuam para a formulação da investigação.

A captação de conteúdo está fundamentada majoritariamente em fontes secundárias – bibliográficas, desde publicações avulsas, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, até filmes. “Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi dito ou filmado sobre determinado assunto (...)” (LAKATOS & MARCONI, 2003, p. 183). Também buscamos colher informação via fontes primárias, através da aplicação de um questionário online e anônimo, com perguntas abertas ou livres, perguntas de múltipla escolha, perguntas de fatos e perguntas de opinião (*Op. Cit.*, p. 209), conversa com profissionais e observação de ambientes de ateliê de cerâmica. Este trabalho também se trata de uma pesquisa de teoria fundamentada, uma vez que se configura em uma abordagem indutiva e de perspectiva interpretativista.

Foi utilizado o método de estudos interpretativos, através da aplicação do método observacional aberto e participante (dados descritivos de contexto, pessoas, práticas, relações e da percepção dos integrantes sobre determinados eventos). Também se utilizou o método de estudos exploratórios, que segundo Lakato & Marconi (2003) consiste em “investigações de pesquisa empírica cujo objetivo é a formulação de questões ou de um problema” (p. 189), utilizando-se da aplicação de questionário online e anônimo, e por meio da pesquisa bibliográfica (livros, monografia e artigos acadêmicos) e da pesquisa documental (filmes, documentários e revistas). Também foi aplicada uma metodologia de avaliação de *sistemas sociobiodiversos complexos*, termo cunhado pela pesquisadora Elenor Ostrom (2009) a fim de compreender a produção da cerâmica sob a ótica de sistemas complexos.

A dissertação está arranjada em cinco partes principais. O **primeiro capítulo**, reúne uma contextualização da pesquisa, introduzindo os assuntos que serão relacionados na discussão teórica nos capítulos seguintes. Faz parte deste capítulo também, a justificativa, a apresentação da metodologia dinâmicas socioeconômicas da produção de bens, objetos e informação.

A pesquisa se caracteriza como uma abordagem qualitativa/exploratória, pois permite o uso de diferentes técnicas de obtenção de dados pertinentes ao tema. Para tal, foi realizado o levantamento bibliográfico que será apresentado no **segundo capítulo** *Fundamentação teórica*, onde serão explicitados os textos e autores relevantes para a dissertação. Expondo os autores e temas utilizados para ancorar o pensamento e as linhas de pesquisas anteriores a este trabalho, será estruturado o encadeamento de pensamentos e argumentações necessários para dar corpo à pesquisa.

No **terceiro capítulo** será abordado o recorte de gênero no design, com a intenção de compreender a importância do resgate histórico da participação feminina no campo profissional do design. Consideramos a diversidade de narrativas um direcionamento primordial para o desenvolvimento de soluções adequadas social e ambientalmente e, portanto, entendemos a necessidade de aproximar do campo do design outras áreas do conhecimento como as ciências sociais, mais precisamente em consonância com os estudos de gênero. É nosso objetivo refletir sobre como a abordagem de uma perspectiva feminista pode contribuir.

O **quarto capítulo** se ocupa em compreender a prática artesanal da cerâmica como um espelhamento capaz de contribuir para uma formação integrativa do designer na sociedade, pensando criticamente o seu fazer e sua produção. Será delineado uma breve contextualização histórica da cerâmica, a fim de compreendermos as intersecções entre essa prática e a produção material feminina. Ainda neste capítulo, será apresentada a percepção de artistas, ceramistas e designers contemporâneas, que utilizam a cerâmica artesanal como meio de produção. Visa-se compreender o contexto a partir de fontes primárias e dando voz a quem experiencia cotidianamente os processos do barro. Desde mulheres que conviveram com as transformações do campo nos últimos 20 anos, às que possuem um olhar fresco para os novos caminhos que se apresentam unindo conhecimento tácito, técnico e de mercado e àquelas que tentam decifrar a experiência sensível que esse material desperta, a ancestralidade ligada à cerâmica e à mulher. Por fim, foi aplicada uma metodologia de análise de sistemas complexos (SSE) cunhada por Elinor Ostrom (2009), para contextualização sociocultural da produção de cerâmica artesanal feita por mulheres na cidade do Rio de Janeiro.

O **quinto capítulo** – de encerramento – buscará retomar as premissas iniciais que motivaram o trabalho para, resumidamente responder aos questionamentos que nortearam toda essa investigação. Visto que o interesse no tema pesquisado se mistura com muita intensidade com os interesses pessoais da pesquisadora, o capítulo de considerações finais será o lugar de prospecção de novos rumos de pesquisa e possibilidades de aprofundamentos futuros do tema abordado. Buscamos não só contribuir para o campo como também inspirar novos pesquisadores a colaborar com seus olhares e experiências próprias.

2 Fundamentação teórica

2.1 Estudos de gênero e design: por um estudo do design mais inclusivo e heterogêneo

Ser mulher, designer, feminista, propondo-se a estudar sobre os processos produtivos e a relação da prática artesanal com a crítica reflexiva do trabalho do designer no cenário contemporâneo, parece despertar uma vontade incisiva de localizar o desenvolvimento dessa dissertação de mestrado em relação aos Estudos Culturais e de Gênero.

Os estudos de gênero estruturam um campo de conhecimento amplo e fértil, mas que ainda anseia e apresenta muitas oportunidades de pesquisa. Em sua maioria, as investigações realizadas a partir dessa perspectiva ancoram construções vindas de diferentes disciplinas como as Ciências Sociais, Antropologia Cultural, Semiótica, Teoria da Estética, Ciência da História e Comunicação, e visam a restabelecer os direitos das diferenças sexuais, étnicas, raciais, religiosas e geográficas.

Originados a partir dos Estudos Culturais, as investigações no campo buscam reavaliar e compreender subculturas, focando em assuntos marginalizados, tais como a sexualidade, gênero, movimentos sociais e culturais, bem como a cultura popular em si. Segundo Cheryl Buckley (2018), professora, pesquisadora e historiadora do design, utiliza-se de uma abordagem multidisciplinar e interdisciplinar do estudo dos significados socioculturais da identidade de gênero, a fim de contribuir com o desmonte do conhecimento estabelecido alicerçado em métodos historiográficos e colocar em evidência as ideologias que levaram à falta de mulheres nos livros de História, para assim ajudar a definir novos caminhos de pesquisas sociais. Problemas como a discriminação social e cultural da mulher tornaram-se, assim, não apenas questões a serem compreendidas (para serem solucionadas), mas também serviram como estímulo e justificativa para a redescoberta do feminino por campos até então refratários ao tema.

A temática dos estudos de gênero se relaciona diretamente com questionamentos mais amplos sobre o design e seu papel social. Para Hal Foster, historiador da arte, é necessário pensar criticamente sobre o contexto atual, visto que a subserviência do design ao capital atingiu um nível insustentável. Foster (2011) nos questiona sobre o que acontecerá “quando essa máquina de mercadorias (...) quebra, à medida que o meio ambiente se exaure, mercados caem e/ou trabalhadores explorados pelo mundo afora de alguma maneira se recusam a continuar?” (p. 37). Para ele, o design contemporâneo não exerce nenhum tipo de resistência às tecnologias pós-industriais.

Apesar do design relacionar-se com as pessoas no dia a dia por estar tangível nos objetos que os cercam, pode ser uma tarefa difícil compreender a sua gênese e finalidade. Para além da dimensão estética ou da resolução de problemas, está intrinsicamente ligado à produção de objetos industriais e à comunicação de ideologias.

Buscando dar clareza a definição do papel do designer em sua área de atuação, é importante fundamentar o pensamento sobre o que é design e seu contexto social. No que diz respeito à origem histórica do campo, essa dissertação se baseará na pesquisa realizada por Adrian Forty (2007), em seu livro “Objetos do desejo”. O autor liga o surgimento do design a um período específico da história do capitalismo, e aponta para seu papel fundamental na criação da riqueza industrial. É importante compreender a origem deste profissional para dar luz também a sua atuação e influência na sociedade. Sem essa clareza, o entendimento da influência que o design exerce, inclusive com o poder de moldar até nossa forma de pensar, pode estar sendo negligenciada.

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, nas sociedades capitalistas, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar (*Ibid.*, p. 12).

Os objetos industriais produzidos pela sociedade pós-capitalista são um dos instrumentos responsáveis por materializar sistemas de ideias e conceitos integrantes da sociedade de cada época. Para Forty (2007), são também um modo constante e persistente de reafirmação destes pensamentos, capazes de modelar o comportamento social. Os objetos constituem a cultura material: são as roupas, os

móveis, os eletrodomésticos, as embalagens, os utensílios, os livros, as propagandas, entre outros, consumidos e utilizados diariamente. E o principal objetivo da produção desses elementos é tornar-se rentável e lucrativo para o empresário detentor dos meios de produção.

Qualquer que seja o grau de imaginação artística esbanjado no design de objetos, ele não é feito para dar expressão à criatividade e à imaginação do designer, mas para tornar os produtos vendáveis e lucrativos. Chamar o design industrial de "arte" sugere que os designers desempenham o principal papel na produção, uma concepção errônea, que corta efetivamente a maioria das conexões entre design e os processos da sociedade (*Op. Cit.*, 2007, p. 13).

As passagens aqui trazidas evidenciam não só a falta de autonomia que esse profissional experiencia em sua atuação, mas também a importância que os artefatos por ele projetados podem exercer nos diferentes aspectos subjetivos das pessoas. Os objetos produzidos se tornam parte da cultura material de uma sociedade e sua permanência no cotidiano pode determinar comportamentos sociais diversos, visto que estes artefatos estão imbuídos de ideologia, e nos comunicam as ideias e valores da indústria (os empresários, classe dominante e com interesses determinados pela capital). Quanto a isso, Forty (2007) ressalta que “O design tem capacidade de moldar os mitos numa forma sólida, tangível e duradoura, de tal modo que parecem ser a própria realidade.” (p. 15).

A produção desses artefatos é pautada, em última instância, “pelas pessoas e as indústrias que os fazem e pelas relações entre essas pessoas, indústrias e a sociedade dos produtos que serão vendidos” (*Op. Cit.*, 2007, p. 14) e por essa razão é preciso compreender que da mesma forma que o design afeta os processos das economias modernas ele é também afetado por eles.

Por outro lado, também é comum a construção de uma narrativa na qual os designers detêm o controle total sobre seu trabalho em plena compreensão sobre as ideologias que o permeiam. “O mito da autonomia criativa faz esquecer o problema da ideologia como determinante no design e liberta os designers da situação incomoda de que talvez não sejam mais do que atores no teatro da história.” (FORTY, 2007, p. 326)

A fim de contribuir com a perspectiva de que o design pode operar com maior consciência de seu papel político na nossa sociedade, considerando os diferentes contextos sociais e, evitando assim, uma impositiva homogeneização,

buscamos localizar a pesquisa sob o escopo dos estudos de gênero no design. Como já mencionado, tais estudos se caracterizam por atuarem como pontos convergentes de contribuições oriundas de diferentes áreas, como as Ciências Sociais, Antropologia Cultural, Semiótica, Teoria da Estética, Ciência da História e Comunicação, visando o restabelecimento dos direitos das diferenças sexuais, étnicas, raciais, religiosas e geográficas.

No campo do Design, pode-se considerar que os Estudos de Gênero nasceram na Inglaterra com pesquisadoras como Cheryl Buckley, Judy Attfield e Pat Kirkham. Argumentando que as mulheres foram invisibilizadas pela História do Design, elas examinaram a produção feminina e revelaram os caminhos os quais muitas mulheres contribuíram para estes campos, fosse trabalhando em fábricas, participando de movimentos culturais, e de escolas como a Bauhaus. As mulheres interagiram com o design de diversas maneiras, mas em sua maioria, foram ignoradas. Quando seu envolvimento foi reconhecido, se deu dentro do contexto do patriarcado, o que fez com que elas se reconfigurassem, se remodelassem, a depender de circunstâncias sociais, econômicas e políticas específicas. As consequências para os papéis que cabiam a elas ficaram evidente: as mulheres foram categorizadas e eram vistas com habilidades e atributos específicos de acordo com o sexo. Eram consideradas "femininas", "naturais", "decorativas" e "instintivas".

A escritora e ativista Rozsika Parker apresenta a noção de dispositivos e táticas implantados pelos historiadores do design, que segundo ela descreviam ‘as regras do jogo’. Para ela, o conceito do designer como o ‘autor’ – uma figura onipotente, semelhante a Deus, heroica que tomou um lugar na história dos indivíduos pioneiros (inevitavelmente homens) –, foi fundamental para a perpetuação do apagamento feminino. Ligado a tal percepção estava a ideia de que o significado do design residia em suas intenções de ‘autor’ (ou seja, no designer, criador), e a preferência do historiador pela monografia como meio de escrever a história reiterou isso. (PARKER *apud* BUCKLEY, 2018).

Esses métodos, que envolvem a seleção, classificação e priorização de tipos de design, categorias de designers, estilos e movimentos distintos e diferentes modos de produção, são inerentemente tendenciosos contra as mulheres e, na verdade, servem para excluí-las da história. Para agravar essa omissão, as poucas mulheres que entraram para a literatura do design são contabilizadas no âmbito do patriarcado; elas são definidas por seu gênero como designers ou usuárias de

produtos femininos, ou elas são subsumidas ao nome de seu marido, amante, pai ou irmão (BUCKLEY, 1986, p. 3).

A relação da mulher com o design se estabelece em diferentes níveis de aproximação: elas são projetistas, consumidoras, críticas, professoras, empreendedoras, historiadoras, teóricas e também objeto de representação. Entretanto, a história do design nem sempre olhou para a produção feminina e, muitas vezes, enfatizou somente o papel delas como consumidoras e público final. Em contrapartida, sem muito esforço, encontramos livros com linhas do tempo detalhadas quanto ao desenvolvimento e a evolução da produção do design através dos artefatos de cada época em que uma grande quantidade de inovadores, gênios criativos e artistas são homens, apresentados como pioneiros e responsáveis por marcos significativos.

A tentativa de reconstrução da produção material feita por mulheres se apresenta como tarefa mais árdua, e muitas vezes, pode-se erroneamente acreditar que as mesmas não estiveram tão presentes nas contribuições para o campo – salvo quando são vistas apenas como consumidoras, visto que elas lideram as decisões de compra em praticamente todos os segmentos. No artigo à segunda edição da revista “Design Issues” do ano de 1986, Cheryl Buckley, professora de Moda e de História do Design na Universidade de Brighton, nos apresenta uma análise crítica sobre o contexto patriarcal em que as mulheres interagem com o design, e sobre como as metodologias usadas por historiadores do campo acentuam ainda mais as relações de poder exercidas sobre a produção feminina. Para a autora, os estudos da teoria feminista foram de extrema importância para delinear como operam as relações de poder em sociedades patriarcais e também na construção da compreensão social do feminino.

Fundamentada no pensamento da filósofa Judith Butler (1993), que amplia a noção da construção de gênero através do conceito de *performatividade*, Buckley (2018) identifica como mérito dos estudos culturais e da teoria feminista, a compreensão de que o *gênero* não é natural ao corpo e sim uma construção social, uma atribuição que é repetida e corporificada. O *sexo* é compreendido como algo biológico, mas não como um definidor da identidade. O gênero, diferentemente do sexo, não existe como algo natural. É papel da sociedade construir a percepção do que significa ser mulher e homem e quais atribuições e espaços cabem a cada um.

Essa percepção está imbuída de estereótipos que preconizam valores e comportamentos coletivos, garantindo a coesão dos grupos no que diz respeito às construções sociais de “masculinidade” e “feminilidade”, por induzirem o comportamento de acordo com essas condições. Essa dinâmica também faz parte dos processos de criação do designer pela natureza semiótica dos artefatos produzidos. Como observa Adrian Forty (2017), o design está imbuído de dimensão econômica e ideológica em seus processos de construção material.

Segundo Safar & Almeida (2014) “(...) o que os designers ‘sabem’ sobre a mulher resulta de sua percepção moldada pela sociedade patriarcal e capitalista e, portanto, revelando uma compreensão apenas parcial de suas demandas como consumidora e usuária.” (p. 83). Discutir sobre as questões de gênero em design é, portanto, uma forma de indagar sobre quais estereótipos e qualidades o design tem eternizado em suas soluções, no que diz respeito as escolhas formais, usabilidade e atributos estéticos. No que tange as questões ideológicas, devemos discutir sobre sua necessidade de existência e a quais exigências mercadológicas determinado produto está atendendo para orientar-se ao público feminino. Se faz necessário levantar tais questões para que o design consiga progredir em uma atuação que não perpetue estereótipos que contribuam para a manutenção de certas relações de poder.

Para Buckley (1986) foi estabelecido um modelo de produção artesanal às mulheres devido a percepção social do seu lugar e não por uma “predisposição biológica”. Por isso, também se faz necessário ampliar os temas contemplados pela história do design, para que esta possa dar conta das circunstâncias, motivações e contextos da contribuição das mesmas para a cultura material, como era feito, por que era feito, e o que produziam.

Excluir a produção artesanal da História do Design é, em efeito, excluir da história do design muito do que mulheres projetavam. Para muitas mulheres, modos de produção artesanais eram os únicos meios de produção disponíveis, uma vez que elas não tinham acesso nem às fábricas do novo sistema industrial, nem aos treinamentos oferecidos pelas novas escolas de design. De fato, a produção artesanal deu as mulheres a oportunidade de expressarem sua criatividade e habilidades artísticas fora do contexto de dominação patriarcal do design. (*Ibid.*, p. 255).

Se pensarmos a história do design como uma metodologia desenvolvida socialmente, nela está imbuída as percepções sociais da produção de cada gênero

na sociedade, logo, o que se valoriza ou não é também fruto de um olhar regido por essa lógica do sistema de sexo/gênero.

Para descobrir a história da mulher e da arte é em parte responsabilizar a maneira como a história da arte é escrita. Expor os valores subjacentes as suposições, os silêncios e os preconceitos é também compreender que a maneira como as artistas são descritos e registrados é crucial para a definição da arte e do artista na nossa sociedade. Em seus textos, historiadoras feministas desafiaram a centralidade dos indivíduos como agentes da história, o foco em estruturas profissionais e os modos de atividade. Ao invés disso, elas pontuaram o trabalho doméstico e atividades informais como sendo áreas cruciais da história da mulher (POLLOCK, 1982, p. 5)

Olhar para o barro é olhar para a origem da nossa construção material, a gênese do processo de criação de artefatos que, historicamente, foi percebido como uma fazer feminino. Segundo Flavia Leme de Almeida, artista, pesquisadora e autora do livro *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais*, “um dos modos de refletir sobre a história das civilizações ancestrais é através da cerâmica” (ALMEIDA, 2010, pp. 25-26). É também uma maneira de pensar sobre a própria história do design. Forty (2007), em seu livro *Objetos do Desejo – design e sociedade desde 1750*, os primeiros designers industriais da história foram profissionais que atuaram no processo de industrialização da fabricação de objetos de cerâmica. No momento em que a divisão do trabalho impôs ao artífice a perda de domínio e responsabilidade por todos os estágios da manufatura (desde a criação à comercialização), tornou-se necessário uma atividade apartada da produção que instrísse sobre as atividades necessárias para execução de cada etapa da linha de produtiva. Para nos ajudar a pensar sobre formas de estimular o pensamento crítico no profissional de design e reaproximá-lo da *práxis* artesanal, buscamos autores que se dedicaram a estudar, pensar e produzir sobre o conhecimento da mão e do corpo, estando acima da racionalização da cabeça. No subcapítulo a seguir, olharemos para o fazer manual, conhecimento tácito e prática reflexiva.

2.2 A mão acima da cabeça: o fazer manual, conhecimento tácito e prática reflexiva

Uma boa parte da narrativa desta pesquisa se ancora na premissa de que a atuação do designer – esteja ele em formação ou já inserido no mercado – deveria mesclar artifícios do aprendizado artesanal com os procedimentos tecnológicos da realidade contemporânea. A fim de reunir um *corpus teórico* de estudiosos, pesquisadores, filósofos e artistas foi feito um levantamento de referências bibliográficas capazes de nos ajudar a delinear os potenciais e contribuições de tais práticas para a formação do profissional de design.

Tim Ingold, professor de Antropologia Social na Universidade de Aberdeen na Escócia, em seu livro *Making – Antropology, Archeology, Art and Architecture* (2013), tenta desvendar os saberes gerados no ato da criação de artefatos, através de uma série de reflexões que recorrem ao campo da Antropologia, Arte, Arquitetura ou Arqueologia. Para o autor, a base do conhecimento está no fazer, na experiência adquirida com a prática: somente participando de uma ação é possível refletir e aprender sobre ela. Através do relato de uma experiência pessoal, o autor reflete, durante o primeiro capítulo, sobre como somente a prática é capaz de trazer certos níveis de conhecimentos para quem a executa. Ainda que um conhecimento seja transmitido formalmente, somente com a experiência será possível conhecer profundamente algo. Segundo Ingold (2013, p. 14), o descobrimento independente é um processo fundamental para tornar o conhecimento parte de você.

Esta dissertação não propõe que o design contemporâneo abra mão do desenvolvimento tecnológico e das facilidades produtivas advindas do mesmo. No entanto, acreditamos ser importante nos questionarmos sobre o quanto de conhecimento tácito está sendo perdido com a prevalência de experiências virtualizadas ou teóricas sobre determinados processos produtivos. Para tal, tomaremos a investigação apresentada por Ingold sobre a relação da mão e as narrativas construídas por ela no processo de desenho como correspondência para pensarmos as possibilidades da produção artesanal de peças de barro.

Para Ingold (2013), o desenho é a memória do gesto e do tempo, bem como um processo de construção e registro dos movimentos realizados. De certo, nem todo desenho está interessado em expressar a atividade que o originou, no entanto, os trabalhos que experimentam descrever a gestualidade estão contando também

sobre o pensamento por trás da imagem. O ato de desenhar passa a ser também uma forma de sustentar algo no mundo, e um lembrete à manutenção e ao cuidado. Segundo o autor, o desenho, “se comparado com a escultura, você pode estar interessado na diferença entre trabalhar com linha e trabalhar com superfície e volume, ou na diferença entre rabiscar e talhar” (*Ibid.*, p. 125). Assim, buscaremos alargar essas definições para outras formas de produzir discursos que se utilizam das mãos e/ou do corpo como meio, e a cerâmica será inserida aqui como um interlocutor possível para os levantamentos do autor.

O desenho é mais que uma forma de registro ou de representação. Para Ingold (2013), ele pode ser uma maneira de decifrar o mundo. Ao riscar os contornos de um objeto, toda nuance e singularidade que o concernem são percebidos, há um estreitamento na relação entre o desenhista e o objeto desenhado, e com isso, é possível conhecê-lo com muito mais intimidade e de um modo totalmente diferente do que ao somente observá-lo. O tempo do desenho é mais lento, é preciso exercitar a observação demorada e paciente, se colocar em um estado de fluxo de pensamento, de escuta e negociação com o próprio suporte, já que consiste em constante adaptação e atualização. O desenho é um processo fundamental para o designer, uma vez que é muito difícil pensar um mundo onde qualquer objeto manufaturado não tenha sido antes desenhado (MAYNARD, 2005 *apud* INGOLD, 2013)

Nós vimos que uma mão que conta (narra) é também uma que sente e desenha. Todos os desenhos, então, são uma maneira de contar pelas mãos? Sim e não, dependendo do que você entende por desenho (INGOLD, 2013, p. 12).

A prática artesanal e manual, com suas imposições e características produtivas, pode contribuir para uma formação integrativa do designer na sociedade. A atividade possui questões como tempo, corporeidade, material, técnicas, tiragem, criação, processos físico-químicos, entre outros, que por si só seriam um inesgotável objeto de estudo e de aprendizado. Além disso, é notadamente uma atividade que exige concentração e dedicação exclusiva do seu praticante, tornando-a uma excelente maneira de unir questões corpóreas – *conhecimentos tácitos* – com a *prática reflexiva* e *senso crítico* sobre o trabalho realizado. Para tal, será necessário primeiro embasar teoricamente os conceitos citados anteriormente, e para tanto, traremos o pensamento de Donald Schön (2000)

para tratarmos da prática reflexiva; do filósofo Michel Polanyi (1966) para apresentar o conhecimento tácito, e do filósofo Richard Sennett (2008) para fundamentar a postura crítica do artífice.

O *conhecimento tácito* é um conceito trazido por Polanyi (1966) em *The Tacit Dimension* e por ele definido como “a formação da experiência na busca do conhecimento” (p. 4), caracterizado pelo “saber mais do que se pode dizer” (*Idem*). O autor escreveu sobre a habilidade de apreciarmos de forma tátil as superfícies dos materiais. Por exemplo, através do toque, somos capazes de apreender as sensações e qualificar o objeto que temos em mãos. Nesse tipo de situação, geralmente, estamos mais atentos à percepção da superfície do que a sensação acordada em nossas mãos ou dedos. Ou seja, aprendemos sobre a forma, o tamanho, a textura, através das *sensações táteis* de determinado objeto ou material. O processo de reconhecimento e apreciação que caracteriza o *conhecimento tácito* nos ensina a contemplar diretamente, sem raciocínio intermediário. Contudo, tais procedimentos não se configuram ausentes de julgamento, pois serão justamente estes que nos auxiliarão na tomada de decisão e ações espontâneas. Eles dizem respeito aos saberes da experiência, e muitas vezes demandam a inteligência corpórea para serem compreendidos.

Donald Schön foi professor de Estudos Urbanos e Educação no Instituto de Tecnologia de Massachusetts e, em seu livro *Educando o Profissional Reflexivo – um novo design para o ensino e a aprendizagem* (2000), o autor propõe uma formação profissional que integre teoria e prática, em um ensino reflexivo, baseado no processo de reflexão-na-ação. Segundo Schön (2000), a experiência física com circunstâncias reais da prática profissional são a melhor forma de preparar um futuro profissional. Para o professor, o ensino prático-reflexivo se baseia nas ideias de “conhecer-na-ação” e “reflexão-na-ação”. A primeira seria todo “tipo de conhecimentos que revelamos em nossas ações inteligentes” (*Ibid.*, p. 31). Ou seja, o ato de conhecer está na ação realizada e o revelamos pela execução capacitada e espontânea, entretanto, somos incapazes de torná-los verbalmente explícitos.

Qualquer que seja a linguagem (...), nossas descrições do ato de conhecer-na-ação são sempre construções (...), elas provavelmente distorcerão. Porque o processo de conhecer-na-ação é dinâmico, e os ‘fatos’ e ‘procedimentos’ e ‘teorias’ são estáticos (*Op. Cit.*, 2000, p. 31).

A atividade continua, dinâmica, é aquela na qual a consciência, apreciação e ajuste cumprem seu papel de constante detecção e correção de erros, o que nos leva a chamar a operação de inteligente. *Conhecer* sugere a qualidade ativa de conhecer-na-ação. Quando a descrevemos, convertemos em *conhecimento*-na-ação.

Quando uma pessoa aprende algo na prática, é também inserido nas tradições da comunidade de profissionais que já a exercem e no universo material por eles habitado. Com isso, aprenderá “suas convenções, seus limites, suas linguagens, seus sistemas, seu repertório de modelos, seu conhecimento sistemático e seus padrões para o processo de conhecer-na-ação” (BONELLI, 2016 p. 38). Segundo Schön (2000), o Design é uma “conversa reflexiva com a situação” (p. 76), e para ele, a constante reflexão e reformulação de estratégias de ação são parte intrínseca do processo de se projetar. Reside justamente na possibilidade da conversa reflexiva o interesse em utilizar a experiência corpórea da prática manual da cerâmica como *práxis* que pode proporcionar uma reflexão crítica do designer com seu próprio fazer.

Quando aprendemos a fazer algo, estamos aptos a executar sequencias fáceis de atividade, reconhecimento, decisão e ajuste, sem, necessariamente, pensarmos sobre o que fazemos. As ações espontâneas de conhecer-na-ação, geralmente, dão conta de tarefas simplificadas, mas quando nos deparamos com algum processo, resultado ou resistência, podemos responder a tais surpresas através da reflexão. Para Schön (2000), existem duas maneiras de elucubramos: (1) refletindo *sobre* a ação posteriormente ao momento em que a mesma se deu, ou fazê-lo *no meio* da ação, podendo interferir no desenvolvimento e no resultado durante seu curso, e; (2) por processos de *reflexão-na-ação*, que, imbuídos de um caráter crítico, questionam os dogmas convencionados anteriormente pelo ato de *conhecer-na-ação*. Quando nos deparamos com uma situação inesperada ou difícil temos a oportunidade de refletir analiticamente sobre as oportunidades e reestruturar nossas estratégias de atuação.

Para o autor, assim como arquitetos e paisagistas, *designers* se caracterizam por sua dedicação ao processo de projeto, ou seja, lidam com complexidade e síntese, variáveis e limites, reconciliam valores conflitantes e manobram em torno das limitações de cada situação trabalhada. A necessidade de dialogar com situações indeterminadas exige destes profissionais constante apreciação,

avaliação, análise, crítica e tomada de decisão, fazendo com que a reflexão-na-ação seja parte integrante da *práxis* profissional.

O filósofo Richard Sennett (2008), argumenta em *O Artífice* a favor da premissa que *fazer é pensar*. Para ele, o trabalho manual pode estimular o pensamento intelectual, principalmente, uma postura crítica e ética com o seu próprio fazer.

Sennett (2020) nos apresenta ao conceito designado por ele como “juíz de labor”, que seria um artesão dotado da qualidade de pensamento crítico adquirido ao longo de um extenso trabalho de aperfeiçoamento e domínio técnico do seu ofício.

Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem. É no nível da maestria, (...), que se manifestam os problemas éticos do artesanato (*Ibid.*, p. 30).

Portanto, para Sennett (2020) é preciso se aperfeiçoar em uma habilidade manual para que se possa atingir o patamar de reflexão. Segue o autor argumentando que a repetição é um mecanismo de treinamento eficiente para esmerar-se em um labor. Contraria a ideia de que a repetição possa desencorajar ou enfadar o aprendiz, uma vez que revisar diversas vezes o mesmo processo, técnica ou ação possibilita a “experiência de estudar a própria prática e modulá-la de dentro para fora” (p. 49). Ao realizar uma ação repetidamente, chega-se a um objeto de reflexão e as modificações nesse ato ecoado possibilitam especular sobre a *uniformidade* e a *diferença*, o que faz a prática não ser somente a repetição em si, e sim um diálogo contínuo entre pensar e fazer.

Tomando o desenho à mão como ponto de equivalência para sua arguição, Sennett (2020) elucida sobre aspectos menos objetivos do ato de representar imagetivamente, por exemplo, um edifício. A repetição se faz presente como uma estrutura intrínseca, visto que pode ser necessário desenhar amiúde cada tijolo de um prédio, mas também pode servir como ferramenta de aproximação com o artefato desenhado. Experimentar diversos pontos de vista, diferentes soluções, desenhar e refazer quantas vezes necessárias para se familiarizar com a materialidade e solidez do elemento desenhado, por exemplo. Nesse ponto, o pensamento de Sennett e Ingold se aproximam não só pelo objeto de discussão (o

desenho), mas pela natureza de suas argumentações, já que ambos compreendem o fazer (material, físico, corpóreo) como uma forma de pensamento e de aprendizado sobre o ofício, seus processos e sobre o mundo em si.

Dentro do contexto do Design ausente de domínio sobre as etapas de produção, a serviço da propagação ideológica, do lucro e da acumulação de capital, é possível compreender que a atividade projetual aparece de forma estranhada. Na percepção do filósofo Karl Marx (2004), o *trabalho estranhado* era referido ao processo de não assimilação do *trabalhador* com o fruto resultante de seu trabalho, e até mesmo com a própria atividade exercida. Para Marx, a atividade produtiva é algo natural da existência social, e o trabalho estranhado, aliena o homem da natureza, de si mesmo e de sua própria função ativa e vital (*Ibid.*, p. 84).

(...) sob o conceito de **estranhamento**, ou de **trabalho estranhado**. (...) Em linhas gerais, consiste num processo de não identificação do trabalhador com o produto de seu trabalho, tampouco com sua própria atividade, na medida em que estes são apropriados por outrem, tornando-se estranhos e antagônicos a ele (MATIAS, 2014, p. 36).

Ainda que Marx não tenha relacionado esse processo com o designer e seu trabalho, emprestaremos a noção de *estranhamento* para pensar o campo. Sendo o design uma atividade inserida no contexto produtivo de bens manufaturados, destinados à acumulação de capital, dentro de uma lógica produtiva segmentada em estágios, nos quais o indivíduo que concebe tais objetos não domina tecnicamente os processos necessários para sua confecção, nem a autonomia decisória para influenciar as ideologias que permearam determinado produto, a noção de trabalho estranhando (MATIAS, 2014) remete “à dimensão subjetiva do proletariado, cuja materialidade é definida pela ausência de controle sobre sua atividade sensível, sobre sua organização e seu tempo, sobre *o quê e como* produz, e *para quem*.” (p. 36).

Interessa ainda trazer o conceito de *práxis*, a fim de inaugurar neste texto as discussões sobre a prática artesanal como possibilidade de exercício do pensamento crítico, e de tentativa de resgate de parte da autonomia do designer. Ainda que este conceito esteja localizado no pensamento aristotélico, foram nas teses do filósofo alemão que essa ideia se ancorou com centralidade no materialismo histórico.

Para Marx (1977), a *práxis* é compreendida como uma atividade prático-crítica, oriunda de um processo entre o homem e a natureza, em que a última passa a assumir significado para o homem conforme é alterada para finalidades do próprio homem. Ainda segundo Marx, tanto a sociedade quanto todas as coisas materiais apropriadas pelo homem são da natureza, se ocupando a *práxis* justamente de mediar essa relação. O filósofo a define como um processo entre o homem e a Natureza, em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza, defrontando a matéria natural com uma força natural. Ele expõe sua própria força natural pertencente a sua *corporalidade* para apropriar-se da matéria de uma forma útil para si, transformando assim, tanto a matéria quanto a si mesmo. O uso da cerâmica como prática de exercício para o design é uma tentativa de diminuir a alienação, devolver consciência, tempo, ritual à criação.

Compreendendo que os conceitos de aquisição de conhecimento e crítica com os seus próprios labores podem estar relacionados com processos manuais – mas não restritos apenas a eles –, reputamos ser de uma importância significativa trazer à presente discussão uma abordagem que sustente a premissa de *coexistência*. O convívio com experiências a princípio antagônicas, porém complementares, se mostra pertinente para começarmos a dar forma a um caminho possível, intermediário, que extraia as potências de ambas as esferas. Buscamos por um caminho ao centro, onde possamos vivenciar o estímulo à autocrítica e apuração através do exercício do artífice para que atuemos de forma criteriosa em nossa contribuição material ao mundo que vivemos, refletindo sobre o papel social dos objetos, imagens, ideologias e linguagem que imbuímos em nossos projetos. A fim de mostrar que é possível a convivência entre práticas antagônicas, falaremos de dilatação e contração, racionalidade e instintividade, e da criação nascendo de atritos.

Mil Platôs é um livro escrito em parceria pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), no qual os autores apresentam continuamente *dicotomias* no campo social e político. À primeira vista, os termos por eles apresentados parecem estar em constante oposição – o sedentário e o nômade, o liso e o estriado – e as distinções parecem se orientar pela mesma estirpe: a visão bipartida dos espaços como mutuamente excludentes, a noção de que precisamos censurar um para declarar o outro. Contudo, Deleuze & Guattari nos conduzem a uma percepção mais complexa e intrincada na tentativa de expandir nossa percepção

para além da limitada divisão opositiva, e, elaborando as distinções entre os termos, nos levam a perceber que, embora sejam contrastantes, não há uma oposição absoluta.

Os autores não põem os termos em pé de contradição, mas sim em uma relação enviesada, recôndita e desarticulada. Buscamos o olhar dos filósofos para pensarmos a dicotomia artesanal-industrial, quanto ao que denominam como *espaços lisos e estriados*. Em síntese, os termos resumem meios de aquisição de conhecimento, denominando um como nômade e o outro como sedentário. Um mais intuitivo e outro mais racionalizado. Parece instintiva a associação antônima entre esses espaços e, portanto, aos dois meios produtivos que parecem tão antagônicos: contrapondo a produção sob demanda ou reduzida *versus* produção em larga escala; a manualidade *versus* a automatização, e; a individualidade do objeto *versus* a reprodutibilidade em escala. Entretanto, analisando mais de perto, descobrimos que nenhum deles é realmente puro, ou exclusivo do seu outro. O espaço liso e o espaço estriado não são da mesma natureza, podendo ser lidos pelas suas oposições, pelas suas diferenças complementares, pelas interações, misturas entre ambos e pelos processos de tradução de um espaço no outro.

Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos espaços. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido ao espaço liso. (DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 158).

Nota-se também que as combinações entre os meios não impedem a diferenciação prescindida entre ambos. Ainda que incorporando aspectos ou inovações industriais em seu processo, um objeto artesanal ainda é um objeto artesanal em sua identidade generativa, e vice e versa. O movimento de transitoriedade de um espaço para o outro e a razão da mistura não são as mesmas, logo, a dissolução de um espaço estriado em um espaço liso não é simétrica ao sentido inverso, fazendo com que o movimento de um retomando o outro, ou este interrompendo aquele, sejam inteiramente distintos.

A fim de compreender os aspectos variáveis dos dois espaços e de suas relações, os filósofos correlacionam determinados *modelos*. Quando tratam do

modelo musical, o estriado se caracteriza pela ordem e organização, é ele quem arranja as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. Já o liso é a variação incessante, é a fusão da harmonia e da melodia em renúncia aos valores rítmicos propriamente ditos. No *modelo marítimo*, o espaço liso é ocupado por acontecimentos e as qualidades o tornam particular, é um espaço de afeiçoamentos mais do que de posses.

É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. Spatium intenso em vez de Extensio. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, no estepe ou no gelo. (*Op. Cit.*, 1997, p. 163)

Tomaremos emprestado as características apresentadas pelos autores ao definirem os aspectos e relações dos dois espaços, para compreendermos a prática artesanal da cerâmica como participante do espaço liso e a produção industrial orientada pelo espaço estriado. Também, para entendermos para além das diferenças que tornariam ambos os processos antagônicos, queremos compreender quais perspectivas de um espaço podem ser incorporados no outro a fim de estimular um movimento de retroalimentação e transmutação.

O ofício do design, por nascer justamente da necessidade de organizar os processos de produção artesanais em padrões industriais, poderia ser delineado como o movimento de *estriamento* da artesanaria. Trataremos de olhar para a cerâmica como uma forma do campo de se voltar para o espaço liso. Buscamos assim, mesclar a ciência básica e aplicada com a percepção *háptica* (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil), a intensidade e os sintomas percebidos pelo corpo. Essa é a tônica que buscamos para a correlação da prática ancestral e artesanal da cerâmica, *aliada* a atuação contemporânea e tecnológica do designer.

O capítulo a seguir será dedicado a compreender as dinâmicas de gênero que permeiam o campo do design e suas implicações históricas que se configuraram na prevalência de determinados tipos de produção. Serão abordadas também as contribuições que os estudos de gênero e de pesquisas feministas podem oferecer para o campo do design

3

O recorte do gênero no design

3.1 Artesanato, design e gênero.

A história do design se aproxima da produção artesanal de diferentes formas, e nomes como Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães foram alguns que trataram de forma significativa a interlocução do popular com o erudito na nossa cultura, contrariando a prática cultural local de distanciamento entre o fazer manual e o pensamento intelectual. Essa ambivalência não é uma realidade exclusivamente nossa, outras nações latinas também se distanciaram do artesanato produzido, fruto do passado colonial e/ou escravocrata.

Excluir da compressão do design produtos artesanais mostra-se perversamente restritivo, principalmente em países latino-americanos, visto que suprime dos relatos históricos a produção de indivíduos, regiões ou grupos sociais que, apesar da pouca mecanização, estão desenvolvendo artefatos culturais extremamente sofisticados e de enorme valor histórico. Muitos países, assim como o Brasil, que incorporaram o Design como mecanismo de modernização e incremento de qualidade de sua produção, encontram-se nesse estado de distanciamento entre design e artesanato (CAMPI, 2013).

Em *Ideias e formas na História do Design: uma investigação estética*, Gustavo Bomfim (1998), após recorrer ao levantamento de diferentes definições da atividade do design, sintetizou que “(...) o design é uma atividade que tem como o objetivo a configuração de produtos industriais” (p. 11). Por definição, o campo do design se orienta para a indústria, mas pode e deve considerar outros modelos – por exemplo, o artesanal – e formas de fazer e pensar design como igualmente integrantes de seu escopo.

Entendemos, no entanto, que o processo histórico de desvalorização dos fazeres manuais é particular de cada sociedade por ser decorrente de contextos sócio-políticos próprios. Na contramão de alguns países onde o design se desenvolveu a partir da tradição artesanal, no Brasil, esses dois campos seguiram caminhos separados, e por vezes, até opostos. A jornalista e pesquisadora do

artesanato brasileiro Adélia Borges, apresenta em seu livro *Design + Artesanato* (2011) as circunstâncias que levaram a tal ruptura. Segundo Borges (2011), durante processo de institucionalização do design no país, nossa herança material foi completamente ignorada e desvalorizada em prol do progresso industrial.

O desejo deliberado de abolir o objeto feito à mão em prol do feito à máquina obedeceu a visão de que a tradição da manualidade era parte do passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza, que o futuro promissor proporcionado pelas máquinas nos faria superar. Em nome do progresso e da desejada inserção do Brasil no concerto das nações desenvolvidas, melhor seria sepultar essas práticas empíricas e substituí-las pelo Novo, com N maiúsculo, redenção que seria trazida por um futuro pautado pelos princípios puramente racionais – a Ciência, a Técnica e a Metodologia (p. 34).

Na década de 1970, logo após a formalização acadêmica do primeiro curso de design do país com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), inaugurada em 1963 dentro do programa desenvolvimentista do governo Kubitscheck, as faculdades orientaram-se pelo ideal da reprodução seriada, mesmo a indústria sendo ainda incipiente no país. Como consequência, o campo do design estagnou, assim como os profissionais recém-formados que sofriam com a falta de oportunidades no mercado de trabalho. Por sua vez, o artesanato padecia de uma forte perda de valor cultural, uma vez que as tradicionais produções manuais se depararam com a chegada de produtos industriais importados, e os artesãos passaram a repetir as formas industriais e/ou adotar estereótipos em sua produção.

Em meados da década de 1980, iniciou-se um tímido movimento de interiorização, no qual designers buscavam pela revitalização do artesanato. O caminho foi traçado através da preservação de técnicas produtivas populares, transmitidas através de gerações, e da incorporação de novos atributos formais e/ou técnicos, aos artefatos.

Segundo Borges (2011), a (re)aproximação entre designers e artesãos é, inquestionavelmente, importante e significativa culturalmente devido a sua implicação social e econômica. Essa proximidade também promove a oportunidade de acesso, por parte do designer, a saberes empíricos e populares; e por parte do artesão, a conhecimentos metodológicos, além de impelir a reflexão sobre seu próprio trabalho (execução, escolhas, materiais, ferramentas, entre outros).

Entretanto, deve-se estar atento às atribuições disponibilizadas nessa relação, pois muitas vezes, reforçam lugares e papéis hierarquizados do

conhecimento científico (acadêmico) superior aos saberes empíricos e artesanais. Um ponto crítico nessa relação é o afastamento da *mão* e da *cabeça*, não apenas intelectualmente, mas humanisticamente também. Nesse caso, o modelo italiano seria o exemplo diametralmente oposto ao caso brasileiro: as coligações de artes e ofícios foram o embrião de várias iniciativas que, posteriormente, se desenvolveram em atividades industriais; o progresso do design está intimamente relacionado com as habilidades manuais.

É evidente que não se pode reduzir, de forma simples, todas as dinâmicas de poder que participam na criação de desequilíbrios entre atividades sociais à relação entre os sistemas gênero/sexo e produtivo. Entretanto, não podemos ignorar também as implicações da performatividade de gênero como um mecanismo de construção social que nós, enquanto grupo, compreendemos como atribuições, direitos, lugares e papéis de homens e mulheres.

Não é de interesse dos pesquisadores ou objetivo desta dissertação a reivindicação por um “design feminino”, uma vez que este rótulo, além de limitar, subestima a pluralidade de contextos e visões contidos na diversidade da produção feita por mulheres. O que se propõe aqui é o incentivo para que o campo projetual se torne cada vez mais consciente de suas dinâmicas de poder e exclusão. Isso possibilita a ampliação de suas bordas para áreas do fazer artístico ou utilitário, antes invisibilizadas por serem realizadas por um grupo social marginalizado dos debates conceituais.

Buscamos iluminar a necessidade de diversidade de caminhos possíveis para se fazer design sem o equalizar de forma impositiva, oferecendo espaço para cosmovisões diversas, que tragam em si subjetividades diferentes daquela predominantemente masculina até então vigente. No mais, incluir a produção artesanal à história do design contempla artefatos que não se restringem apenas à produção do gênero feminino.

A cultura de uma sociedade é formada pela produção de seus bens e valores, que através das coordenadas cronológicas e cosmológicas caracterizam as identidades das pessoas. A atividade artística, por excelência uma das manifestações culturais mais expressivas de uma sociedade, oferece exemplos dos diferentes modos de percepção e apropriação da realidade. (BOMFIM, 1999, p. 151).

Segundo Pollock & Parker (2013) o gênero do artista importa, uma vez que condiciona a maneira como sua arte será vista e discutida. A metodologia utilizada

para organizar e categorizar a produção artística é orientada por um sistema hierarquizado de valores – influenciados pelas dinâmicas de distinção social com base no gênero – que contribuem para distinção da relevância social dos mais diversos estilos de manifestações. A clara divisão hierárquica entre *belas artes* e *arte decorativa*, ou entre *arte* e *artesanato*, por exemplo, evidenciam tal processo: a pintura e a escultura, por exemplo, gozam de um elevado *status*, enquanto outras artes que adornam pessoas, casas ou utensílios, são relegadas a uma esfera culturalmente inferior, sendo definidas por termos como artes *aplicadas*, *decorativas* ou *menores*, e atribuídas de um menor grau ou apelo intelectual.

O desenvolvimento de uma “ideologia da feminilidade” (POLLOCK & PARKER, 2013, p. 58), ou seja, uma compreensão social da mulher e de seu papel, é interseccionado pela manifestação da distinção entre arte e artesanato. O bordado inglês, por exemplo, evidencia como uma arte medieval se transformou em um artesanato *feminino*.

3.2 Borrando as fronteiras entre design e gênero.

Adrian Forty (2007) tece uma apreciação sobre a concepção – equivocada, no ponto de vista do autor – de que a atividade do design pode ser compreendida como um processo *atópico*, puro, descolado de seu contexto histórico e não-circunscrito a fabricação de bens materiais. O autor propõe que pensemos o design como um processo social orientado pela produção de artefatos e comodidades – para além do *paradigma do bom design* – o que nos permitiria evidenciar o papel desempenhado na concretização de valores, ideias e relações sociais (*Ibid.*).

Sua perspectiva parte de uma análise histórica, política e socioeconômica das interações presentes no processo de produção de objetos em uma sociedade industrial. Objetos como vestimentas, mobiliário, utensílios, publicações editoriais, comunicação, entre outros, constituem a cultura material de uma sociedade e para o *autor*, a criação destes artefatos desempenha um papel de influência e conformação capaz de provocar implicações sociais permanentes, pois cristalizam na sua forma crenças e comportamentos. Através de uma série de estudos, Forty (2007) evidencia como o design sugere determinados valores. Daremos ênfase àqueles voltados para a consolidação das disparidades de gênero.

O pensador inglês elege como objeto de estudo alguns artefatos presentes em ambiente domiciliar do século XX. Dentre eles, os catálogos de vendas de canivetes, na época feitas via postal, evidenciam a classificação de objetos para homens e mulheres, bem como naturalizam comportamentos e atribuições específicas de cada gênero. As facas reservadas a audiência feminina eram frágeis, decoradas com adornos delicados, sutis e melindrosos, enquanto os canivetes para homens possuíam como sinais distintivos a retidão, rigidez, comedimento e dureza. Vigora no cerne deste projeto, e de suas implicações ainda ambíguas, que o design se estabelece como: (a) uma atividade social de fabricação de bens de consumo; (b) um sistema de informação e serviço; (c) um materializador de corpos e subjetividades. Qual seria, então, o modo como a prática e o pensamento do design atuam na redefinição do papel da arte no mundo?

Uma resposta possível seria sua capacidade de materializar, constituir e produzir o imaginário social da sexualidade e do sexo, reforçando a normatividade e suas implicações. A noção de materialização performativa de corpos, identidades, subjetividades e diferenças sociais serve, ao mesmo tempo, para problematizar a ideia de construção do social, para evidenciar a dimensão performativa da norma, e para visibilizar suas diligências críticas.

Começamos assim a entrever as possibilidades dessa noção no que concerne a problematização do projeto e dos valores “construtivos” do design. Simultaneamente, a análise do papel desempenhado pelo design em sua tríplice inserção no mercado, nas práticas de configuração do sensível comum e nos dispositivos de saber/poder possibilita uma ampliação de nossa compreensão dos modos capilares de funcionamento da performatividade (PORTINARI, 2017, p. 16).

A performatividade, vista pela ótica do design pode atuar de forma tão distribuída que tem sua atuação inserida nos discursos, corpos, espaços comuns e nas relações sociais. Sua influência pode alcançar esferas de configurações visíveis, sutis e/ou intangíveis. É no sentido de negociar novas perspectivas de existência que buscamos borrar as fronteiras do design com as questões de gênero. Entendemos que a evidência de tamanha autoridade são o primeiro passo para uma atuação consciente de sua implicância social e, possivelmente, responsável.

A teoria feminista tem contribuído de modo significativo para revelar as novas possibilidades de atuação, principalmente para a História do Design

oferecendo aos pesquisadores instrumentos para compreender a operacionalização histórica do patriarcado. O contexto pós-moderno tem se mostrado receptivo à inclusão de investigações antes marginalizadas pelo campo do design, como a produção artesanal e as criações populares. É evidente a necessidade de repensar o papel do design com base em uma definição que amplie suas fronteiras para subjetividades marginalizadas e que reconheça a magnitude de sua influência social. “Um entendimento do design como principal configurador da cultura material e nesse caso, uma história mais inclusiva seja para o gênero ou para contextos geográficos periféricos ao eixo norte-americano e europeu” (SAFAR & DIAS, 2016 p. 118).

4

A cerâmica artesanal

“A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma, largada sobre a mesa ou rente ao corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, e não é preciso um longo exercício para que se adivinhe o gesto que está a ponto de fazer.”

Focillon, 2012, p. 6

No capítulo que aqui se inicia trataremos de desenhar um recorte histórico conciso, porém esclarecedor, sobre a cerâmica a fim de fundamentar as intersecções relativas às questões de gênero na produção de artefatos de barro. O subcapítulo 4.1, *Cerâmica: práticas e desenvolvimento*. A seguir, no 4.2, serão abordadas as aproximações entre a atividade manual da cerâmica e questões relativas às dinâmicas de gênero, a fim de compreender esta parcela da abrangente relevância social da cerâmica. No subcapítulo 4.3 serão apresentadas as percepções de ceramistas, designers e artesãs a cerca das potências da atividade manual, e finalmente, daremos liga aos blocos, unindo à suas percepções e reflexões a discussões sobre o campo do design. O subcapítulo 4.4 será dedicado a aplicação de uma metodologia para análise de sistemas socioecológicos complexos, adaptada à realidade produtiva da cerâmica em uma grande cidade como o Rio de Janeiro a fim de compreender holisticamente o processo produtivo e suas particularidades.

4.1 Cerâmica: práticas e desenvolvimento

A cerâmica é uma das formas de produção de artefatos mais antigas do planeta, sendo possível encontrar registros de objetos que datam de 24.000 anos a.C. Seus usos estavam inicialmente ligados à representação objetiva de animais e homens, com a finalidade de recriar caçadas e planejar ataques. Esses objetos foram feitos a partir da descoberta de que a mistura de barro, água e gestos manuais resultava em uma liga maleável e moldável e que, uma vez exposta ao fogo, mudava

sua estrutura e ganhava solidez. Só é possível reconstruir esse cenário devido a característica da cerâmica de possuir extraordinária resistência à ação do tempo. Após a queima – processo de submeter o barro a temperaturas que variam de 800° a 1300°C, dependendo da técnica utilizada – os objetos se tornam rígidos, resistentes à água, ao sol e ao vento.

Essa característica da resistência dos artefatos cerâmicos à ação de intempéries e ao tempo permitiu aos arqueólogos que os encontraram identificar, remontar e explicar aspectos da vida de nossos antepassados. Esses objetos operam como uma porta que se abre para compreendermos a nossa própria história. As marcas deixadas pelo manuseio do corpo de barro no momento de sua feitura o imbuem de consciência material. Em nível íntimo e profundo, essas impressões, deixadas de forma intencional – ou não – anunciam a presença de quem modelou cada peça. As diferentes composições de barro, necessidades de uso e técnicas conhecidas – tanto de construção quanto de ornamentação dos objetos – resultaram em uma produção muito diversa no mundo todo, extremamente expressiva e capaz de identificar culturalmente o povo que a produzia. (Almeida, 2010)

Nas sociedades precursoras, a cerâmica tinha duas finalidades principais: utilitária – sendo o seu uso majoritariamente associado à alimentação; e de caráter ritualístico. No livro *A oleira ciumenta* do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1985), são relatados diversos rituais de feitura da cerâmica de algumas tribos indígenas. Em uma das passagens, o autor nos apresenta um ritual realizado pelo povo da aldeia *Awaxawi*, localizado por centenas de anos na região da atual Dakota do Norte, Estados Unidos. A cerimônia de “ligadura dos potes” era realizada se obter chuva, e consistia na confecção de dois recipientes ornamentados, representando o homem e a mulher. Os potes jaziam enterrados pela maior parte do ano e quando retirados, eram abrigados do sol em uma cabana forrada de terra onde o ritual aconteceria. (*Ibid.*, p. 43).

A cerâmica era uma atividade destinada às mulheres, muitas vezes de caráter sagrado e abarcada em uma série de regras, interditos e atenções. Em seu capítulo dedicado ao mito *Jivaro*, povos aborígenes que vivem nas encostas orientais da cordilheira dos Andes, no sudeste do Equador, Lévi-Strauss (1985) apresenta uma das diversas raízes mitológicas da argila na terra e sua conexão com as mulheres.

(...) a abóboda celeste é uma grande tigela azul de cerâmica. Foi com barro que o Criador fez Nantu, a Lua, que irá se casar com Sol, e é com argila que ela modela um filho, em seguida destruído pelo Engolevento.’ Esse filho recebe o nome de Nuhi (cf. nui, ‘argila’) e após sua morte, seu corpo transformou-se na terra em que hoje vivemos. (*Ibid.*, p. 18).

A aproximação do feminino com a cerâmica pode ser relacionada também às características metamórficas de ambos: a mulher passa por ciclos de transformação todo mês ao menstruar; a cerâmica sofre transformações em sua matéria através do fogo, que altera suas características plásticas e maleáveis tornando-a extremamente rígida e resistente. Semelhante à forma dos receptáculos presentes nos ventres das mulheres, os recipientes de barro – que desde sempre foram usados para preparar os alimentos –, possuem como característica a concavidade que abriga e protege a vida ali gerada. A mulher e a terra (barro) compartilham a capacidade de gestar, alimentar, produzir e originar novas vidas e frutos (ALMEIDA, 2010).

Os vários povos primitivos que deixaram de ser nômades e passaram a praticar a agricultura desenvolveram técnicas artesanais com fins utilitários e ritualísticos. A terra, de onde brota a água e alimento, passou a ser associada a fertilidade da mulher, que, por sua vez, também podia gerar filhos; nasce aí o culto às “deusas da fertilidade”, associado ao ciclo das colheitas. Em todas as culturas por onde apareceram, estas deusas votivas adquiriram diferentes nomes, mas possuíam as mesmas intenções votivas associadas à fertilidade (DALGLISH, 2006, p. 22).

Com o passar dos anos e a modernização dos meios de produção, técnicas, sobretudo artesanais como a cerâmica, foram perdendo espaço na sociedade, principalmente na ocidental. Após os processos de industrialização, lógicas produtivas que não se enquadravam em uma escala industrial tornaram-se extremamente custosas frente ao constante barateamento das produções massificadas, e não conseguiam mais competir financeiramente com objetos produzidos em larga escala. No século XXI, a cerâmica é compreendida como uma prática que habita o universo do artesanato e da produção de utilitários. Seu uso no meio da arte moderna esteve associado aos primeiros estágios da criação de esculturas, em um momento em que arte, utilitário e simbólico eram indiscerníveis. Recentemente o uso do barro como material, de forma autônoma e expressiva, se deu com maior força na arte contemporânea.

A curadora de arte Clare Lilley (2017), reflete sobre a “nova” descoberta da cerâmica por artistas contemporâneos em seu artigo introdutório ao catálogo de arte da editora *Phaidon*, inteiramente dedicado à cerâmica: *Vitamin C: Clay and Ceramics in Contemporary Arts*. Segundo Lilley, os jovens artistas estão dando continuidade ao legado de gerações precedentes, mas existe uma mudança social significativa nos tempos de hoje: a cerâmica deixou de estar somente em ateliês, lojas e revistas especializadas e passou a estar também em museus, galerias e publicações de arte.

Ao utilizarem o barro como matéria prima principal, estes artistas colocam em xeque as distinções clássicas entre artesão, criador, escultor e artista, que segregaram por muito tempo a cerâmica da arte, “diminuindo-a” ao status de artesanato. Para ela, a raiz dessa divisão semântica está menos relacionada com os processos e materiais pertinentes a cada grupo, visto que não há uma distância muito grande na expressão, no conceito, na destreza ou na habilidade técnica da cerâmica e da escultura, por exemplo. Participam muito mais ativamente nessa separação a influência dos espaços de legitimação em que tais obras são encontradas e discutidas.

Ainda segundo a curadora, na última década percebeu-se uma mudança significativa nos locais de diálogo da cerâmica artística. Com base nisso, buscaremos estabelecer paralelos entre os valores subjacentes que podem influenciar a percepção de uma atividade como sendo superior a outra.

A indústria também apresenta um aparente interesse pela retomada da estética artesanal. É perceptível o aumento de produtos industrializados e padronizados que parecem ter sido manualmente confeccionados, apresentando, eventualmente, ranhuras e amassados que remetem à presença da mão em sua construção. Entendemos ser necessário olhar para essa apropriação como um movimento de mercado que responde a um comportamento social, um potencial interesse em resgatar e se reaproximar de um tempo diferente do atual.

Se mostra preciso, também, a compreensão do fazer escultórico da cerâmica artesanal (utilitária ou não) como uma maneira de se relacionar e compreender o mundo e a produção material de forma íntima e singular. Um processo que permite aproximar-se das formas criadas a partir do toque, do dedilhar sobre a superfície, o interior e toda sua tridimensionalidade. Uma compreensão mais completa de como se forma tal objeto, dos processos necessários, do exercício de se demorar e

respeitar um tempo externo ao tempo da produção ansiosa, dos prazos e entregas: o *tempo do barro*.

A cerâmica artesanal contrapõe-se a uma visão tecnicista da prática e dos processos produtivos, e, por essa razão, abre espaço para uma reflexão sobre o fazer e a criação contemporâneos. O resgate de um conhecimento ancestral de produção nos permite acessar antigos aprendizados que se mostram necessários para repensar a sustentabilidade deste modelo, quando postos frente a um contexto global de acelerada e repetitiva padronização da produção – em todos os estágios, desde o aprendizado de técnicas e modelos, até a criação de soluções e a produção final do objeto. Como podemos repensar o papel do design contemporâneo no processo produtivo, levando-se em consideração o esgotamento dos recursos naturais e o ritmo insustentável e acelerado de produção, através da prática da cerâmica?

4.2 Cerâmica e gênero

Para melhor compreensão das dinâmicas de exclusão e apagamento da produção artesanal de artistas, artesãs e designers mulheres ao longo da história, é necessário observarmos o fazer manual da cerâmica como participante das dinâmicas de poder e gênero que permeiam todas as nossas relações sociais. Toda sociedade possui seu próprio conjunto de regras e valores que orientam suas ações, e é esse conjunto que será responsável por conferir a um membro a sensação de pertencimento e adequação – ou exclusão e inconformidade.

O patriarcado delimitou as oportunidades das mulheres a participarem de determinadas áreas da sociedade e da produção material, resultando em comportamentos e funções estereotipadas, compreendidas como femininas. As constituições de poder e de gênero sociais tiveram um impacto enorme nos espaços os quais as mulheres ocuparam e ocupam, bem como em seus ofícios, e também sua relação com o design.

Como já mencionado, não se pode reduzir simploriamente os sistemas gênero/sexo e produtivo à relação entre todas as dinâmicas de poder que colaboram com os desequilíbrios entre atividades sociais, ao mesmo passo em que não podemos ignorar, também, as implicações da *performatividade* de gênero como um

mecanismo de construção social que nós, enquanto grupo, compreendemos como atribuições, direitos, lugares e papéis masculinos e femininos.

Os saberes femininos, bem como a força e independência das mulheres foram – e são, ainda hoje – subjugados e premeditados a um caminho que garanta qualquer tipo de aceitação em ambientes muitas vezes inalcançáveis, uma vez que foram projetados para homens. Esse é um movimento que se percebe com as inibições e apagamentos da natureza e intelectualidade feminina ao longo da História. Infantilizadas e tratadas como propriedade, foram afastadas de sua ancestralidade, renegadas da capacidade de produzir com originalidade contribuições artísticas e intelectuais para a sociedade por muito tempo.

Assim como a história da mulher no mundo ocidental, a arte foi também um campo e um saber, em sua maioria, destinado a homens e preservado por eles. Mesmo que algumas mulheres tivessem acesso ou pertencessem a contextos intelectuais e artísticos, a maioria se via marginalizada desses espaços, com sua produção pouco valorizada ao longo da história. Entretanto, apesar de rejeitadas no campo da arte, e renegadas como artistas, a mulher e o feminino foram temas recorrentes das mais distintas representações artísticas, nas quais se consolidou o olhar masculino sobre o corpo e as representações do feminino.

As mudanças que se estabeleceram na sociedade pós-modernas até a contemporaneidade abriram precedentes para modificações também no campo da arte. O surgimento de uma estética relacional trouxe para o âmbito da criação os questionamentos sociais. Mais interessada em entender e dialogar com a esfera das interações humanas e seu contexto social, a Arte Contemporânea explora a potencialidade da imagem e seu poder de ligação que pode ser estabelecido com o espectador. Os símbolos e produtos visuais criam vínculo e compartilhamento, e aproximam e estreitam os espaços de relação e diálogo. A arte produzida hoje tem relação com o contexto social atual, mas também dialoga com a própria história da produção artística.

Desse modo, a simples eleição de um material, técnica ou suporte, não pode ser compreendida como isenta de discurso, uma vez que os objetos são carregados de significados históricos e simbólicos. Portanto, a utilização de saberes tradicionalmente femininos no campo da arte é um potente mecanismo de reafirmação de uma intelectualidade produzida por mulheres. O trabalho com o barro e seus conhecimentos são um dos mais antigos na nossa História e remetem

à um período no qual a estrutura da sociedade era matriarcal. Um fazer de tempo em que os seres humanos estavam mais próximos da natureza. Um fazer respeitado como sendo algo sagrado e misterioso (ALMEIDA, 2010).

4.3 Potências do barro

O ensino da cerâmica é marcado pela oralidade e demonstração prática. É muito comum, em ambientes de ateliê, a figura do *mestre*, que desempenha o papel do artesão experiente, com pleno domínio de seu ofício e a capacidade de transmitir seus conhecimentos. Mais do que ensinar tecnicamente um fazer, o mentor inicia seus *aprendizes* nos seus saberes, introduzindo-os aos termos, materiais, ferramentas, métodos, em seu modo de perceber a realidade e, principalmente, na *observação*, ensinando-os a *ver* e *saber* ao mesmo tempo. A contemplação será a forma como o aluno irá se aproximar do trabalho, visto que a *demora* em seu fazer é capaz de desvelar o que não se apresenta de forma tão óbvia. Observar é necessário também para se familiarizar com as linguagens do barro: com a experiência é possível perceber quando os movimentos realizados estão cooperando com o material, abrindo assim uma infinidade de possibilidades criativas, ou quando estão em desalinho e pedem pelo recomeço do trabalho.

Byunh-Chul Han, professor de Filosofia e Estudos Culturais na Universidade de Berlim e autor de inúmeros livros sobre a sociedade atual, apresenta em sua obra *Sociedade da Transparência* (2017) distinções sobre processos *aditivos* e *narrativos*. Os primeiros se caracterizam pela operação de um processador, enquanto acontecimentos narrativos são processos que se esquivam da aceleração. Um exemplo desse segundo grupo seriam os rituais e cerimônias, visto que possuem seu tempo, ritmo e cadência específicos. Ainda segundo o autor, a *sociedade da transparência*, ou a sociedade dos dias atuais, “elimina rituais e cerimônias pois estes não podem ser operacionalizados, atrapalhando a aceleração da circulação da informação, comunicação e da produção” (HAN, 2017, p. 71).

A produção da cerâmica não se caracteriza necessariamente como um ritual ou cerimônia – apesar de haver relatos de rituais como o de “ligadura de potes”, já mencionado anteriormente neste texto, e diversos outros mitos que associam o manuseio do barro e a feitura de objetos cerâmicos com atividade sagradas; mas

seus procedimentos residem mais perto do tempo *demorado* de cerimônias e/ou acontecimentos narrativos, afastando-se do ritmo da produção industrial. O que podemos, portanto, recuperar e rememorar com esta desacelerada temporalidade?

Importante salientar que os processos descritos a partir deste ponto até o fim desta subseção partem de conhecimentos adquiridos pela autora ao longo de sua formação, bem como de sua experiência com o barro. Sendo assim, nos valendo da prática da cerâmica como um paralelo, vamos analisar a etapa conhecida como *trabalhar* ou *amassar o barro*. Na língua inglesa há um termo usado para descrever esse processo, *wedging*, que é definido no dicionário como o ato de forçar algo em um espaço apertado ou estreito. A palavra já diz muito sobre o ato em si, mas uma descrição detalhada pode ajudar a formar na cabeça do leitor uma imagem mais apurada. Inicia-se ao tomar o barro em suas mãos; utilizando um fio de nylon ou metal, corta-se o tamanho necessário para produzir o objeto que se deseja. Posta-se em pé à frente de uma bancada – podendo esta ser revestida com um tecido ou feita de um material que evite que a massa, ainda úmida, grude na superfície. Nesse momento, a depender de como foi ensinado, o artesão pode utilizar diferentes técnicas para realizar o mesmo processo, as mais comuns são “cabeça de touro”, “espiral” ou “empilhar e bater”, para nomear algumas.

Preparar o barro é um trabalho de consistência, persistência e calma. Agora com a bola de argila em mãos, empurra-a para frente e contra a mesa, aplicando certa pressão. Retorna-se à posição inicial e realiza-se novamente a mesma ação. A repetição fará com que a massa inicial ganhe uma forma triangular semelhante a uma *cabeça de touro*, como pode ser visto na Figura 1 a seguir. O objetivo é remover qualquer impureza ou bolha de ar, que possa causar rachaduras ou quebrar a peça durante o cozimento. O movimento deve ser repetido ao menos cem vezes para ser considerada satisfatoriamente concluída a etapa de amassar o barro. Tamanha é a quantidade de vezes que um ceramista deve repetir esse processo ao longo de sua trajetória no ateliê, que o mesmo pode ser lido como um ritual de iniciação dos trabalhos.

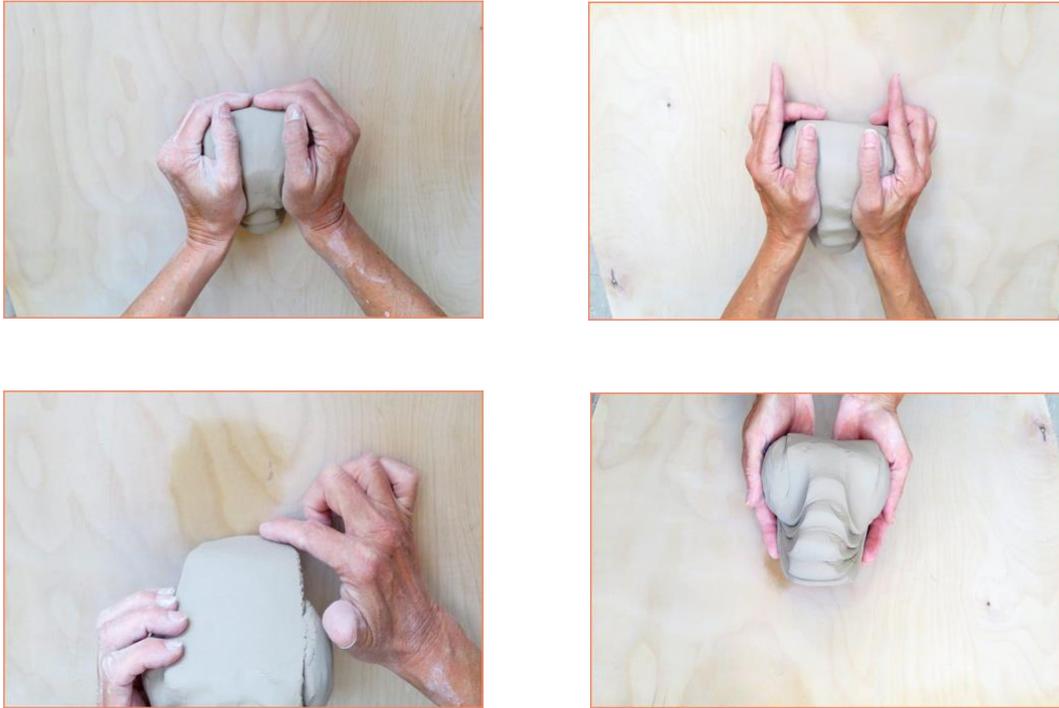


Figura 1: Etapas do processo de amassar o barro utilizando a técnica cabeça de touro.

Fonte: <https://potterycrafters.com/wedging-clay/>

A prática implica a repetição como uma forma de construção do *corpus* necessário para que o ceramista desenvolva seu repertório e consiga dominar seus processos. É preciso experimentar e vivenciar repetidas vezes cada gesto, conhecer ao olho e ao toque a espessura desejada para que na queima a peça não rache ou cozinhe de forma desigual. É necessário dominar os caminhos possíveis para a construção de um objeto (e o que se ganha ou perde com cada escolha). Dessa maneira, estará exercitando a conversação reflexiva na ação, na qual o profissional executa, reflete e, se necessário, corrige a partir de sua própria avaliação do trabalho realizado.

Com o conhecimento adquirido, o profissional também aprimora sua capacidade de projetar; ao ampliar seu repertório técnico, o artesão pode recorrer a diferentes caminhos e abordagens para criação de uma peça. Um recipiente côncavo como um vaso, por exemplo, pode ser construído a partir do uso de algumas técnicas distintas entre si e cada uma delas possui particularidades, limitações e potências que podem suscitar sua escolha. No momento em que o artesão determina que irá modelar um pote, possui a seu dispor ao menos seis maneiras diferentes de executar seu projeto, dentre elas as técnicas de modelagem manual, que são: (a) modelagem por pressão ou *palateado*; (b) *acordelado* ou técnica das cobrinhas; (c) modelagem

por *ocagem*; (d) modelagem por placas, e; (e) modelagem por moldes. Podendo também recorrer ao uso do torno elétrico.

A modelagem manual é o procedimento mais antigo de criar formas de barro. Utilizando as mãos como instrumentos de modelagem, é possível transformar uma massa de argila em um objeto realizando alguns movimentos com as mãos e aplicando pressão com os dedos. O *palenteadado*, por exemplo, consiste em transformar uma bola de argila, tomando-a em uma das mãos, abre-se um furo no centro com o polegar sem atingir ou atravessar a extremidade inferior (superfície que toca a palma da mão). Ainda com o polegar dentro da abertura, utiliza-se os dedos indicador e médio coordenados como uma pinça, executando pressão na parede da esfera. A repetição desse movimento enquanto gira-se a massa fará com que a forma se abra, dando vestígios do pote que se formará. Apesar de ser uma técnica aparentemente simples pelo uso das mãos como ferramentas e por haver poucas etapas em seu processo, exige intensa integração com o material, apurada percepção sensorial da matéria e concentração do artesão (Figura 2).



Figura 2: Etapas de construção por palenteadado.

Fonte: <https://www.claycraft.co.uk/how-to/pinch-pots-for-beginners/>

Outro tipo de modelagem manual se dá através do uso de placas. Espalha-se uma determinada quantidade de argila sobre uma superfície plana que, em

seguida, será compactada (pode ser realizada com o uso das mãos, rolos ou prensas). Após a compactação, o artesão recorta as partes planificadas que serão necessárias para criar o objeto desejado, agregando-as com o uso de barbotina (composto de argila e água usado como cola). A modelagem por placas também pode ser feita utilizando moldes para dar a forma desejada (Figura 3).



Figura 3: Registros do processo de modelagem por placas.

Fonte: <https://ceramicartsnetwork.org/daily/pottery-making-techniques/handbuilding-techniques/simple-sets-making-using-slab-bowl-templates/>

O *acordelado*, popularmente conhecido como “técnica das cobrinhas”, consiste em fazer tiras de argila que são roladas com as mãos até ficarem cilíndricas. Esses cilindros, justapostos ou sobrepostos, serão o ponto de partida de criação de inúmeras outras formas (Figura 4).



Figura 4: Exemplo de modelagem acordelado.

Fonte: <https://www.claycraft.co.uk/how-to/coiling-for-beginners/>

Aprimorando-se em cada uma dessas técnicas o artesão não só terá conhecimento disponível para projetar uma peça sabendo os meios necessários para produzi-la, mas também terá maior confiabilidade no resultado de seu trabalho. E ainda assim, a imprevisibilidade de grandes etapas como a queima do biscuito ou a queima do vidrado, mantém vivo um grau de mistério e frescor no processo produtivo. Em nossas pesquisas, encontramos com recorrência o relato de *maravilhamento* com a surpresa que se revela após o cozimento das peças. É verdade que os procedimentos técnicos se desenvolveram cientificamente (*no sentido de um pensamento objetivo, exato*) a ponto de garantir um alto nível de domínio e padronização aos objetos produzidos de forma artesanal. Entretanto, na cerâmica artesanal ainda reside um dado etéreo.

Segundo relatos obtidos ao longo desta investigação de mestrado, por meio da aplicação de um questionário online e anônimo em 3 grupos de *Facebook*¹ nichados para ceramistas durante o período 1 a 30 de agosto de 2020, foi possível identificar algumas particularidades descritas pelos membros quando perguntados sobre o *que o trabalho com o barro permitiu que eles aprendessem sobre o processo de criação de objetos*. Dentre elas destacam-se: tempo, desapego, paciência,

¹ Os grupos foram: “Ceramistas do Brasil”, grupo público com 8,1 mil participantes; “Ceramistas brasileiros”, grupo público com 6,1 mil participantes; “Ceramistas do Rio de Janeiro”, grupo público com 1,3 mil participantes.

conhecimento e técnica. Aceitar o erro, plasticidade, raciocínio lógico reverso, planejamento, trabalho em parceria e o uso de elementos naturais.

Alguns relatos nos ajudam a compreender melhor a dimensão sensível que a criação com barro ensina aos seus praticantes. Importante esclarecer que não estão creditados, pois o questionário aplicado retorna com respostas anônimas:

“Diria que a argila é muito sincera sobre a forma como é tratada. Ela trinca quando há tensão, empena quando há desequilíbrio, ensina que às vezes, não há como voltar atrás. Levo isso para a vida, cerâmica para mim é uma filosofia que exercito na prática.”

“A força da cerâmica está nos processos. Trata-se de material vivo, respira, tem memória, transformações químicas. Pede no fazer uma imaginação do material e seus processos, uma vez q não se tem controle dos resultados e lida com efeitos invisíveis antes de sua manifestação final.”

Enquanto outros nos apresentam aspectos formais da potência do trabalho artesanal:

“Sou formada em DI pela ESDI turma de 1981. Minha visão da criação de objetos sempre foi a partir de um desenho para uma produção industrial. A criação livre a partir de uma bola de barro com infinitas possibilidades abre caminhos onde a criatividade e a sensibilidade estão no comando. O artesanal unido as várias técnicas e materiais ampliam o olhar e uma descoberta leva a outra infinitamente.”

“Para mim, fazer cerâmica representa o próprio conceito de trabalho de Marx: o homem a partir de uma ideia, realiza uma transformação da natureza e com isso se transforma também.”

De todo modo, as percepções colhidas a partir da troca de conhecimento com pessoas que praticam o fazer manual da cerâmica com regularidade e constância, colaboram para o fortalecimento da gama de possibilidades que a cerâmica pode oferecer para o profissional de design. Tais percepções corroboram ainda para que o designer, através da prática de *conhecer-na-ação*, adquira aprendizados corpóreos, não-formais, capazes de propiciar a ele uma formação integrativa e expandida.

Quando o profissional habita demoradamente uma habilidade manual, ele se permite dedicar uma extraordinária qualidade de atenção—a seu trabalho. Concentrar-se única e exclusivamente em fazer objetos com as próprias mãos é uma maneira de se contrapor à lógica produtiva industrial e de atribuir ramificações políticas e sociais ao trabalho realizado. Coloca o profissional em contato direto –

e não mais de maneira velada – com o labor, permitindo que o artesão esteja em pleno domínio do seu trabalho (não mais *alienado*, *estranhado* a ele) e em constante confronto com a matéria palpável. Dessa maneira, apreendemos e compreendemos as coisas a partir das nossas mãos para, posteriormente, intelectualizarmos nas nossas cabeças, partindo da percepção para a concepção, e assim recomeçando.

Segundo Gouvêa (1990), a argila representa o nascimento e a morte: “o barro é nossa base, nosso mais tradicional refúgio. Dele vivemos e para ele voltaremos. O barro formou parte da história humana.” (p. 27). Por isso, há uma aproximação singular das sociedades com o material. Quando damos forma a argila, organizando-a, configurando-a, também nos organizamos interiormente. Maleável, flexível e permissivo, o barro apresenta novas possibilidades de construção, de fazer e desfazer, proporcionando oportunidades criativas, provocando sensações e experimentações táteis diversas. Por poder ser refeito diversas vezes, permite que a criatividade flua de maneira a estimular o teste e o desprendimento do medo de errar. Ao amassar e moldar, a pessoa é impelida pela enorme plasticidade do material.

A cerâmica possibilita a volta ao primordial. Em contato com o barro aprendemos sobre metamorfoses, também aprendemos a se transformar. O processo de criação de um artefato de barro envolve os quatro elementos da natureza, que atuam por vezes como potências ou limitações: a água, umedece e permite a plasticidade; a terra, o barro, é a matéria a ser modelada; o fogo, é responsável pela transmutação da matéria, infinitas vezes modelável em objeto rígido e definitivo; o ar, capaz de secar e conferir rigidez a peça, também alimenta o fogo. E claro, há também a presença de um elemento etéreo recorrente na maioria dos relatos sobre o fazer: o invisível, a surpresa.

O objeto de cerâmica é fruto de um processo extremamente criativo e extenso, envolvendo várias etapas. Cada fase é rica em ensinamentos: (a) amassar a argila, é a preparação do campo a ser trabalhado; (b) modelagem, é o processo de dar forma e dispões de diversas técnicas, além de possibilitar ao artesão aprimorar seu trabalho, aproximando-se cada vez mais da matéria; (c) secagem, inicia-se o compasso de espera, permitindo que o tempo e o ar retirem a umidade da peça; (d) acabamento, quando o objeto atinge o *ponto de couro* é possível refilar e refinar o trabalho; (e) queima biscoito, com a ajuda do calor do forno, a peça é transmutada em cerâmica; (f) adorno, uma vez cozida, a peça biscoito está pronta para ser

decorada; (g) queima vitrifica, após ser decorada e/ou esmaltada, a peça é novamente levada ao fogo, a camada de vidrado que recobre, deixará o artefato mais resistente.

A manipulação da argila permite experimentar a construção tridimensional de maneira desinibida. Limitações que impediriam a criação em outros materiais, como a madeira e o metal por exemplo, são amplamente reduzidas no universo da cerâmica devido a natureza plástica e dócil da matéria. O ato de modelar pode ser espontâneo e, ainda assim, permanente a ponto de permitir que o artesão se dedique a observar o resultado de suas escolhas durante o processo de engenho. O ritmo da ação é variado, lento e cuidadoso ou acelerado e cadenciado, mas está sempre a favor das imposições do barro, cabendo ao artesão compreender quais os recursos cabíveis para continuar trabalhando.

A umidade da argila é um fator imponente na modelagem, só se pode apertar, esticar, espalhar, unir e moldar quando o barro está flexível e úmido. O tempo torna-se, então, regressivo. À medida em que os minutos se passam e a massa é exposta ao ar, a argila se torna cada vez mais seca e rígida, restando ao praticante umedecê-la e trabalhá-la até o ponto de inflexão do material. Se a peça é deixada ao tempo, secará e estará pronta para a primeira queima.

Até esse momento, nenhuma ação é totalmente irreversível. O teste, o erro e o recomeço são permitidos e bem-vindos, um deslize pode ser facilmente corrigido sem custar o sacrifício de todo o trabalho. Entretanto, o erro não é banalizado pois as consequências são visíveis e o retorno, nem sempre é tão simples quanto o apertar de duas teclas. Encontramos com recorrência o relato de ceramistas sobre o barro *ensinar a lidar om o erro*. Muitas vezes temido ou evitado, é relatado com frequência como uma excelente forma de aprimoramento técnico.

Os relatos anônimos colhidos no questionário anteriormente referido, exemplificam a identificação do *erro* como um estímulo ao auto aperfeiçoamento na cerâmica.

“É preciso conhecimento. É preciso técnica. É preciso estudos. Fazer objetos cerâmicos nos faz estar sempre em contato com os estudos. Estudos sobre a história, a arte, as formas de execução. Nada existe por acaso. Precisamos aprender, conhecer, executar... errar e voltar ao ponto inicial. Exige crescimento intelectual todo dia. É maravilhoso.”

“Paciência, pois existem muitas etapas, desapego pois sempre existe margem para o erro, mesmo seguindo a técnica o material pode responder de outra maneira.”

É importante que o artífice atravessasse todo o processo de criação para experimentar e conhecer na prática cada etapa. A vivência materializa os procedimentos, permitindo ao praticante conhecer mais profundamente sobre cada técnica ou processo. Evitar o erro, além de ser quase impossível no aprendizado, é privar-se de registrar intimamente em si sabedorias que aperfeiçoam o ato de projetar, a criação de repertório e a capacidade de analisar criticamente seu trabalho. Testar e errar permitirá refletir sobre o ocorrido, transformar o objeto modelado e se aproximar, cada vez mais, de um resultado satisfatório.

4.4. Uma pele de barro

A argila é matriz e fonte fundadora para as mãos amassarem, sentir, escutar e deixar fluir o pulso de criatividade no momento de criação. Ela é carne palpável e registro de memória e gestos. A cerâmica – e ainda é – um dos suportes mais empregados na arte tridimensional, antes de várias esculturas serem cunhadas em bronze, resina, metal ou madeira, elas são prototipadas em barro. Nem sempre, porém, o barro foi utilizado como o material final das peças, muito em razão da percepção (equivocada) da cerâmica ser uma arte menor, por sua associação com o artesanato e objetos de uso doméstico.

Historicamente, não há como negar a importância desse material para as artes plásticas, o design e o artesanato. (Phaidon, 2017) Contrariando a regra, artistas utilizam o barro e a cerâmica como suporte final de seus trabalhos e com isso, abrem espaço para o diálogo com questões como materialidade, corporeidade, trabalho, manualidade, feminino, dentre tantas outras. Entendemos que há uma enorme riqueza em analisar o trabalho de artistas do barro, a fim de evidenciar sua produção e as correlações encontradas em suas obras com a discussão realizada na presente dissertação. Tomando como ponto de partida o catálogo especializado em cerâmica da Phaidon “*Vitamin C: Clay and Ceramics in Contemporary Arts*” (2017), elegemos o trabalho de três artistas mulheres como interlocutores. É importante ressaltar que não é de interesse dessa pesquisa reduzir ao trabalho destas artistas toda diversidade da produção artística, utilitária, escultórica ou de

artesanato feito com barro, mas sim dar visibilidade e ilustrar as potências de se projetar com barro.

Alisa Barenboym é uma artista contemporânea nascida em Moscou em 1982 que trabalha e vive em Nova Iorque. Treinada como pintora sob a tutela de Jutta Koether, se formou na *Bard College* com um *Master in Fine Arts* (mestrado em belas artes) em 2010. Em sua trajetória como artista plástica, seu trabalho gradualmente se desenvolveu da fotografia de natureza morta para o espaço de esculturas híbridas. Nas obras apresentadas nas Figuras 5, 6 e 7, seu trabalho chama atenção pelo uso de materiais improváveis – incluindo seda, cerâmica, metal, cabo usb, pen drive e gel emoliente à base de petróleo.



Figura 5: Leakage Industries: Clear Conduit (2012). Emulsificante Gelled, peças em cerâmica (biscoito), cabo usb com adaptador de gênero, flash driver, hardware.

Fonte: PHAIDON, (2017).

As instalações da artista questionam as distinções que separam materiais orgânicos e sintéticos, articulando uma relação cada vez mais porosa entre nossos corpos e as substâncias industriais que nos cercamos.

É possível aproximar o trabalho da artista com o pensamento dos filósofos Deleuze e Guattari apresentados nesta dissertação. A artista cria, a partir da justaposição de elementos tecnológicos – digitais e sintéticos – e artefatos orgânicos – naturais e corpóreos – uma escultura híbrida, capaz de potencializar aspectos individuais de cada parte. Ou seja, o uso de materiais, à primeira vista antagônicos, mas que se transmutam e evidenciam a complementariedade de seus discursos. A

obra final é o resultado da interação ente os corpo-barro e corpo-sintético, a relação estabelecida entre esses elementos é capaz de evidenciar as tensões entre a natureza dos materiais, mas também estimula a percepção de uma coexistência íntima.

Com esculturas representativas e que dialogam com o trabalho de uma série de artistas contemporâneos que se dedicam a exibir uma nova condição corpórea ligada à tecnologia digital e à estética corporativa, a artista russa está profundamente engajada com a pesquisa da materialidade. Projetadas, produzidas e concebidas sob a influência onipresente da era digital, suas esculturas não abordam concretamente o mundo da computação digital. Em vez disso, o digital, como parte da experiência cotidiana, entrou sutilmente na presença física das obras. As instalações tratam do envolvimento físico e material com a rede digital, levantando o tema do impacto digital em nossos materiais e corpos na sociedade contemporânea. São também evocativas de uma tendência na arte que data do final dos anos 1960, fundindo uma base racional, minimalista e formal com elementos antropomórficos, negociando o espaço entre sensualidade e racionalidade.

As obras artísticas de Baremboym se inscrevem em uma tradição de artistas femininas, sem seguir uma agenda feminista explícita. A capacidade de perturbar os espectadores, por exemplo, relaciona intimamente a prática de Alisa Baremboym a Louise Bourgeois (1911 – 2010). Honrando suas precursoras, a artista incorpora o uso da dinâmica material – a oscilação entre a estrutura e sua dissolução, construindo uma obra que se mantém viva pela característica dos materiais empregados. Em *Leakage Industries: Clear Conduit* (2012), durante os três meses em que a obra esteve exposta, os corpos de cerâmica absorveram a umidade do gel emoliente em que estavam depositados, mudando com o tempo sua aparência e conformação.

Curiosamente, Baremboym voltou-se mais para a escultura quando passou a frequentar aulas de cerâmica, em 2010, para aprender a tornear. Inicialmente, experimentou com técnicas de vidrado (*glazing*), mas com o tempo deu preferência a cor da argila crua, criando formas em biscoito (nome dado a peças de barro que passaram pela primeira queima no forno), como é possível ver nas obras *Leakage Industries: Clear Conduit* (2012), *Porous Solutions* (2013), *Process* (2015) e na instalação *Conflict (process)* de 2015. A argila não só parece com carne por sua semelhança com o tom vermelho, mas também replica muitas de suas capacidades biológicas: é mutável, permeável, vulnerável à contaminação e suscetível ao calor.



Figura 6: Porous Solutions (2013). Cerâmica, costume webbing, hardware, seda, imãs e metal.
Fonte: PHAIDON (2017).

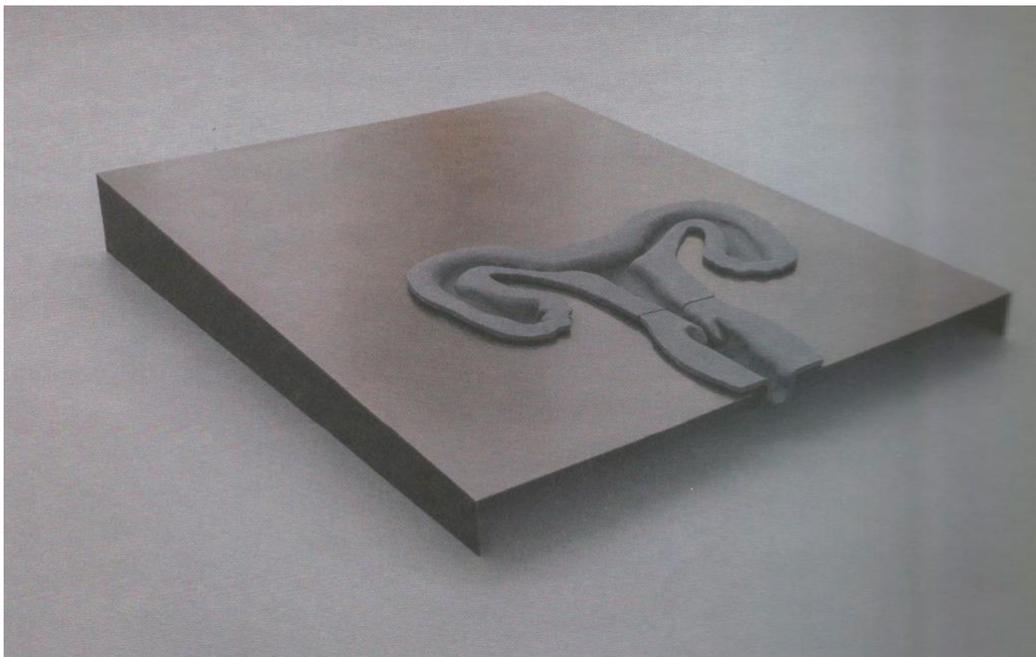


Figura 7: Process (2015). Folha de metal e cerâmica.

Fonte: PHAIDON (2017).



Figura 8: Vista da instalação “Conflict (process)”.

Fonte: PHAIDON (2017).

Lilibeth Cuenca Rasmussen (1970) é artista performer filipina, e atualmente reside e trabalha em Copenhague. A performance é um elemento vital em seu trabalho, chegando a própria artista a se descrever como uma escultura viva que fala. O corpo é parte significativa para o estabelecimento da relação com o espaço, se tornando o meio pelo qual a artista interroga sobre identidade, construção de gênero, etnia e cultura. Em “Beeing Human Beeing 1” (2014), Cuenca convidou familiares e amigos a mergulharem em um cenário de barro que foi transferido para o local da exposição. Realizando uma performance de 5 horas (Figura 9), a artista filipina deitou-se de forma ritualística, cercada por velas, sua pele embaçada em uma camada de barro espesso, secando lentamente e rachando. O público foi convidado a acender velas e moldar pequenas oferendas usando a argila que a cercava. A cama ao redor foi amassada e esculpida manualmente, evidenciando as marcas dos movimentos e dos dedos ainda perceptíveis.

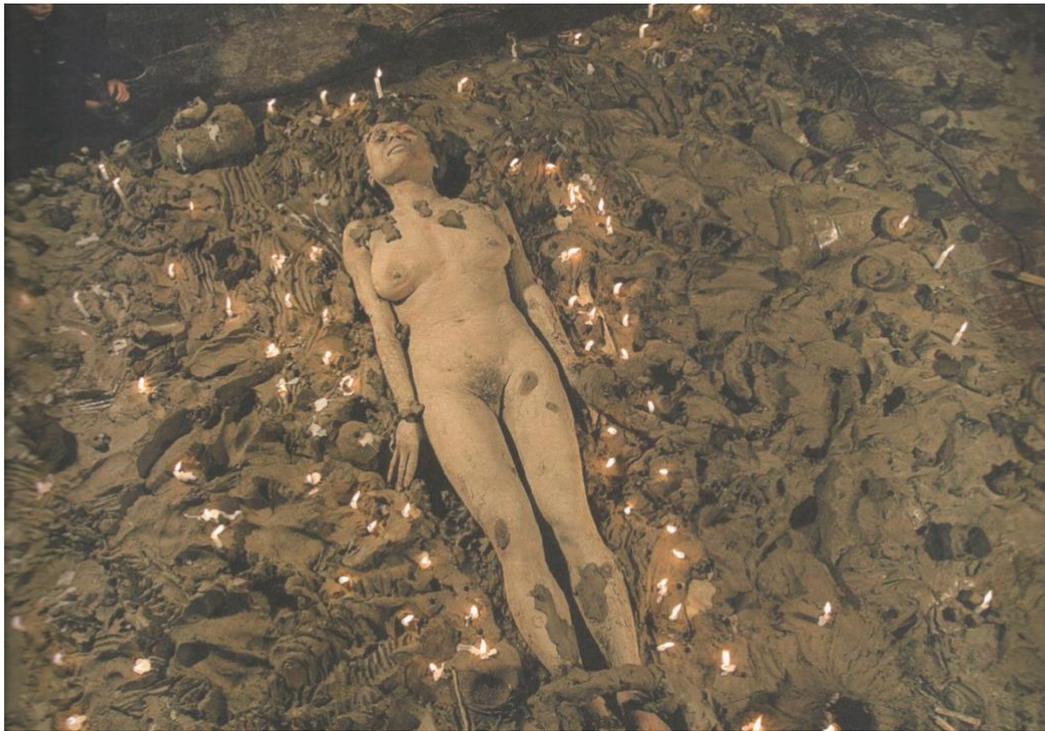


Figura 9: Lucy (2014), performance de 5 horas.

Fonte: PHAIDON (2017).

Nos dias seguintes, sua mãe, irmãos e filha fizeram impressões corporais, em telas, de suas mãos, pés e rostos (Figuras 10 e 11); argilas vermelhas e marrons cobrindo a carne e, em seguida, sendo pressionado no pano. Essas resmas de tecido foram dispostas ao redor do espaço, equivalendo a um retrato baseado no tempo dos corpos familiares que envolviam esse ambiente.



Figura 10: Faces (2014). Impressão corporal.

Fonte: PHAIDON (2017).



Figura 11: Beeeing Human Beeeing com Jeannette Ehlers (2014. Impressões corporais).
Fonte: PHAIDON (2017).



Figura 12: Overleaf (2014). Impressões corporais dispostas no ambiente de exposição.
Fonte: PHAIDON (2017).

Há uma clara interlocução entre o trabalho de Cuenca Rasmussen e a série “Silueta” (anos 1970) de Ana Mendieta. A artista cubana também usava seu corpo como elemento fundamental de sua obra, e celebra a interconexão do mundo

humano e material no plano da corporeidade. Mendieta sentia que a arte tinha sua origem como a própria natureza; e sufocando seu corpo com flores brancas ou deixando a marca de sua silhueta em lama, argila e areia expressou a dor provocada pelo afastamento físico e emocional com o seu lugar de origem.

Para Ana Mendieta, este foi um processo simbólico de fusão espiritual com a natureza. Para Cuenca Rasmussen, a argila é um material orgânico com variações de cor e textura; um meio suntuoso e sensual de explorar a autoestima à medida em que o corpo encontra material. A argila reveste a pele com sua própria espessura e cor, e, até certo ponto, cultura e etnia são indiscerníveis quando vemos os membros barreados ou imperceptíveis nas estampas corporais. As obras de Lilibeth Rasmussen evidenciam a potência histórica e ritualística do barro, convidando o público a acessar referências de um imaginário coletivo sobre a origem da própria humanidade e sua história até os dias de hoje.

Celeida Tostes (1929 – 1995) foi uma importante artista brasileira que utilizava o barro como suporte para suas obras e performances. A produção artística de Celeida estava intimamente ligada a materialidade do barro e seus processos de manipulação. Ao utilizar o barro em sua forma crua, despida, a artista rompe com a queima, processo importante na cerâmica que é capaz de enrijecer as peças e conferir-lhes durabilidade ao tempo. Suas obras também questionavam sobre a autoria individual da obra de arte, por diversas vezes Celeida propôs uma aproximação com o espectador através de rituais de arte e de ações coletivas e participativas. A mobilização fazia do processo uma celebração e comunhão com outras pessoas, acrescentando à obra uma subjetividade coletiva e somando energia de ação, movimento, a energia da artista.

A questão da feminilidade se manifestou em suas obras como ferramenta de transformação e liberdade, utilizando representações simbólicas, arcaicas, arquetípicas, religiosas e primitivas para dar vazão ao feminino. Para a artista, o espaço público era um reflexo das conquistas das mulheres e, por isso, a cidade e as tecnologias vigentes – fruto da racionalidade humana – deveriam encontrar-se com a feminilidade, a leveza, o sonho e a poética. Deleuze e Guattari falam do espaço liso que se transmuta no espaço estriado, e como esse processo é contínuo e tende ao equilíbrio entre os dois polos: Celeida Tostes propõe alisar o espaço – cidade, tecnologia, racionalidade – que se estriou em demasia, e seus utensílios para

tal foram o barro, a arte, o coletivo, a sensibilidade, o feminino e a experiência corpórea.

O principal instrumento de manipulação foi seu corpo, dando luz a formas e poéticas, tecendo com o barro suas inquietações. Através de suas investigações, Celeida Tostes nos apresenta o corpo feminino, o útero, o ventre, a mão e o nascimento, utilizando formas fálicas, germinativas e côncavas para evidenciar a coexistência do masculino e feminino. A obra da artista também é marcada pela repetição, tanto em procedimentos e gestos para criação, em elementos constitutivos de uma obra, quanto no conjunto de obras que criava, visto que a artista trabalhava, em grande parte, com séries e desdobramentos de trabalhos, como vemos nas figuras 13, 14 e 15.



Figura 13: Celeida Tostes, Gesto Arcaico, 1991.

Fonte: Becker, C. Gestos Fósseis, 2013. Universidade de Brasília, Monografia, Departamento de Artes Visuais.



Figura 14: Celeida Tostes, Amassadinho, 1991, Instalação.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63490/amassadinhos>>.

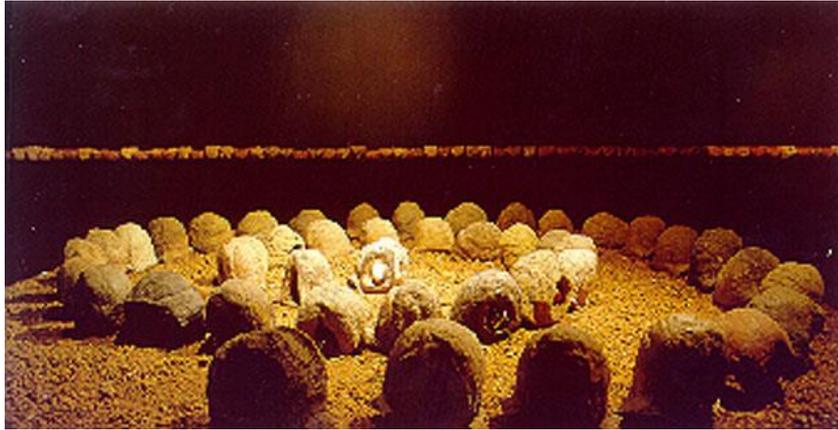


Figura 15: Celeida Tostes, Aldeia Funanius Rofus, 1992. 46 ninhos feitos pelo João-de-barro e pela artista.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25084/aldeia-funanius-rofus>>.

A produção artística de Celeida Tostes abordava a cerâmica para além da sua utilidade, trazendo-a para a experimentação plástica na arte contemporânea. A feminilidade foi um fio condutor em seu trabalho, sempre interseccionado por outros assuntos relacionados com sua própria existência – a fertilidade, fragilidade, corpo, sexualidade, ato de nascer e morrer. Há um vínculo primário entre os temas negociados pela artista e a materialidade do barro, no qual o corpo de Tostes e a argila se misturavam intimamente.

Anna Maria Maiolino (1942) artista italiana, reside e atua em São Paulo, Brasil. A artista entrou em contato com a cerâmica por volta de 1980 e, segundo ela, o encontro provocou uma tempestade dentro de si. Tendo atuado por mais de duas décadas com uma gama de técnicas, incluindo desenho, vídeo e performance, quando Maiolino começou a utilizar o barro, simultaneamente, transformou a natureza de seu trabalho e afirmou a consistência de sua prática. Para a artista, o barro representa continuidade, tanto literal quanto simbolicamente.

De maneira geral, seus trabalhos se caracterizam pela exploração do caráter físico do suporte eleito por ela, onde o material é tanto o sujeito, bem como o registro dos movimentos do corpo da artista no ato de fazer; um princípio norteador também para o trabalho de Maiolino com argila.

Em suas obras imersivas de larga escala que começou a fazer no início dos anos 1990, inúmeras peças de argila crua tomam conta dos interiores de museus e galerias. Por exemplo, em sua série "Terra Modelada" (2010), o barro é disposto em pisos regimentados, mesas e prateleiras ou fixadas na parede, através de formas

rudimentares e repetidas como pequenas bolas, cobrinhas, placas e pedaços de barro de várias dimensões (Figura 16 e 17).

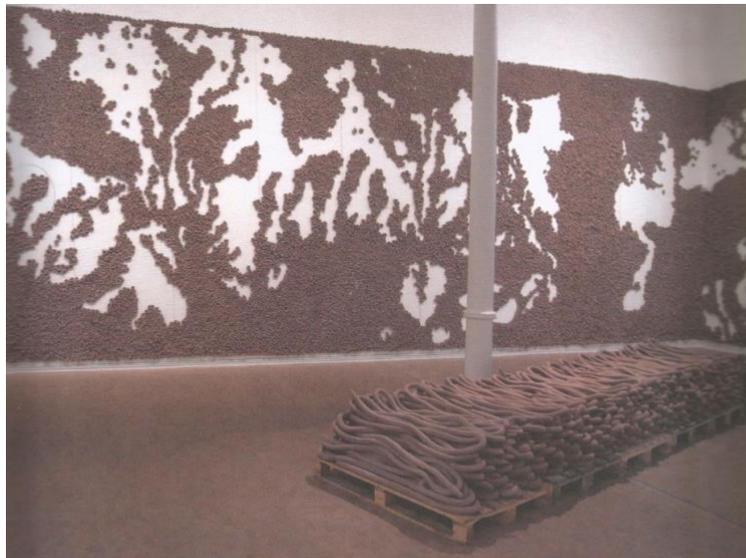


Figura 16: Da série “Terra Modelada” (2010), 6 toneladas de argila, modelada *in situ*.
Fonte: PHAIDON (2017).

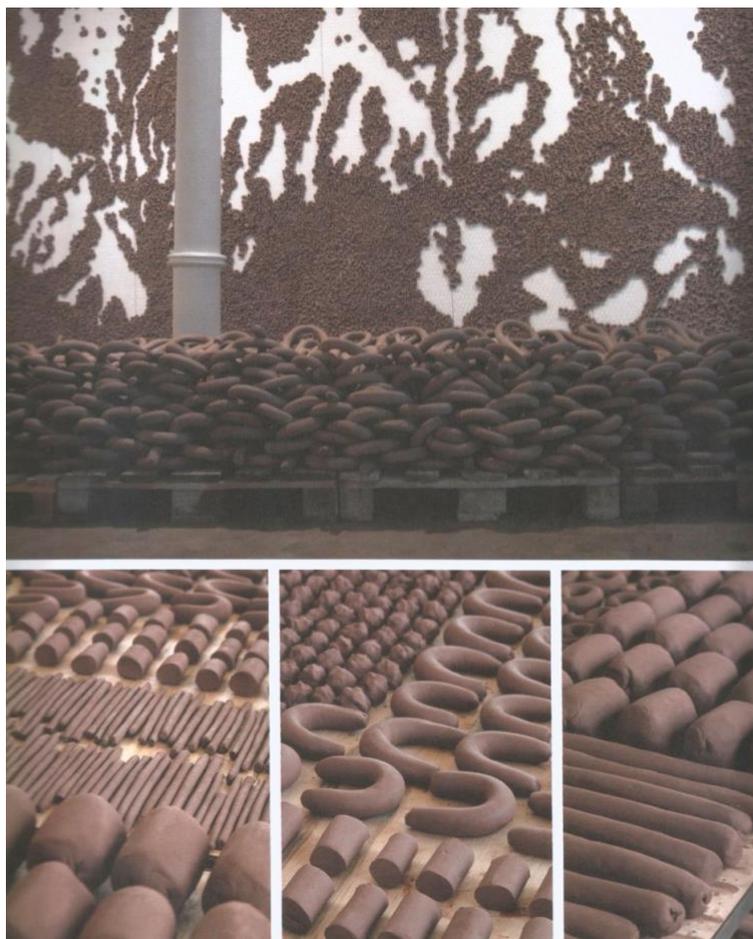


Figura 17: Da série “Terra Modelada” (2010), 6 toneladas de argila, modelada *in situ*.
Fonte: PHAIDON (2017).

Todas as peças são feitas à mão através da aplicação de movimentos simples – amassar e rolar –, gestos que remontam aos primórdios da produção de materiais. A forma como Maiolino trabalha essa massa plástica de barro convida a pensar sobre a origem da arte, mas também sobre o trabalho e o esforço físico que envolve, uma vez que cada parte é individualmente moldada com igual atenção.

Podemos traçar paralelos entre a maneira como a artista endereça esses assuntos em suas obras com o pensamento de autores como Richard Sennett, Tim Ingold e Michel Polanyi aqui apresentados, uma vez que as peças materializam aspectos significativos da experiência corpórea e prática do trabalho realizado com barro. A repetição de movimentos, como vimos no subcapítulo anterior, faz parte da rotina de um ateliê de cerâmica, e certas formas apresentadas por Maiolino são o ponto de partida da criação de qualquer objeto cerâmico.

Por mais que o trabalho de Maiolino seja sobre o ato de fazer e seus processos, eles também são sobre o movimento contrário, o desfazer. A argila crua

aceita facilmente interferências, podendo ser refeita ou reciclada. A forma, cuidadosamente moldada, pode ser levada de volta a uma massa disforme com apenas um simples gesto, retornando do barro ao barro, incorporando o ciclo da vida-morte-vida.

O olhar atento, demorado, e próximo sobre essas formas de argila revela os traços pouco visíveis do corpo da artista, impressões de suas mãos e dedos na superfície do objeto refletindo as ações – espremer, rolar – e os movimentos envolvidos no processo de criação. O toque (repetitivo, amoroso ou às vezes brutal) e o contato físico são fundamentais para uma compreensão do projeto, o corpo da artista está presente e, ao mesmo tempo, ausente em seu trabalho, narrando sobre a presença. O selo de um fabricante e a assinatura de uma ceramista em uma peça, por exemplo, são maneiras de evidenciar no objeto a presença do trabalhador que o fez. De maneira mais sutil ou subliminar, a evidência do movimento realizado pela artista conta sobre seus atos e confirmam a ação realizada por seu corpo, permitindo ao expectador acessar um nível ainda mais íntimo de consciência sobre a obra.

Através da análise da obra de Alisa Barenboym, Lilibeth Rasmussen, Celeida Tostes e Anna Maria Maiolino, foi possível evidenciar questões que permeiam a produção artística feita com barro. Em suas particularidades é possível perceber que a argila como matéria plástica permite uma extensa diversidade de manuseios e expressões, podendo despertar sentimentos e interpretações múltiplas em quem entra em contato com as obras de barro. Ainda que as artistas escolhidas possuam aspectos ou assuntos em comum, a permissividade do material e a individualidade de cada um gera resultados plásticos diversos entre si. O barro permite que a intenção, o movimento, o gesto, o corpo, o planejamento e o discurso sejam explorados com liberdade e autonomia.

4.5 Contextualização sistêmica da cerâmica artesanal

A fim de compreender sistemicamente o artesanato cerâmico, fez-se necessário buscar uma metodologia analítica, capaz de compreender as complexidades do sistema produtivo também em âmbitos socioecológicos. Para tanto, optou-se por utilizar o *framework* apresentado por Elinor Ostrom (2009) em

seu artigo na revista *Science*². A economista e estudiosa norte-americana foi a primeira mulher a ganhar o Prêmio Nobel de Economia, em 2009, por sua pesquisa sobre a relação entre instituições, política e meio ambiente.

A metodologia desenvolvida pela economista visa a compreender os elementos e relações que caracterizam determinados sistemas, sugerindo a análise a partir de quatro subsistemas fundamentais: (1) sistema de recursos, (2) unidades de recursos, (3) usuários e (4) sistemas de governanças. Cada subsistema é formado por diferentes componentes, e a análise conjunta desses subsistemas torna possível compreender as interações e resultados gerados.

O objetivo do método é tornar claro e compreensível os diferentes níveis de relação, os elementos participantes do sistema e os impactos e resultados que o conjunto implica ao ecossistema em que se insere. Com a compreensão holística é possível ampliar e aprofundar o entendimento das dinâmicas e relações, além da possibilidade de se traçar estratégias mais acertadas para o desenvolvimento sustentável do sistema. Na figura 5, apresentamos o infográfico que resume de forma elucidativa e visual a metodologia proposta por Ostrom (2009).

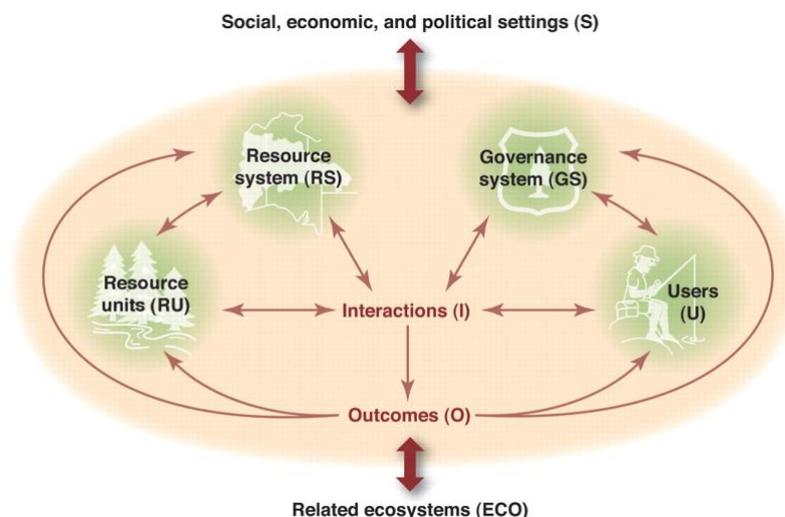


Figura 18: Subsistemas presentes na análise de sistema socioecológicos complexos.

Fonte: Ostrom (2009).

Se faz necessário esclarecer a condição desta pesquisadora como atora implicada, visto que reside na cidade do Rio de Janeiro e possui como repertório a vivência de ateliês de cerâmica metropolitanos. Dessa maneira, o contexto aqui pesquisado se baseia nas experiências prévias da autora, bem como ao relato de

² Volume 325, 2009.

ceramistas que residem e atuam na cidade carioca. Os ateliês de cerâmica localizados em grandes cidades possuem particularidades que os diferenciam bastante da produção em cooperativas, associações ou até mesmo o trabalho individual de artesãos que atuam em regiões rurais ou distantes de centros metropolitanos. O fluxo de capital, a visibilidade do produto, proximidade ou possibilidade de acesso direto a matéria prima *in natura*, a mobilização e organização social da categoria, o acesso a capacitação, entre outros tantos são fatores de diferenciação.

Visto que os ceramistas cariocas, em sua maioria, utilizam como matéria prima massas plásticas de fabricação industrial, o sistema de recursos será identificado por atores responsáveis pela extração e fornecimento dos recursos necessários para fabricação das massas usadas na feitura de peças. Tal enfoque evidenciou a complexidade e dimensão desse sistema produtivo. A abrangência nacional das etapas produtivas se mostrou um desafio e uma limitação, uma vez que a pesquisa se viu inserida no contexto da pandemia de COVID-19, em que os deslocamentos e o acesso direto a certas fontes primárias se tornaram dificultados, desafiando a capacidade de levantamento de determinadas informações precisas e cruzamento de dados entre todos os níveis do sistema. Porém, o exercício de enquadramento da atividade eleita dentro do *framework* de Ostrom, possibilitou ricas percepções e análises sobre o campo que serão apresentadas mais adiante.

Traçados os recortes da pesquisa, evidenciam-se dois grupos de atividades: (1) sistema de *recursos*, encarregados pela obtenção da matéria prima, sendo elas responsáveis pela extração dos minerais, transporte, tratamento, composição de diferentes minérios e distribuição do produto final (massas plásticas); (2) sistema de *usuárias*, responsáveis pela criação e comercialização de objetos cerâmicos artesanais de caráter decorativo ou utilitário.

Ambos os conjuntos são interseccionados pelo sistema de *governanças* que regulam, fiscalizam e impactam diretamente as atividades desempenhadas, e constituem também o contexto social, econômico e político do sistema. As unidades de recurso dizem respeito a questões produtivas do recurso principal. As *interações* representam as relações estabelecidas entre os *recursos* e *usuários* e o conjunto de resultados dos intercâmbios representam os desempenhos sociais e ambientais.

A metodologia proposta por Ostrom consiste no desenho de um *framework*, onde o pesquisador possa arranjar os diferentes elementos participantes do sistema

estudado. No quadro de trabalho a seguir será apresentado o modelo desenhado para compreender a produção da cerâmica. Nos parágrafos subsequentes, serão explicados os elementos integrantes e suas particularidades.

<p>Contexto Social, econômico e político (C)</p> <p>C1 Setor Industrial de Cerâmica; C2 Legislação Ambiental (Código de Mineração e regulamentações da atividade); C3 Lei do Artesão; C4 Desenvolvimento sócio-econômico da atividade artesanal (PAB, SEBRAE)</p>	
<p>Sistema de Recursos (SR)</p> <p>SR1 Setor: Uso do Solo (Mineração)</p> <p>SR2 Fronteiras do sistema</p> <p>SR3 Tamanho do sistema</p> <p>SR4 Infraestruturas</p> <p>SR5 Produtividade do sistema</p> <p>SR6 Propriedades de equilíbrio</p> <p>SR7 Localização</p>	<p>Sistema de Governanças (SG)</p> <p>SG1 Lei do Artesão</p> <p>SG2 Programa do Artesanato Brasileiro</p> <p>SG3 Associação Brasileira de Cerâmica</p> <p>SG4 Associação de artesãos do Rio de Janeiro</p> <p>SG5 Organizações governamentais</p> <p>SG6 Organizações não governamentais</p>

Unidades de Recursos (UR) UR1 Disponibilidade UR2 Taxa de reposição UR3 Valor econômico UR4 Interação entre unidades de recurso	Usuários (U) U1 Número de usuários U2 Características socioeconômica dos usuários U3 Localização U4 Tecnologias usadas U5 Importância do recurso U6 Capital social
Interações (I) → I1 Compartilhamento de informações I2 Atividades em Rede I3 Processos de auto-organização I4 Conflito entre atores	→ Resultados (R) R1 Desempenho social R2 Desempenho ecológico R3 Externalidades a outros SSEs
Ecossistemas relacionados (ECO) ECO1 Padrões climáticos, ECO2 Degradação ambiental	

Quadro 1: Framework para análise de Sistema Sociobiodiversos Complexos (SSE) da produção de cerâmica artesanal carioca.

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Com a finalidade de compreender os elementos participantes do sistema de recursos, selecionamos a argila como matéria prima principal. O barro é a substância da cerâmica, oriundo da decomposição de granito e rochas existentes na crosta terrestre, fazendo com que exista uma gama de qualidades de diferentes tipos de argilas, que variam em aspectos como cor, plasticidade e umidade. Fica a critério do ceramista eleger a matéria prima mais adequada para a peça ou processo de produção.

Há duas maneiras de se obter a matéria prima para fabricação de uma peça: (1) a extração direta da argila do meio natural como encostas, riachos e açudes, e; (2) a aquisição de uma massa cerâmica de qualidade industrial. O artesanato cerâmico feito em cidades geralmente impõe ao artesão o distanciamento do recurso natural, impossibilitando a relação estreita e direta do produtor com a matéria prima e seu meio. Desse modo, é comum a utilização de massas compradas em lojas ou fornecedores especializados. Para elaboração desses compostos são misturadas argilas como o *caulim*, a *bentonita*, *haloisita*, *esmectita*, *gibsita* e *atapulgit*, sendo o caulim e a bentonita exemplos de argila mais comumente usados em cerâmica.

As massas cerâmicas, em geral, são produzidas oriundas da combinação de ao menos duas matérias-primas, além da adição de água. A composição das matérias-primas é uma das etapas mais importantes no processo de fabricação de produtos cerâmicos, e os tipos de massas são arranjados de acordo com a técnica escolhida para criação dos artefatos cerâmicos. Segundo a Associação Brasileira de Cerâmica (ABCERAM), os compostos podem ser qualificados como:

suspensão, também chamada barbotina, para obtenção de peças em moldes de gesso ou resinas porosas; *massas secas* ou *semi-secas*, na forma granulada, para obtenção de peças por prensagem; *massas plásticas*, para obtenção de peças por extrusão, seguida ou não de torneamento ou prensagem (ABCERAM, 2020)³.

A análise da atividade mineradora de cada tipo de argila ou componente das massas se mostrou uma tarefa de levantamento de dados extremamente vasta, o que nos fez optar pelo recorte de diagnóstico para a extração da bentonita como uma forma de compreender parte das atividades e atores envolvidos no sistema. Sabemos, no entanto, que tal decisão torna a visão do *framework* mais limitada e imprecisa.

A extração de bentonita (SR1) é realizada no município de Cubati (SR7), na Paraíba, que faz parte da unidade geoambiental do Planalto da Borborema (MASCARENHAS *et al.*, 2005 *apud* COSTA, 2019). De acordo com Mascarenhas (2005 *apud* COSTA, 2019) na zona rural do município, se encontra a nascente do rio Seridó. Os atributos hidrográficos do município de Cubati, segundo a ANA (Agência Nacional de Águas), o classificam como pertencente a região Hidrográfica Atlântico Nordeste Oriental, a qual tem sua área quase absoluta introduzida no Semiárido Nordestino e na bacia hidrográfica do Rio Piranhas (ANA, 2015 *apud* COSTA 2019).

O município está localizado no bioma da Caatinga, na região do Semiárido brasileiro, caracterizado por clima seco e poucas chuvas. Em termos demográficos, o município possui uma população de cerca de 6.866 habitantes, com Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (2013) estimado *baixo*, apontando o maior crescimento no índice de educação, seguido por longevidade e renda (COSTA, 2019).

³ Disponível em <https://abceram.org.br/processo-de-fabricacao/>

A atividade de mineração requer licenciamento ambiental e responde a uma série de normas que vão desde a esfera municipal, passando pela estadual até federal, a fim de verificar as práticas relacionadas ao meio ambiente. A extração de minérios compõe uma atividade potencialmente poluente (ECO2), logo, atende ao tratamento da gestão pública ambiental.

Os órgãos responsáveis por cuidar da fiscalização da atividade mineradora estão apresentados junto a suas respectivas imputabilidades no quadro a seguir:

Órgão	Responsabilidade
Agência Nacional de Mineração	Planejar e fomentar o aproveitamento de recursos minerais, superintender as pesquisas geológicas e minerais, conceder, controlar e fiscalizar as atividades de mineração no território nacional, com o código de mineração.
Ministério do Meio Ambiente	Formular e coordenar as políticas ambientais, acompanhar e superintender seu cumprimento
Ministério de Minas e Energia	Estabelecer e coordenar as políticas dos setores minerais, elétrico, e de petróleo.
Secretaria de Minas e Metalurgia	Formular e coordenar as políticas ambientais, acompanhar e superintender seu cumprimento.
Companhia de Pesquisa de Recursos minerais	Gerar e difundir conhecimentos geológico e hidrológico, disponibilizando informações sobre o meio físico.
Agência Nacional das Águas	Executar a política de recursos hídricos, implementando o gerenciamento destes recursos no país e conceder a água superficial ou subterrânea.
Conselho Nacional de Meio Ambiente	Formular as políticas ambientais, cujas estas têm poder de lei.
Conselho Nacional de Recursos Hídricos	Formular as políticas de recursos hídricos, promovendo a articulação do planejamento e estabelece critérios para conceder o direito de uso da água e pela sua cobrança.
Instituto Brasileiro de Meio Ambiente	Em nível federal é responsável pelo licenciamento e fiscaliza o meio ambiente

Quadro 2: Informações sobre órgãos reguladores da atividade mineradora.

Fonte: ABCERAM

Após a mineração, os materiais passam por um processo de beneficiamento, no qual são moídos, qualificados com base na granulometria, podendo também ser purificados. A etapa de fabricação será iniciada tão somente após a conclusão dessas operações (ABCERAM, 2019).

A respeito do setor da indústria cerâmica, se faz necessário contextualizar a atividade artesanal da cerâmica dentro das classificações do campo. O setor cerâmico no Brasil é significativamente múltiplo e heterogêneo, portanto, é comumente analisado em segmentos orientados por fatores como matéria-prima, propriedades e áreas de utilização. Segundo a ABCERAM, utiliza-se a divisão em nove grandes segmentações que serão apresentadas a seguir (quadro 3) com seus respectivos atributos:

Segmento	Características
Cerâmica Vermelha	Matéria-prima de coloração avermelhada Utilizada na construção civil para fabricação de tijolos, blocos, telhas, elementos vazados, lajes, tubos cerâmicos e argilas expandidas. Também empregada em utensílios de uso doméstico e de decoração.
Materiais de Revestimento (Placas Cerâmicas)	Placas (azulejo, pastilha, porcelanato, grês, lajota, piso, etc) usadas na construção civil para revestimento de paredes, pisos, bancadas ou piscinas.
Cerâmica Branca	Matéria-prima de coloração branca e geralmente com acabamento vitrificado. Devido a sua diversidade, o grupo é subdividido em grupos como: <ul style="list-style-type: none"> • louça sanitária • louça de mesa • isoladores elétricos para alta e baixa tensão • cerâmica artística (decorativa e utilitária). • cerâmica técnica para fins diversos, tais como: químico, elétrico, térmico e mecânico.
Materiais Refratários	Podem ser ordenados quanto à matéria-prima ou componente químico principal. Os produtos desse segmento suportam temperaturas elevadas nas condições específicas de processo e de operação dos equipamentos industriais.
Isolantes Térmicos	Podem ser qualificados como: a) refratários isolantes (enquadrados no segmento de refratários) b) isolantes térmicos não refratários, produtos adquiridos via métodos distintos ao do item a) e que podem ser utilizados, dependendo do tipo de produto até 1100°C (ex.: vermiculita expandida, sílica diatomácea, diatomito, entre outros) c) fibras ou lãs cerâmicas
Fritas e Corantes	Frita (ou vidrado fritado) é um vidro moído, obtido através da fusão entre matérias primas distintas. Aplicado sob a superfície objeto cerâmico adquirindo aparência de vidro, após a queima. Os corantes são formados de óxidos puros ou pigmentos inorgânicos sintéticos obtidos da combinação de óxidos ou de seus compostos.
Abrasivos	Parte da indústria de abrasivos, por utilizarem matérias-primas e processos semelhantes aos da cerâmica, constituem-se num segmento cerâmico.
Vidro, Cimento e Cal	São três importantes segmentos cerâmicos e que, por suas particularidades, são muitas vezes considerados à parte da cerâmica
Cerâmica de Alta Tecnologia/Cerâmica Avançada	Tais materiais passaram a ser desenvolvidos a partir de matérias-primas sintéticas de altíssima pureza e por meio de processos rigorosamente controlados. fabricados pelo segmento cerâmico de alta tecnologia ou cerâmica avançada.

Quadro 3: Informações sobre categorias do setor cerâmico. Retirado do site da Associação Brasileira de Cerâmica.

Fonte: ABCERAM (2020).

O ofício artesanal se qualifica como pertencente aos segmentos da *cerâmica vermelha e branca*. É possível identificar em ambos um subgrupo destinado a

criação de artefatos artísticos, sejam eles de uso decorativo ou utilitário. Nesse contexto, há a possibilidade desta atividade ser realizada de forma artesanal ou não. Pela natureza do trabalho realizado em ateliês de cerâmica, este será qualificado como *artesanato* e, portanto, iniciaremos uma breve contextualização das políticas de governança sobre essa atividade, com a finalidade de compreender quais influências e perspectivas estão delineadas para os artesãos.

Um marco muito relevante foi a aprovação da Lei nº 13.180, conhecida como Lei do Artesão, assinada pela então Presidenta da República Dilma Rousseff em 22 de outubro de 2015. A lei dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências sobre o assunto. Segundo o artigo 1º, artesão é toda pessoa física que atue profissionalmente de forma individual, associada ou cooperativada. A norma ainda atesta que é da natureza da profissão toda atividade predominantemente manual, na qual caiba o auxílio de ferramentas e outros equipamentos que visem a garantir qualidade e segurança ao trabalho desempenhado (BRASIL, 2015).

A lei também dispõe que o artesanato será objeto de políticas públicas específicas a nível Governamental, com as seguintes diretrizes: (a) valorização da identidade e cultura nacionais; (b) destinação de linha de crédito especial para financiamento da comercialização da produção artesanal e aquisição de matéria prima e equipamentos para o trabalho artesanal; (c) qualificação permanente dos artesãos para o estímulo ao aperfeiçoamento técnico dos métodos e processos produtivos; (d) apoio comercial, com identificação de novos mercados locais, nacionais e internacionais; (e) certificação da qualidade do artesanato, agregando valor aos produtos e técnicas; (f) divulgação do artesanato (*Idem*).

É determinado pela Lei a identificação do artesão por meio da Carteira Nacional do Artesão, que possui validade mínima de um ano e que tem sua renovação atrelada à comprovação da contribuição com a Previdência Social. A legislação ainda autoriza a criação de uma Escola Técnica Federal de Artesanato, a fim de desenvolver programas de formação do artesão.

Nota-se o claro interesse governamental em desenvolver economicamente o segmento. Valendo-se de mecanismos como linha de crédito e a regulamentação da atividade como profissão, o governo visa a atuar positivamente no âmbito socioeconômico, conferindo maior estruturação e amparo para o artesão. Além disso, é também contemplada pela lei o desenvolvimento técnico e capacitação do artesão como forma de torná-lo mais competitivo e qualificado para o mercado.

Somado a essa governança, há também o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), criado com o intuito de coordenar e desenvolver atividades que valorizem o artesão e possibilitem seu crescimento profissional, social e econômico. O PAB também visa a promover o intercâmbio cultural, além de expandir e promover o artesanato como modo de empreendedorismo.

As políticas públicas estruturadas para o desenvolvimento do setor artesanal foram feitas pela colaboração entre órgãos de nível federal, estadual e municipal, bem como entidades privadas e representantes do setor. Fica a cargo das Coordenações Estaduais do Artesanato executar diretamente as atividades de desenvolvimento do segmento artesanal. O PAB-RJ, coordenado pela Secretaria de Estado de Turismo (Setur-RJ/TurisRio), tem como objetivo reconhecer a prática artesanal como provedora de desenvolvimento regional, bem como forma de registro vivo da história local.

É escopo do programa o cadastramento de artesãos a fim de identificar e mapear a matéria-prima e técnica utilizada pelos artesãos do estado. No site do programa é possível identificar os objetivos e impactos pretendidos pela aplicação das políticas do PAB-RJ. Visando a possibilitar a consolidação do artesanato brasileiro como um forte segmento econômico e com expressivo impacto no desenvolvimento de comunidades que se apoiam – financeira e culturalmente também – na atividade artesanal. O projeto ainda compreende a existência de peculiaridades e variações determinadas pelo ambiente e a cultura regional.

5 Considerações finais

A prática da cerâmica artesanal é uma experiência de cultura material que antecede a produção mecanizada. Assim como os artefatos de barro, outras práticas manuais se configuram como um *antônimo complementar* a formação de designers contemporâneos. O convívio com tais situações é necessário para encontrarmos um caminho possível; intermediário. Não acreditamos que seja o regresso total a formas produtivas artesanais o único modelo capaz de solucionar as predições alarmantes sobre o futuro do mundo, nem tampouco a completa dissociação da mão e da cabeça um cenário saudável. Buscamos trilhar ao centro, onde possamos vivenciar o estímulo, a autocrítica e apuração através do exercício do artífice, para que atuemos de forma criteriosa em nossa contribuição material ao mundo em que vivemos, refletindo sobre o papel social dos objetos, imagens, ideologias e de linguagem que imbuímos em nossos projetos.

Tal ideia não é necessariamente inovadora ou original, é possível traçar inúmeras aproximações com premissas que alicerçaram o modelo pedagógico da *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Escola de Ulm), localizada na Alemanha, no período pós-Segunda Guerra Mundial. A escola alemã preconizava por uma formação do aluno de design que o capacitasse a refletir sobre o seu fazer, estimulando que o estudante se aprofundasse em áreas correlatas, como as ciências sociais, cognitivas e políticas, cultura e tecnologia industrial. Acreditavam que a formação ampla e multidisciplinar seria uma forma de originar projetistas que também fossem pensadores e críticos, e não meros reprodutores de *templates* ou cumpridores de tarefas.

Rafael Cardoso, escritor, historiador da arte e pesquisador afirma ser o campo do design “dedicado à objetivação, à construção, à materialização de ideias. Compartilha com a arte, arquitetura e engenharia o propósito de moldar formas, construir espaços e definir relações por intermédio de marcadores visuais e táteis” (CARDOSO, 2013, p. 246). Segundo o autor, uma boa forma de instigar a criatividade de estudantes e/ou profissionais da área é facilitando o intercâmbio com

outras áreas que busquem também a criação plástica, formal ou visual, estreitando laços com “as artes plásticas, (...) fotografia, cinema, vídeo, animação, moda e artesanato” (*Idem*).

A manutenção da ideia monolítica que se perpetuou sobre o ensino e a atuação do design se mostra deficitária e insuficiente nos dias de hoje. Há de se fazer um esforço em direção a complexidade, e algumas vezes ao retorno ao diálogo com outros saberes e conhecimento. Tal movimento não se dá somente pelo contexto de crise que nos incita a buscar formas de reinventar processos e soluções, mas também pela necessidade de combater vícios que esvaziam de significados o trabalho intelectual do designer, tornando-o *transparente*.

O conceito de transparência é apresentado pelo filósofo Byung-Chul Han (2017b). A transparência, para o autor, é uma uniformização e padronização do igual na sociedade, pois ela elimina qualquer dramaturgia, ambivalência ou diferenciação. Para o design, tornar-se *transparente* significaria a possibilidade de perder grande parte de sua potência criativa, no sentido mais original e sensível dos termos, tornando-se um campo que não estimula o pensamento crítico, o aprofundamento, a complexidade e a inovação.

As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam *rasas* e *planas*, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação. As ações se tornam transparentes quando se transformam em *operacionais*, quando se subordinam a um processo passível de cálculo, governo e controle. (*Ibid.*, p. 9 e 10)

Enxergamos a força das experiências com instrumentos e ambientes digitais, creditando a eles novas possibilidades e avanços que foram proporcionados ao campo do design. Entretanto, também enxergamos a potência da prática da cerâmica como um resgate da habilidade manual. O uso das mãos, da experiência tátil e corpórea, apresenta conhecimentos complementares às possibilidades dos recursos digitais. Na verdade, cada tipo de experiência – manual e digital – agrega de forma particular, e ambas podem ser trabalhadas paralelamente. O campo do design, por ser intrínseco ao processo de criação, se favorece de experiências que estimulem a criatividade, a construção de repertório e de pensamento crítico por parte de seus profissionais e alunos.

Como relatado por ceramistas, nota-se a grande orientação do campo para a experimentação, plasticidade, teste, erro e aprimoramento técnico através da repetição e estudo teórico. Tais características configuram a cerâmica como um potente mecanismo de exercício da habilidade crítica, *reflexão-na-ação*, olhar processual e projetista, que poderiam agregar *conhecimentos tácitos* ao desenvolvimento do designer. O profissional seria beneficiado também com o estímulo à formação de um olhar integrado com a manufatura em pequena escala e para temas como produtividade, sustentabilidade e descarte.

Tomando como base o pensamento de Richard Sennet (2020) e Tim Ingold (2011), que defendem que o conhecimento tácito e a prática manual são fundamentais para o processo de aprendizado e para a formação de trabalhadores com pensamento crítico, na tentativa de compreender os processos criativos envolvidos na relação entre ideia e matéria, se propõe uma reaproximação do designer ao fazer manual. Ao dedicar-se a realizar um trabalho bem feito “pelo *ethos* do bom trabalho pelo bom trabalho” (SENNETT, 2020, p. 48), o envolvimento material do homem com seu trabalho pode influir em uma postura crítica e ética do mesmo para/com seu próprio fazer, construindo assim, um profissional com apurada avaliação de seu fazer.

Devido a impossibilidade de manter-me atuante e próxima da prática da cerâmica ao longo do decorrer desta pesquisa, foi necessário ancorar a discussão apenas em referências teóricas acerca do tema. O atravessamento do contexto pandêmico determinou um estado de afastamento físico com a prática, mas a reflexão configurou uma maneira de permanecer perto da cerâmica. Entendemos que a perda da riqueza de conhecimento e discussão quando não se pode observar, experimentar e vivenciar trocas coletivas, como a de espaços de ateliês de cerâmica, é uma fragilidade da investigação traçada aqui, entretanto, sugerimos como desdobramentos futuros alguns caminhos que unem o pensamento intelectual com o prático, como veremos nos ensaios apresentados a seguir.

De forma alguma, as sugestões propostas dão conta de esgotar a totalidade e diversidade de abordagens possíveis para a aproximação do campo do design com a atividade manual da cerâmica. Assim, entendemos como uma potência do barro sua multiplicidade e infinidade de abordagens, técnicas, formas e soluções.

Sugere-se um *Mini-curso* de introdução à cerâmica (1), apresentando a materialidade do barro, técnicas de modelagem manual, tratamento de superfície,

glossário e vocabulário do meio, e processo de secagem e queima. O mini curso teria como os objetivos: (a) iniciar os participantes nas possibilidades da cerâmica como forma de expressão artística; (b) estabelecer relações entre o fazer e o pensamento poético e crítico; (c) que o participante conheça e execute de forma satisfatórias técnicas básicas de modelagem, e; (d) explorar através do debate dos trabalhos executados ao longo do curso ministrado, as interpretações e percepções dos participantes sobre as relações formais do objeto construído, as relações subjetivas sobre o processo de criação e o material, relações histórias e artísticas da cerâmica. Dessa maneira, poderíamos vivenciar um laboratório de investigação acerca da experiência *háptica* do trabalho com o barro e suas interseções com o pensamento de Donald Schön, Richard Sennett e Tim Ingold.

Sugere-se também uma disciplina eletiva a fim de formar um grupo de estudo-prático sobre cerâmica e gênero (2), no qual seriam debatidos textos fundamentais sobre o pensamento feminista, estudos de gênero e história da cerâmica em paralelo a investigação com barro. Entendemos que o direcionamento teórico poderia potencializar experimentações livres com o material. A disciplina teria como objetivos: (a) desenvolver uma estrutura de pesquisa em arte, formada de metodologia, questionamento, exploração e ensaios que permitam ao aluno relacionar assuntos teóricos com a natureza exploratória e poética da cerâmica; (b) estabelecer e priorizar as relações entre o pensamento poético, crítico e prático, considerando a materialidade das técnicas cerâmicas e suas possibilidades, e; (c) elaborar um diário de pesquisa como forma de documentação dos projetos, sejam eles individuais ou coletivos.

A terceira proposta é a investigação em campo de um grupo de mulheres artesãs do barro (3), como as ceramistas do Vale do Jequitinhonha ou as Paneleiras de Goiabeiras, como estudo de caso para correlacionar os assuntos da cerâmica artesanal com as questões de gênero. A abordagem participativa e a utilização de metodologias próprias do design em parceria e social como maneira de interlocução dos temas com o campo do design. O objetivo da pesquisa seria compreender no mundo real e complexo as dinâmicas de poder, apagamento e diferenciação de gênero, bem como as potencialidades do artesanato coletivo, da rede de mulheres e do espaço de criação comunitário.

Ficou evidente que os dois anos de mestrado seria um tempo curto para estruturação, leitura e reflexam do projeto de pesquisa aliado às experimentações

práticas, em especial com dificuldades de reunir presencialmente um grupo de pessoas em meio a crise sanitária do coronavírus. Dessa maneira, como desdobramento desta pesquisa fica o desejo de continuar a investigação em um projeto de doutorado em que seja possível acompanhar e trocar com artesãos, ceramistas e interessados, ao longo de diversas dinâmicas orientadas, suas percepções sobre o uso e a experiência de manuseio do barro.

O interesse dessa pesquisa não é esgotar nela própria o assunto, mas sim tomá-la como uma âncora, como um ponto de partida para novas investigações sobre habilidades manuais e suas contribuições para o campo do Design.

A prática da cerâmica esteve presente em minhas pesquisas desde 2016, quando tive meu primeiro contato formal com o barro. Desde então, tenho buscado aproximá-la de minhas investigações e correlacioná-la com a minha formação como designer. Fazer cerâmica é um processo silencioso, de paciência, concentração e dedicação física. É um processo que inclui o corpo e precisa da presença como poucos. Encontrei na gestação e escrita desta pesquisa de mestrado uma similaridade sem igual com o processo cerâmico, e em um momento pandêmico em que se tornou inviável a manutenção da prática, ler, pesquisar e discutir sobre o fazer do barro foi uma maneira de me manter perto de questões que me são tão caras.

Igualmente, a prática da cerâmica foi uma oportunidade de dar vazão a sentimentos tão intrínsecos a minha subjetividade e expressão artística e tratar sobre ser mulher, projetar e produzir cuidadosamente com as mãos sujas de barro em uma sociedade que ainda desvaloriza a produção artística e intelectual feminina. Também foi me deu a oportunidade de descobrir afinidades poéticas entre as inquietações que me movem e a produção de tantas outras artistas, designers, filósofas. Transformou minha própria maneira de ver, pensar e atuar como ceramista e designer.

6

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Flávia. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Editora Unesp - Cultura Acadêmica, 2010.

BOMFIM, Gustavo A. **Ideias e formas na História do Design**: uma investigação estética. Editora Universitária, João Pessoa, 1998.

BRASIL. Lei nº 13.180 de 22 de outubro de 2015. **Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências**. Presidência da República. Brasília, 22 out. 2015.

BUCKLEY, Cheryl. **Made in Patriarchy**: Toward a feminist Analysis of Women and Design. **Design Issues**, vol. 3, no. 2, 1986, p. 3–14. Periodicidade Bimestral. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1511480. Accessed 26 Jan. 2021.

_____. **Made in Patriarchy II**: Researching (or Re-Searching) Women and Design. *Design Issues*. 2018

BENNETT, *et al.* **Bright spots: seeds of a good Anthropocene**. *Front Ecol Environ* 2016; 14 (8): 441– 448, doi:[10.1002/fee.1309](https://doi.org/10.1002/fee.1309)

BONELLI, João S. **“Prática Reflexiva em interfaces físicas: uma proposta de ensino-aprendizagem de design de interações”** – Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2016.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**: On the Discursive Limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

CAMPI, Isabel. **La historia y las teorías historiográficas del diseño**. México, Designio, 2013.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Ed. Da Unesp, 2006.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **“Mill platôs – Capitalismo e Esquizofrenia”** – Paris, 1980

FOCILLON, Henry. **Elogio da mão (livro eletrônico)** / Henri Focillon. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo, Cosac Naify, 2007

FOSTER, Hall. **“Design e Crime: e outras diabítes”**, 2011

GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. **Sol da Terra. O uso do Barro em psicoterapia**. São Paulo: Sumus Editorial, 1990.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes. 2ª Edição ampliada, 2017a.

_____. **Sociedade da Transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes. 2ª Edição ampliada, 2017b.

INGOLD, Tim. **Being Alive: essays on movement, knowledge and description**. Londres: Routledge, 2011.

_____. **Making: anthropology, archaeology, art and architecture**. London: Routledge, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. Trad. José António Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1985.

Lakatos, Eva e Marconi, Marina. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. Ed. – São Paulo. Atlas, 2003.

MARX, Karl. **“As lutas de classes na França de 1848 a 1850”**. In: MARX, Karl e ELGELS, Fredrich. *Textos 3*. São Paulo: Edições Sociais, 1977, p.111-198.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

OSTROM, Elinor. **A General Framework for Analyzing Sustainability of Social-Ecological Systems**. *Science* (New York, N.Y.). 325. 419-22. 10.1126/science.1172133., 2009

PHAIDON, Editors. **Vitamin C: Clay and Ceramics in Contemporary Arts**. Londres, Phaidon Press, 2017.

POLANYI, Michael. **The Tacit Dimension**. Nova York: Doubleday, 1966.

POLLOCK, Griselda. PARKER, Rozsika. **Old Mistress: Women, Art and Ideology**. London: IB. Tauris, 1º ed, 2013.

POLLOCK, Griselda. **Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism**, *BLOCK* 6, 1982 : 5.

PORTINARI, Denise. **Queerizar o design**. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI - UERJ. Edição especial Seminário Design.Com, Outubro 2017. pp. 1-19. Disponível em:
<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>

SAFAR, Giselle.; ALMEIDA, M. G. **Protagonismo feminino no design – um resgate histórico em andamento**. In: DE MORAES, D.; DIAS, R. A.; BOM CONSELHO, R. (Org.) *Cadernos de Estudos Avançados em Design – História*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014.

SCHÖN, Donald A. **Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Trad.Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2000, 256p.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques- 8ªed – Rio de Janeiro: Record, 2020.

7 Apêndice

Aqui, se apresenta o resultado da aplicação de questionário anônimo e online sobre cerâmica, prática e gênero.

O questionário foi publicado em 3 grupos de facebook: Ceramistas do Brasil (Grupo público, 8,1 mil pessoas), Ceramistas brasileiros (Grupo público, 6,1 mil pessoas), Ceramistas do Rio de Janeiro (Grupo público, 1,3 mil pessoas) durante o período 1 a 30 de agosto de 2020.

Universo amostral: 31

Utilizou-se a plataforma typeform para criação do questionário, contendo 7 perguntas de múltipla escolha e 3 perguntas qualitativas de resposta livre.

Dados tratados:

Gênero	Número absoluto	Percentual
Feminino	26	83.87%
Masculino	5	16.13%

Idade	Número absoluto	Percentual
42 ou mais	23	74.19%
31 a 35 anos	4	12.90%
36 a 41 anos	2	6.45%
25 a 30 anos	2	6.45%

Perfil majoritário	Número absoluto	Percentual
Feminino, 42 ou mais	21	67.74%

Há quanto tempo você trabalha com cerâmica?	Número absoluto	Percentual
5 a 10 anos	8	25.81%
Menos de 5 anos	12	38.71%
21 a 30 anos	4	12.90%
11 a 20 anos	4	12.90%
31 ou mais	3	9.68%

Como você descreveria a sua formação em cerâmica:	Número absoluto	Percentual
Realizei cursos livres	21	67.74%
Formação acadêmica formal, tenho graduação e/ou pós-graduação na área.	6	19.35%
Tive um(a) tutor(a), trabalhei no ateliê de outro ceramista	4	12.90%

Em sua atuação com cerâmica foi possível identificar a predominância de determinado gênero (sejam alunxs, pares e/ou professores)?	Número absoluto	Percentual
Sim, percebo o predomínio de mulheres	29	93.55%
Sim, percebo o predomínio de homens	0	0.00%
Não identifiquei.	2	6.45%

Como você descreveria o perfil do seu trabalho em cerâmica?	Número absoluto	Percentual
Artístico	12	38.71%
Utilitário	12	38.71%
Decorativo	2	6.45%
Escultórico	4	12.90%
Artesanato	1	3.23%

Realizando o cruzamento de dados com o perfil de gênero foi possível determinar que:

Gênero	Perfil de trabalho	Número absoluto	Percentual
Feminino	Artístico	8	25.81%
Feminino	Utilitário	12	38.71%
Masculino	Utilitário	0	0.00%
Masculino	Artístico	4	12.90%
Masculino	Artesanato	1	3.23%

A atividade da cerâmica é sua fonte de renda exclusiva ou principal?	Número absoluto	Percentual
Não, a cerâmica é uma atividade complementar para mim.	15	48.39%
Sim, é a minha principal fonte de renda, mas não a única.	6	19.35%
Sim, é a minha única fonte de renda.	2	6.45%
Não, preciso complementar minha renda com outra atividade.	8	25.81%

Respostas abertas:

O que te interessou no barro que te levou a elegê-lo como material para o seu trabalho?
O primeiro foi uma forma de ocupar o tempo e a escolha da cerâmica foi a possibilidade de construir um trabalho artístico.
A complexidade, completude, possibilidades, a beleza.
O prazer de realizar algo com as próprias mãos. Modelar e tornar é algo para mim terapêutico e mágico
Potência poética
Transforma-lo no que eu imaginar
As peças resultantes são espetaculares. O fazer é de enorme prazer e altamente terapêutico.
Encontrei no barro a possibilidade de expressar as minhas emoções mais profundas.
A transmutação
Sempre tive grande atração pelo barro, seja pela sua plasticidade, pela liberdade de criar pois ela se presta a diferentes resultados. Como terapia também é grande prazer em moldar. Torna-se um vício.
plasticidade e possibilidades infinitas de exploração
As possibilidades de trabalhos tridimensionais, tendo em vista que a plasticidade do barro facilita na hora de dar forma e possibilita executar diversas ideias. Gosto também do fato de estarmos lidando com os quatro elementos da natureza dentro do processo da cerâmica
Gosto de estudar e na cerâmica o estudo é longo. Gosto de trabalhar com os 4 elementos (Terra, água, ar e fogo). Na cerâmica não tem como fingir que sabe. Gosto das etapas da confecção, e a finalização é sempre uma festa. Abrir o forno tem a mesma emoção da primeira vez, aliás é sempre a primeira vez. As vezes fico triste de não poder fazer um curso, de não ter dinheiro pra o material, a queima é cara. Isso pq gosto de esmaltação. Tem quem use somente a argila e uma fogueira. O que não é meu caso. Hoje tenho um atelier completo na minha casa e estudo online. Gosto de trabalhar em conjunto, mas infelizmente em Pirai somos individuais. Espero ter ajudado.
A transformação dele pelo fogo para mim é algo mágico. Me dá frio na barriga abrir o forno e ver um objeto que antes não existia, ali, materializado. Perene.

O desafio dos processos, transformação do barro.
Um tipo de trabalho que faço com prazer e gera tudo que posso pensar como desafio, além de ser uma coisa ampla para pesquisa e produção.
Larguei engenharia mecânica em momento de muito stress no trabalho. Fui pra cerâmica como terapia. Entender o processo cerâmico e mexer com o barro me fez outra pessoa e moldou minha cosmovisão
Poder transformar o barro, algo "sujo", em uma peça linda, em algo que emociona, que conversa com a alma.
Faço toda arte do fogo. Porcelana, faiança e cerâmica.
A possibilidade escultórica
Foi um encontro
Contato com o material
A plasticidade do material e a parceria da argila, do forno, e dos esmaltes no resultado final. Também o incentivo a ser aos metuculosos no trabalho e saber que não tenho controle total no resultado das peças
O fato do mundo da cerâmica ser muito vasto e sempre ter algo novo para conhecer, para experimentar, para vivenciar. E o prazer e alívio que é produzir
as inúmeras possibilidades na produção de peças diversas
No meu caso, não uso a cerâmica, mas a porcelana. A matéria e os processos são parecidos. Me interessa a plasticidade do material, a possibilidade de espessuras finas e curvas o que conversa com meu trabalho de linhas da pintura
Plasticidade e amplo universo de técnicas e possibilidades.
A plasticidade e praticidade.
a conexão com a terra e a sensação de estar no momento presente ao manipular o barro
Paixão antiga e novas perspectivas

Elegi o barro como mídia porque ele me seduziu, iniciei na cerâmica pela esmaltação, tratamento de superfície. Na medida que o tempo foi passando fui retirando as “cascas” das obras e do “corpo”, e fui adentrando nos elementos que compõe a matéria. As massas e seus limites é o que me interessa na arte cerâmica, os limites do “Corpo”

O que o trabalho com o barro te permitiu compreender sobre a feitura de objetos?

Ele emprega várias etapas do fazer como: projetar a peça, moldar, colar, dar acabamento, vem a queima e a surpresa de como sua peça ficou então vem uma segunda etapa que e a escolha da cor para esmaltar ai tem a expectativa de como vai ficar, finalmente você ve a peça pronta ,infelizmente algumas vezes seu trabalho fica horrível e outras fica melhor do que esperava.

O barro é terapêutico e transformador...é arte e educação

Tempo, desapego e paciência

Ajudou a compreender quem eu sou e o meu lugar no universo.

A cerâmica me ensinou a aceitar a sua imperfeição ou perda no final do processo, mesmo eu tendo demorado pra fazer, feito tudo certinho, e no final poder explodir ou escorrer os esmaltes . Levo isso pra várias áreas.

É preciso conhecimento. É preciso técnica. É preciso estudos. Fazer objetos cerâmicos nos faz estar sempre em contato com os estudos. Estudos sobre a história, a arte, a as formas de execução. Nada existe por acaso. Precisamos aprender, conhecer, executar... errar e voltar ao ponto inicial. Exige crescimento intelectual todo dia. É maravilhoso.

Não entendi a pergunta.

Com tempo, dedicação, desapego e paciência é possível realizar quase tdo com a argila.

Através da criatividade junto a técnicas adquiridas através de cursos, encontros entre pessoas a fins, estudos em grupos e trocas de informações vamos adquirindo habilidades. Além do prazer de moldar diferentes chegamos ao produto final nos trazendo grande alegria e realização!

descobri habilidades pessoais q desconhecida em mim

Gosto que pela plasticidade permite uma infinidade de experimentações nas formas. E gosto da conexão que trás com a natureza, desde colher o barro para transformar em massa cerâmica, até o momento de fazer o fogo agir e causar uma reação química realizando a inversão do quartzo para a transformação irreversível do barro em cerâmica.

Não sei.

Diria que a argila é muito sincera sobre a forma como é tratada. Ela trinca quando há tensão, empena quando há desequilíbrio, ensina que às vezes, não há como voltar atrás. Levo isso para a vida, cerâmica para mim é uma filosofia que exercito na prática.

A infinidade de técnicas, que exige tempo, paciência, determinação ,estudo muito estudo!!!
Vazão a formas e combinações, além de gerar raciocínios lógicos reversos. Planejamento a toda prova.
Nós somos como o barro. O processo que resulta na peça cerâmica é muito similar ao processo que nos forma como indivíduos. O pó da terra está para o ceramista assim como nós estamos para Deus.
Que tudo que nos cerca, tem de ter primeiramente um sonho, uma intenção, para que possa existir.
Possibilidade plástica e contato com a terra
A força da cerâmica está nos processos. Trata-se de material vivo, respira, tem memória, transformações químicas. Pede no fazer uma imaginação do material e seus processos, uma vez q não se tem controle dos resultados e lida com efeitos invisíveis antes de sua manifestação final
Remete aos tempos longínquos de outrora
Não se pode dominar completamente a argila, temos que trabalhar na parceria
Acho o máximo poder usar uma peça feita por mim. Desenvolver a capacidade técnica e criativa para não só produzir peças, mas produzir as minhas peças, é muito bom. Também ensina que o processo é mais longo do que as pessoas imaginam e bem mais trabalhoso. O que, por consequência, nos ajuda a reconhecer e valorizar também o trabalho do outro.
Para mim, fazer cerâmica representa o próprio conceito de trabalho de Marx: o homem a partir de uma ideia, realiza uma transformação da natureza e com isso se transforma também.
Paciência, pois existem muitas etapas, desapego pois sempre existe margem para o erro, mesmo seguindo a técnica o material pode responder de outra maneira
A atividade com argila me permite pensar e meditar.
Escultura_ utilizar o barro de uma forma livre e com baixo custo.
Sou formada em DI pela ESDI turma de 1981. Minha visão da criação de objetos sempre foi a partir de um desenho para uma produção industrial. A criação livre a partir de uma bola de barro com infinitas possibilidades abre caminhos onde a criatividade e a sensibilidade estão no comando. O artesanal unido as várias técnicas e materiais ampliam o olhar e uma descoberta leva a outra infinitamente.
que podemos construir objetos a partir de ferramentas totalmente naturais. o poder de transformação do barro - terra - em contato com outros elementos: a água (modelagem) e o fogo (queima). as inúmeras possibilidades de criação a partir de um único material

É importante ter delicadeza, paciência e persistência para desenvolver um bom trabalho.

Compreendi que tudo que faço está relacionado com a vida. O corpo cerâmico é a extensão do meu próprio corpo. "Eu me leio através do meu trabalho".

Para você, há alguma relação entre a potência do barro com o poder criativo feminino? Se sim, descreva no campo abaixo:

Nunca pensei sobre isso.

Poder criativo sempre...não importa se feminino ou masculino

Ali vc dá asas a sua imaginação

Nunca pensei a respeito

Talvez o feminino tenha mais sensibilidade na ligação com a natureza (o barro)

Sim. O barro permite o desenvolvimento criativo feminino. Nossa sensualidade, força, doçura... nos permite a construção de objetos representativos de nossa emoção e caráter.

Não sei se feminino, mas a potência do barro no processo de criação é ilimitada!!!

Criar é inerente ao gênero. Acho que essas questões podem ser assumidas ou não, pelos artistas/Ceramistas. Depende da poética/trabalho.

Acredito que sim. Talvez fatores culturais. O barro inspira liberdade. Liberdade de criar, moldar, desconstruir e chegar até onde se quer. Além disso

acho q a potência do barro desperta o criativo independente do gênero

Não sei responder no momento.

Acredito que o barro seja igual para os gêneros. Tem tribos que somente a mulher trabalha nessa área. Mas os ceramistas que conheço não tem diferença de criação.

Sim, claro! Inclusive, fico mais atenta ao meu ciclo menstrual quando estou em ritmo de criação. Percebo que os ciclos caminham juntos, do meu útero e de minha criação.

O criativo não tem sexo, assim como a potência do barro, só temos que senti-lo nas mãos. Sensibilidade!

Poder criativo sem dúvida. Se é uma perspectiva feminina compreendo como algo que não se relaciona ao sexo especificamente, mas ao modelo de pensamento que pode ser identificado como feminino. Mas vejo aí um problema, visto que teríamos que ver outras áreas como masculinas, imagino, e isso é um tanto redutor das possibilidades de todos e todas.

<p>O ser humano é criativo. O barro não tem potência, pois ela está no ser humano. As mulheres criam com mais sensibilidade e poesia, os homens tendem a ser mais voltados a prática ou a razão. Mas isso é em tudo obviamente por questões de diferenças hormonais que influenciam de uma maneira no comportamento masculino e em outra no comportamento feminino.</p>
<p>Sim. A partir do momento que eu transformo o barro em algo, ele se confunde com o feminino, com a criação.</p>
<p>Não</p>
<p>Sim. Processos intuitivos. Nas civilizações das Américas, indígenas, comumente era uma dedicação feminina, desde a coleta até o fazer cerâmico</p>
<p>Sim</p>
<p>Nos remete a um saber ancestral, humano, não necessariamente feminino</p>
<p>Não tem como desvencilhar quem você é no momento de mexer no Barro. Em algumas produções a questão do feminino urge, às vezes de maneira óbvia, mas os formatos e as questões que tratamos costumam nos entregar.</p>
<p>Não faço essa relação.</p>
<p>Acho que existe uma relação Fazer, na minha experiência os ateliês de Escultura possuem muito mais homens, a cerâmica permite peças menores são trabalhos mais delicados (não quero generalizar mas no dia a dia é o que percebo), e nos ateliês de cerâmica que frequentei a maioria eram mulheres, a maioria fazendo utilitários e não esculturas, no meu caso faço joias</p>
<p>Julgo ser igual tanto para o feminino como ao masculino.</p>
<p>Argila uma forma de expressão simples e imediata</p>
<p>Não diria feminino, mas humano. Cada um com sua sensibilidade.</p>
<p>muito. trabalhar com barro traz aterramento e um mergulho profundo dentro do universo que ele possui que a gente só descobre experimentando e mergulhando cada vez mais e mais. além disso, mexer no barro pede delicadeza, calma e sensibilidade que são totalmente conectados ao nosso lado feminino.</p>
<p>Existe uma relação íntima entre o barro e o feminino e quanto mais me envolvo com ele, mais me desenvolvo integralmente.</p>

A potência do barro se manifesta em quer indivíduo, independente da orientação sexual. Mas na nossa sociedade, machista e patriarcal, esse ofício é melhor aceito entre as mulheres.

Mas acredito que o barro é transformador no sentido que ele compõe os elementos que compõe o planeta e isso está diretamente relacionado ao nosso corpo, e, como fala Merleau Ponty, somos feitos do mesmo estofa que o estofa do mundo, ou seja os mesmos elementos químicos que compõe o barro, compõe os nossos corpos.