



Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Raquel Esposito Fortuna

Diário de uma vir-a-ser arquiteta-ceramista:
das mãos no barro ao projeto de um *atelier* de cerâmica sensível e
sustentável

Juiz de Fora
Janeiro/2023



Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Raquel Esposito Fortuna

Diário de uma vir-a-ser arquiteta-ceramista:
das mãos no barro ao projeto de um *atelier* de cerâmica sensível e
sustentável

Monografia apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para conclusão da disciplina Trabalho de
Conclusão de Curso I.

Orientador: Prof. Dra. Mônica Cristina
Henriques Leite Olender

Juiz de Fora
Janeiro/2023

Raquel Esposito Fortuna

Diário de uma vir-a-ser arquiteta-ceramista: das mãos no barro ao projeto de um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável

Monografia apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para conclusão da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I.

Data da Aprovação:

Juiz de Fora ____ / ____ / _____

EXAMINADORES

Prof. Orientadora: Dra. Mônica Cristina Henriques Leite Olender

Juiz de Fora
Janeiro/2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fortuna, Raquel Sposito.

Diário de uma vir-a-ser arquiteta-ceramista : das mãos no barro ao projeto de um atelier de cerâmica sensível e sustentável / Raquel Sposito Fortuna. -- 2023.

89 p.

Orientador: Mônica Cristina Henriques Leite Olender

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2023.

1. Atelier. 2. Cerâmica. 3. Sensível. 4. Sustentável. I. Olender, Mônica Cristina Henriques Leite, orient. II. Título.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, a quem tanto pedi para que me guiasse nesse caminho.

Também à minha família, em especial minha mãe, Teresinha, meu pai, Michel e minha irmã, Luiza, que sempre me apoiaram e me impulsionam a voar cada vez mais alto.

Ao meu amado Lucas, meu maior impulsionador, parceiro e cúmplice. Agradeço por acreditar tanto em mim e no meu potencial, e por vibrar comigo a cada conquista.

Às minhas amigas, Amanda, Letícia e Lídia, que são responsáveis por grande parte das minhas memórias felizes da faculdade, sempre se fizeram presentes e nunca soltaram da minha mão quando precisei. De maneira especial, agradeço aqui à Giulia, que além de ser/fazer tudo isso que mencionei anteriormente, é uma das minhas maiores rochas frente aos tempos difíceis e quem consegue me provocar uma das minhas mais fáceis risadas.

À Adriana, que me abriu as portas do seu atelier e me recebeu tão bem.

À Mônica, por me inspirar a inventar minha própria arquitetura, me acompanhar e me apoiar no maior desafio da minha vida.

“Conheça todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana.”

Carl Jung

Resumo

O atelier de cerâmica é o lugar onde o artesão-ceramista pratica seu ofício e experimenta de modo sensível a conexão com aquilo que produz – a arte a partir do barro – e a dinâmica do ensinar e aprender, através da educação da atenção. Dada a complexidade das relações que acontecem neste lugar, é necessário que, quando submetido a um projeto de arquitetura, possa garantir além da qualidade técnica, a sensibilidade e a sustentabilidade. Muitas vezes, percebe-se que apenas a graduação não se mostra suficiente para preparar o profissional arquiteto para ser capaz de gerar sensações e emoções através da arquitetura de maneira intencional, bem como garantir a responsabilidade/sustentabilidade ambiental, social e econômica. Dessa forma, este Trabalho de Conclusão de Curso I se propõe a realizar um estudo acerca destas qualidades e a desenvolver a sensibilização necessária para realizar o projeto de um atelier de cerâmica sensível e sustentável durante a etapa de Trabalho de Conclusão de Curso II. Para tal, foram realizadas consultas a referenciais bibliográficos a fim de embasar teoricamente os temas base do trabalho. Também foi realizado um estudo qualitativo por meio de pesquisas de campo e coleta de relatos orais, reunindo narrativas, descrições, reflexões, percepções e informações técnicas adquiridos por meio de descrições textuais e ilustradas em forma de diário.

Palavras-chave: (1) Atelier. (2) Cerâmica. (3) Sensível. (4) Sustentável.

Abstract

The ceramic studio is the place where the craftsman-ceramist practices his craft and sensitively experiences the connection with what he produces – art from clay – and the dynamics of teaching and learning, through the education of attention. Given the complexity of the relationships that take place in this place, it is necessary that, when submitted to an architectural project, that it can guarantee, in addition to technical quality, sensitivity and sustainability. It is often noticed that graduation alone is not enough to prepare the architect to be able to intentionally generate sensations and emotions through architecture, as well as guarantee environmental, social and economic responsibility/sustainability. In this way, the first part of this Graduation Thesis proposes to carry out a study about these qualities and to develop the necessary awareness to carry out the project of a sensitive and sustainable ceramics workshop during the second part of the Graduation Thesis. To this end, bibliographical references were consulted in order to theoretically base the basic themes of the work. A qualitative study was also carried out through field research and the collection of oral reports, gathering narratives, descriptions, reflections, perceptions and technical information acquired through textual and illustrated descriptions in the form of a diary.

Palavras-chave: (1) Atelier. (2) Pottery. (3) Sensitive. (4) Sustainable.

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 01 – Prato rachado que tornou-se peça artística nas mãos de Adriana Lopes, ceramista de Juiz de Fora | 41 |
| Figura 02 – Peças recém-modeladas | 42 |
| Figura 03 – Peças em ponto de biscoito | 42 |
| Figura 04 – Peças prontas, após queima de esmalte | 43 |
| Figura 05 – Imagem da Casa do Sol | 56 |
| Figura 06 – Rota entre o centro de Juiz de Fora e o distrito de São José dos Lopes | 57 |
| Figura 07 – Imagens de satélite do entorno da Casa do Sol e implantação no terreno, com indicação de intervenção posterior à captura da imagem | 59 |
| Figura 08 – Torno em evidência | 59 |
| Figura 09 – Prateleiras para exposição de peças prontas | 60 |
| Figura 10 – Mesa longa, onde são feitas as modelagens | 60 |
| Figura 11 – Fornos | 60 |
| Figura 12 – Esquema com a setorização de todas as edificações que compõem a Casa do Sol (em amarelo, estão destacados os ambientes que fazem parte do Atelier de Cerâmica) | 61 |
| Figura 13 – Materiais e elementos construtivos: telhado de telhas cerâmicas e estrutura de toras de madeira | 62 |
| Figura 14 – Telhado de telhas cerâmicas e estrutura de toras de madeira | 62 |
| Figura 15 – Estrutura das paredes feita de madeira e vedação em alvenaria convencional | 62 |
| Figura 16 – Instalação elétrica aparente | 62 |
| Figura 17 – Croqui da Planta do da Edificação Principal do Atelier de Cerâmica da Casa do Sol | 63 |
| Figura 18 – Setorização da Edificação Principal do Atelier de Cerâmica da Casa do Sol | 64 |
| Figura 19 – Indicação dos pontos de vista das fotografias da figura seguinte | 64 |
| Figura 20 – Fotografia no ponto de vista 1: setor de armazenamento | 65 |
| Figura 21 – Fotografia no ponto de vista 2 : setor de armazenamento | 65 |

| | |
|---|----|
| Figura 22 – Fotografia no ponto de vista 3: setor de armazenamento | 65 |
| Figura 23 – Fotografia no ponto de vista 4 : setor de armazenamento | 65 |
| Figura 24 – Fotografia no ponto de vista 5: setor de queima | 65 |
| Figura 25 – Fotografia no ponto de vista 6: setor de queimas | 65 |
| Figura 26 – Fotografia no ponto de vista 7: setor de produção | 66 |
| Figura 27 – Fotografia no ponto de vista 8: setor de produção | 66 |
| Figura 28 – Fotografia no ponto de vista 9: setor de produção | 66 |
| Figura 29 – Boi e burro parcialmente modelados para o presépio da Folia de Reis | 67 |
| Figura 30 – Esculturas de José e Maria, respectivamente, para o presépio da Folia de Reis | 67 |
| Figura 31 – Dona Maria fazendo um camelo para o presépio da Folia de Reis | 68 |
| Figura 32 – Ausellina fazendo Maria e José para o presépio da Folia de Reis | 68 |
| Figura 33 – Mirian fazendo um dos reis magos para o presépio da Folia de Reis | 68 |
| Figura 34 – Salão de eventos / Espaço comunitário | 70 |
| Figura 35 – Bar/café | 70 |
| Figura 36 – Planta baixa das salas e da lojinha que compõem a estrutura do <i>atelier</i> , com identificação do mobiliário e dos pontos de vista mostrados nas figuras 37 a 45 | 71 |
| Figura 37 – Fotografia no ponto de vista 1: sala para secagem de peças | 72 |
| Figura 38 – Fotografia no ponto de vista 2: sala para secagem de peças | 72 |
| Figura 39 – Fotografia no ponto de vista 3: sala para armazenamento de materiais | 72 |
| Figura 40 – Fotografia no ponto de vista 4: maromba | 72 |
| Figura 41 – Fotografia no ponto de vista 5: mecanismo de recolhimento de barro para reciclagem | 72 |
| Figura 42 – Fotografia no ponto de vista 6: prateleira da lojinha | 72 |
| Figura 43 – Fotografia no ponto de vista 7: <i>showroom</i> de cerâmica da lojinha | 73 |
| Figura 44 – Fotografia no ponto de vista 8: exposição de peças na lojinha | 73 |
| Figura 45 – Fotografia no ponto de vista 9: lojinha de peças artesanais | 73 |
| Figura 46 – Peça de bordado disponível na lojinha | 74 |
| Figura 47 – Adriana trabalhando em uma peça no seu <i>atelier</i> , na Casa do Sol | 75 |

Lista de Abreviaturas e Siglas

| | |
|------|--|
| CMED | Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento |
| MAU | Mostra de Arquitetura e Urbanismo |
| MG | Minas Gerais |
| UFJF | Universidade Federal de Juiz de Fora |
| UFRN | Universidade Federal do Rio Grande do Norte |
| RN | Rio Grande do Norte |
| TCC | Trabalho de Conclusão de Curso |

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Prólogo | 14 |
| Introdução | 22 |
| 1. Breve conceituação do sensível e do sustentável | 26 |
| 1.1. Sensível | 26 |
| 1.2. Sustentável | 29 |
| 2. Relações entre seres humanos e matérias-primas | 32 |
| 2.1. Conexão artífice-arte | 33 |
| 2.2. A utilização do barro | 38 |
| 2.2.1. A produção cerâmica a partir do barro | 38 |
| 2.2.2. Arquitetura de terra | 43 |
| 3. Ensinar e aprender: educação da atenção | 46 |
| 4. O atelier de cerâmica | 50 |
| 4.1. Diário de uma visitante sensível | 53 |
| 4.2. Conclusão da visita | 80 |
| Considerações Finais | 81 |
| Referências Bibliográficas | 83 |
| Apêndice A - Guia de Entrevistas e Visitas | 86 |



Prólogo

O desejo de aprender

Lembro-me de quando era criança, talvez com meus 5 ou 6 anos, quando fazia aula de artes em um *atelier* de pintura que se localizava na Rua Santo Antônio, se não me engano, próximo à esquina com a Rua Oscar Vidal, na cidade de Juiz de Fora - MG. Nessa época, estudava no colégio Saci Pererê e já tinha um certo perfil empreendedor, se é que posso chamar assim. Minha mãe comprava miçangas e fazia tererês, pulseiras e colares para vender na escola. Também fazia cartões de aniversário, natal e ilustrações, levava tudo numa caixinha e no horário do intervalo das aulas, dispunha sobre uma mesa e ficava aguardando possíveis compradores.

Confesso que não tenho lembrança e consciência de ser e existir antes da minha paixão pela arte manual e pelos processos de transformação que ela envolve. Com o decorrer do tempo, essa paixão fez com que eu aprofundasse minhas aventuras nas mais diversas áreas, desde artesanato à costura, passando pela confeitaria (que, particularmente, considero pertencente a este conjunto), bordados, macramê e, mais recentemente, pela cerâmica.

Apesar de considerar difícil reconhecer a razão primária da minha escolha pelo curso de Arquitetura e Urbanismo, acredito que também venha do desdobramento desse interesse pela relação entre arte e transformação. Quando estava naquela fase conturbada de vestibulares em que precisava decidir o destino da minha vida acadêmica, tive uma conversa com uma prima minha,, que havia se formado recentemente no curso de Arquitetura e Urbanismo, na própria UFJF, e ela me mostrou diversos dos seus trabalhos, maquetes, projetos e o seu TCC. Lembro que aquilo me encantou profundamente. Era tanta beleza, tanta relevância, tantas razões por trás de cada detalhe em seus projetos! Saí daquela conversa já quase certa da minha decisão porque, diferentemente do que havia sentido ao pesquisar sobre outras áreas e cursos, achei que me encontraria ali.

A decisão foi tomada, a desejada vaga na UFJF conquistada, e lá estava eu pronta para viver o que tinha me proposto. Pelo menos era o que achava. Não foi fácil, e não digo isso somente por conta da carga horária intensa e o volume

desafiador de trabalhos, mas, principalmente, porque vivi o curso quase inteiro sem me identificar profundamente com algo ou com alguma área. Foi difícil manter a motivação frente a algo que não me despertava um entusiasmo natural, até porque sempre fui muito movida a paixões, e pouco movida a obrigações. Em um determinado momento do curso, me deparei entretanto com um tema que, para mim, foi o divisor de águas da minha formação: patrimônio. Aqui me refiro ao patrimônio cotidiano, ao entendimento de que é um conceito complexo e que vai além da ideia romântica de referir-se àquilo que apenas é antigo, que está no passado, sem muita relevância no presente de nossa sociedade materialista capitalista ocidental. O que me importa ressaltar aqui é que patrimônio também é dia a dia, é tudo aquilo que significa algo para além da ideia de ser representado por meros objetos e materialidades, relação que faço com conceitos¹ importantes desenvolvidos pelo antropólogo Tim Ingold. Nesse caminho, patrimônio se constituiria por sentidos, valores, memórias e histórias, enfim, processos constantes e imprevisíveis que caracterizam o próprio mundo e seus modos plurais de ser habitado pelos grupos sociais.

A sensibilidade que desenvolvi ao estar em contato constante com este entendimento (principalmente durante o período que fui monitora do componente curricular História e Teoria VII, ministrado pela Professora Mônica Olender, que também é orientadora do presente trabalho) me fez amadurecer quanto à compreensão de um papel importante de arquitetos e urbanistas na sociedade e me fez também desenvolver uma nova perspectiva sobre o curso, incentivando-me a tensionar, através desse olhar sensível, toda a minha trajetória até aquele momento, assim como todo o conteúdo dos componentes que vieram depois. Isto porque através deste novo olhar, pude enxergar sentidos muito mais profundos nos assuntos e discussões trabalhadas ao longo da minha formação. Se eu pudesse, gostaria de voltar atrás e visitar tudo aquilo que aprendi – aquilo que hoje, sinto que não aproveitei da melhor forma possível –, tendo em vista esta nova percepção voltada para o que faço (não por lamentar que tudo tenha acontecido da forma que aconteceu, afinal, o meu percurso me trouxe até quem sou hoje. Sou grata por isso, mas tenho certa curiosidade de saber se, este outro cenário, teria tornado tudo um pouco mais leve, mais identificável para mim).

¹ Tim Ingold diferencia os conceitos de “objeto” e “coisa”, entendendo “objeto” como “um fato consumado, oferecendo para a nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas” e “coisa” como “um acontecer, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. (...) [É um] parlamento de fios” (INGOLD, 2012, p. 29 Apud OLENDER, 2021, p.42).

A realidade é que essa sensibilidade sempre esteve lá, nas discussões dos textos em sala de aula, nas Mostras de Arquitetura e Urbanismo (MAU), onde eram trazidos debates e palestras com temas relevantes, oficinas significativas e experiências marcantes e transformadoras, viabilizadas por professores e alunos determinados a contribuir com a formação dos aspirantes a arquitetos e urbanistas através deste lado sensível – que, muitas vezes, em certos componentes curriculares, podia passar despercebido, abafado por um pragmatismo que nos obriga a cumprir as tarefas de maneira mecânica, pouco nos faz questionar e sermos criativos.

E toda essa sensibilidade presente ao longo do curso, mesmo que eu ainda não tivesse plena consciência dela, colaborou para o crescer da paixão pela arte e pela transformação que já existia dentro de mim, ampliando a minha perspectiva a este respeito. Foi no curso de Arquitetura e Urbanismo, por exemplo, que entendi o poder que os saberes (que compõem as diversas possibilidades de manifestação da cultura) possuem, assim como sua profunda relevância individual e coletiva. Compreendi também como isso está presente naquilo que faço e naquilo que me encanta nos fazeres dos outros. E foi neste contexto sensível que descobri um novo fascínio: a cerâmica e os saberes-fazeres relacionados ao barro.

Conheci a cerâmica no início de 2020, quando, aleatoriamente, me deparei com um perfil no *Instagram*² que divulgava e vendia peças muito peculiares, diferentes de tudo que já havia visto: xícaras com rostos, algumas com expressões felizes, outras tristes, outras serenas, como se dormissem; outras ainda com orelhinhas de elfos, chifres de carneiros e até com a língua para fora. Todas tinham características semelhantes – possuíam uma mesma identidade visual, mas cada peça era extremamente única, graças às suas irregularidades, padrões orgânicos e personalizações, que na época, eram feitas de acordo com cada encomenda.

Neste perfil, o ceramista postava não apenas foto de suas peças prontas, mas também fotos do processo de produção das xícaras, desde a modelagem (que, no caso dele, era feita através de moldes que ele mesmo construía) até a queima e finalização da peça. Aquilo me fascinou tanto que comecei a pesquisar e me interessar pelos diversos modos de se fazer cerâmica, passando a seguir também

² O *Instagram* é uma das redes sociais mais utilizadas atualmente, criada por Kevin Systrom e Mike Krieger em 2010, principalmente visual em que os usuários podem postar fotos e vídeos, em sua maioria curtos, e interagir com publicações de outras pessoas (AGUIAR, 2018).

outros perfis de ceramistas nas redes sociais. Decidi, então, que queria aprender essa arte.

Quase que imediatamente tive minhas expectativas frustradas, porque era impossível produzir cerâmica em casa sem um grande investimento em infraestrutura, que não me era possível no momento (nem tampouco teria sido agradável aprender sem uma/um mestra/e). Também não encontrei fornos para alugar na cidade em que moro - Juiz de Fora -MG - e, dado o contexto de pandemia da Covid-19 (meados de abril e maio de 2020), não havia nenhum curso presencial disponível. Apesar de não poder aprender e praticar esta arte que tanto me encantou naquele momento, segui pesquisando e acompanhando ceramistas de todo o Brasil e do mundo através das redes sociais, criando planos para um futuro que até então não sabia o quão distante seria, no qual ter a experiência de aprender cerâmica fosse possível.

Esse dia chegou no final de março de 2022, quando o Atelier Adriana Lopes promoveu oficinas de dois encontros para aqueles interessados em ter um primeiro contato com o barro, assim como produzir suas próprias peças de cerâmica. Não pensei duas vezes, me inscrevi e, quando chegou o dia, fui. E aqui, neste ponto, já fica um tanto mais complexo descrever as coisas de maneira mais pragmática, já que foi naquele dia em que toquei o barro - senti sua consistência, temperatura, sua dinâmica, suas e minhas limitações, que nele tentei imprimir ideias que estavam na minha cabeça e que não saíram exatamente conforme planejava -, que considero ter inaugurado a minha relação estreita com ele, relação esta que me é tão cara hoje e se transmuta em paixão.

Não que eu nunca tivesse tocado no barro antes. Tenho lembranças vagas de mexer com argila em algumas aulas de artes que tive no ensino fundamental, bem como tive a oportunidade de, em alguns momentos da faculdade, participar de oficinas de técnicas construtivas que utilizam a terra crua, como pau-a-pique e *cordwood*, que também foram momentos muito prazerosos. Mas aquele estava sendo o meu primeiro momento enquanto corpo³-estudante-de-arquitetura-e-urbanismo-aspirante-a-aprendiz-de-cerâmica a ter

³ O conceito de “corpo” se trata de “um conjunto de repertórios comportamentais ou de capacidades e atividades motoras perceptivas” (SANTOS, 2019, p. 136 apud OLENDER, 2021, p. 377) que mediam as relações dos seres vivos com o mundo (OLENDER, 2021, p. 377).

aquele tipo de relação com o barro, cercada de pessoas que também compartilhavam do mesmo desejo que o meu.

Aquilo foi empolgante, revigorante. Dois encontros não foram suficientes para saciar aquela vontade de estar ali, naquele lugar, amassando a argila⁴, tentando possibilidades, me divertindo frente às imperfeições e exercitando o desapego do perfeccionismo, desapego este que fui ensinada a ter ao modelar algo novo. Então é de se imaginar a alegria que senti logo que surgiu a oportunidade de entrar no curso regular de cerâmica manual. Desde então, aprendi muito com esse momento que vivia e vivo semanalmente quando vou ao *atelier*. Aprendi e estou aprendendo, além de técnicas de modelagem e esmaltação, a entender e conhecer o barro e o processo que constitui a cerâmica em si. A relação que estou construindo com o barro, justamente com a trajetória que tenho trilhado neste período de fim do curso de Arquitetura e Urbanismo, tem me colocado em um lugar que é como gosto de me ver no presente: A Raquel de hoje, *aprendiz de tantas coisas*, e feliz com isso.

A Raquel de hoje, aprendiz de tantas coisas

De uns tempos para cá, tenho me visto cada vez mais como o que tenho gostado de chamar de “aprendiz de tantas coisas”. Isso não é de agora (novembro de 2022) e confesso que não sei exatamente qual foi o disparo para que esse processo tivesse início dentro de mim. Isto talvez pouco importe, mas me lembro de começar a ter essa percepção durante os períodos de isolamento da pandemia da Covid-19, em 2020, talvez porque eles me forçaram a diminuir o ritmo, sair do “modo automático” em que estava vivendo e a repensar o que eram as minhas verdadeiras prioridades.

Veja bem, não é que me tornei aprendiz de tantas coisas a partir deste ponto, afinal, todos nós somos aprendizes em todos os momentos de nossas vidas. Mas foi naquele período que me ocorreu que eu era um corpo-aprendiz -- não apenas de Arquitetura, de cerâmica, de macramê ou de qualquer outra atividade similar -- mas comecei a ver aprendizagem também em muitas das coisas que fazia e faço no meu dia a dia, de maneira automática, como a forma em que fui adquirindo uma noção espacial dentro e fora da minha cidade e dos lugares que frequento, como me relacionar com as pessoas ao meu redor, como perceber a ideia de arquitetura

⁴ Sinônimo de “barro”.

presente em todas as coisas do cotidiano. Tudo isso, que costumava acontecer antes de maneira mais intuitiva e dissociada, passou a ser processo consciente e inteiro, no qual não fazia mais sentido o conhecimento estar dividido em “caixinhas”, modo análogo à estrutura de ensino mais tradicional na região que moro (sudeste do Brasil), pelo qual grande parte da minha base intelectual havia sido modelada até então.

Mas “tomada de consciência” não seria o termo mais propício a ser encaixado aqui, na verdade. Afinal, não é como se não me desse conta de que estava aprendendo e aumentando meu repertório sobre o mundo a cada dia, ou como se não percebesse que cada pequena ou grande coisa que acontecia na minha vida poderia causar e causava algum tipo de afetação em mim. Talvez, penso eu, que não parava tanto para pensar nisso como agora.

Na tese de doutorado da professora Mônica Olender (2021), este tema é tratado na “Parte I - Novas Situações”, de forma a buscar entender a postura de um observador no processo de aprendizagem - a partir dos tensionamentos de Virgínia Kastrup, professora que atua na área da psicologia cognitiva - e apresenta dois possíveis cenários: o aprender pela perspectiva da reconhecimento e o aprender sob a perspectiva da invenção. No cenário da aprendizagem por reconhecimento, o sujeito, ao ser apresentado a novas situações, passa por um processo de *breakdown*, de saída da zona de conforto e é levado a “pensar, tomar decisões ou aprender novas ações” (GURGEL; KASTRUP, 2017, p. 5, apud OLENDER, 2021, p. 56). A partir deste momento, ele passa pelo processo de reconhecimento, onde o indivíduo mantém “um estado cognitivo que já estava estabelecido anteriormente” (OLENDER, 2021, p. 77), interrompe a aprendizagem e retorna ao seu estado inicial com poucas afetações. Já no cenário do aprender sob a perspectiva da invenção, ao atravessar o momento de *breakdown*, o sujeito se abre para “o(s) mundo(s) que continua a ser mediado por formas e por culturas, mas que também se abre para possibilidades outras de ser-pensar-agir” (OLENDER, 2021, p. 77), “quando as perturbações externas conseguem lhes tirar dos locais de conforto, situações disparam a produção de novas sinapses neurais e, a partir daí, para a invenção” (KASTRUP, 2007 apud OLENDER, 2021, p. 34).

Essas reflexões fizeram-me entender que esse processo pelo qual reconheço que comecei a passar e que fez com que me enxergasse como aprendiz de muitas coisas não consiste exatamente na “tomada de consciência” de que estou

aprendendo, mas sim na quebra de alguns ciclos de reconhecimento e na construção de caminhos que me levam a questionar e entender o mundo de maneira mais holística e sensível. E isto tem me proporcionado desbravar rumos outros que simplesmente reafirmam ou atualizam aquilo que já sei. Nesse sentido, acredito estar experimentando o cenário da aprendizagem pela invenção.

Acho justo mencionar aqui alguns componentes curriculares que contribuíram ativamente para a formação deste ponto de inflexão⁵ da minha subjetividade, que me fez quebrar alguns ciclos de reconhecimento e pelos quais sou muito grata: História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo VII, principalmente enquanto monitora por dois períodos (2020.1 e 2020.3) e Projeto de Arquitetura e Urbanismo VII, ambas ministradas pela professora Mônica Olender. Estes componentes me marcaram profundamente porque me colocaram em constante estado de *breakdown*, me fizeram questionar uma série de ideias anteriormente consolidadas, me apresentaram realidades e conceitos que sequer conhecia, abriram a minha perspectiva e minha forma de entender a arquitetura e o mundo. Lembro perfeitamente do constante desconforto que sentia em muitas das aulas, justamente por ser levada a encarar as novas situações por perspectivas diferentes das que sempre lancei mão. Esse desconforto me levou a desbravar o caminho da invenção e me permitiu enxergar novos significados para a Arquitetura, o que eu tanto precisava para chegar até aqui, inclusive para realizar este Trabalho de Conclusão de Curso. Em uma das minhas orientações para este trabalho, a professora Mônica me disse: “Invente a sua própria Arquitetura!” e esta frase reverbera em mim até hoje – acredito que seguirá reverberando por muito tempo.

Este ponto de inflexão, que me levou a encarar o mundo com um novo olhar e um novo jeito de aprender, me permitiu começar a ver beleza em muitas coisas que antes eram, no mínimo, indiferentes, me fez entender a importância de aproveitar os momentos, as pessoas ao meu redor, as minhas fases e as fases do mundo, e até mesmo a minha própria ignorância, que encaro como aprendizado em potência, aprendizado vir-a-ser. Hoje lamento não ter sabido antes aquilo que sei, amanhã lamentarei da mesma forma por aquilo que hoje não sei e amanhã saberei. Mas esta é uma feliz lamentação, pois prefiro ela a admitir-me coisa pronta, porque isto sei que jamais serei. E que bom! Assim a vida tem mais graça, mais caminhos e mais possibilidades.

⁵ Espaço-tempo em que ocorre mudança de direção ou da posição normal; desvio.

Por razões de objetividade, pretendo explorar neste trabalho aquilo que se relaciona mais diretamente com o meu tema: o curso que faço (Arquitetura e Urbanismo), que tanto me afetou ao longo do percurso, e os conhecimentos e reflexões a respeito de uma das minhas paixões: a cerâmica. Mas, até mesmo pela metodologia que resolvi aplicar, creio ser importante me apresentar, nesse primeiro momento, para além desses dois “rótulos” e para que entendesse um pouco do meu caminho para chegar até aqui.

Então, muito prazer. Sou Raquel, corpo-estudante-de-arquitetura-e-urbanismo-aprendiz-de-cerâmica, mas também aprendiz de muitas coisas.

Introdução

“Atelier” é uma palavra de etimologia francesa que tem como significado “local onde trabalham artistas ou artesãos sob a orientação de um mestre” (ATELIÊ, 2023). Segundo Maria Malagoli (2015), especialista em Ensino de Artes Visuais, muitas vezes, para o artesão, o atelier representa “a conquista de um espaço particular, cheio de significados, como um reduto de criação, reflexões e descobertas, quase um santuário. Para muitos, é a satisfação de um sonho”. (MALAGOLI, 2015, p. 37)

O artesão ou artífice encontra sua satisfação - ao trabalhar a matéria-prima e promover sua transformação em produção-arte - através do “desejo de realizar um bom trabalho” e “pelo prazer da coisa benfeita” (SENNETT, 2009, p. 164). Este trabalho envolve uma série de complexidades relacionadas aos saberes-fazeres incorporados, ao desenvolvimento de habilidades através do ensinar e aprender, e à busca por inspirações que transforma o lugar em um ambiente atento, fonte de criatividade. Todos esses movimentos, e os demais que compõem estas complexidades, não só acontecem dentro de um *atelier*, mas são parte viva dele.

Decidi trazer como tema deste trabalho o *atelier* de cerâmica, justamente porque essas complexidades que percebo me intrigam e por ser apaixonada por essa arte. Tais complexidades interpretei como a sensibilidade contida nos acontecimentos e relações que acontecem nesses lugares, que provocam sensações diversas a quem neles se situa ou perpassa.

A ideia de escolher este tema, vem também em partes de um questionamento meu sobre qual é, de fato, o papel do arquiteto e urbanista. Me pergunto isso porque sei que um lugar pode ser dotado de aspectos não-visíveis, capazes de gerar sensações e emoções - acredito que essa seja uma das maiores riquezas da Arquitetura - mas não sei até que ponto o profissional que se forma na graduação de Arquitetura e Urbanismo está preparado para produzir isso intencionalmente.

A minha trajetória acadêmica enquanto estudante de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal de Juiz de Fora, construiu e fortaleceu em mim a ideia de que o papel do arquiteto e urbanista consiste em responder, de maneira multifacetada, a algumas das mais primitivas necessidades humanas: habitar o

mundo e viver em sociedade, viver este que se dá através de meios espaciais que permitem interação.

Quando digo que espera-se do profissional de arquitetura e urbanismo uma postura multifacetada, parto da percepção de que a grade curricular do curso propõe componentes que visam formar um profissional generalista, apto a transitar entre diversas áreas do conhecimento e a congrega-las em seu ofício, propondo soluções que atendem as demandas de maneira plena e integralizada.

Confia-se a ele o dever de conhecer: (1) as mais variadas técnicas, de modo constantemente atualizado; (2) o contexto e a forma de aplicá-las; (3) de cumprir com as diretrizes de um desenvolvimento sustentável; (4) de “respeitar os valores e a herança natural e cultural da comunidade na qual esteja prestando seus serviços” (CAU/BR, 2015); (5) e diversas outras atribuições. Tais deveres deixam claro que espera-se que o arquiteto, no exercício de suas funções, seja tanto técnico, quanto sensível, no mesmo grau de importância.

Diante da realidade em que arquitetos desejam fazer projetos capazes de gerar sensações e afetações, mas não necessariamente dispõem da sensibilidade indispensável para esta produção - seja por alguma defasagem no ensino acadêmico ou simplesmente por não terem seus corpos preparados para tal missão - este trabalho se propõe a contribuir através do exercício de desenvolvimento de um projeto de atelier de cerâmica que seja sensível e sustentável.

Aqui entende-se o sensível como afinação da habilidade de perceber e estar conectado ao meio, para além do visível e do óbvio. Enquanto, o sustentável está ligado à capacidade de dispor da técnica de maneira responsável ambiental, social e economicamente, buscando eficiência e otimização das soluções projetuais.

Objetivo

Para o primeiro momento deste trabalho de graduação - o Trabalho de Conclusão de Curso I - têm-se por objetivo realizar a fundamentação teórica e desenvolver a sensibilidade necessárias à elaboração de sua segunda etapa, o Trabalho de Conclusão de Curso II, que terá o propósito de conceber o projeto de um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável.

Como objetivos específicos, têm-se:

- Realizar o embasamento teórico a fim de compreender/definir o sentido de sensível e de sustentável, discutir acerca da conexão entre artesanato e arte, das relações entre ensinar e aprender e do conceito da educação da atenção;
- Realizar visitas a ateliers de cerâmica com o intuito de apreender elementos tanto técnicos (tais como a organização e a relação entre os espaços, a disposição do mobiliário, a distribuição de funções, os materiais empregados e técnicas construtivas) quanto não técnicos, permitindo que o sensível aflore em minha percepção, por meio dos sentidos e sensações – cheiros, luz, som, silêncio, tato, dentre outros – histórias e trajetórias transmitidas pelas conversas, relações interpessoais existentes, etc.;
- Selecionar uma das visitas realizadas e desenvolver, em forma de diário, uma análise a respeito das percepções, sensações e análises técnicas mencionadas a respeito do atelier escolhido;
- Colher o relato oral de uma ceramista a respeito de sua relação com a cerâmica, com o ensinar/aprender e com seu atelier, com o propósito de enriquecer a compreensão destes temas.

Metodologia

Para alcançar o objetivo geral deste trabalho, fez-se importante e necessário tanto dotar este trabalho de conhecimento científico à respeito do entendimento da história, das questões técnicas, das aplicações e dos saberes envolvidos no contexto da cerâmica, quanto buscar, colocando-me aberta ao sensível, ser afetada pelas experiências e sabedorias dos ceramistas e dos ateliers que pude conhecer durante o processo, preparando o meu corpo para desenvolver um projeto arquitetônico de um atelier sensível e sustentável.

Para realizar o embasamento teórico a respeito dos principais temas que compuseram este trabalho – os conceitos de sensível e de sustentável, a conexão entre artesanato e arte e as relações entre ensinar e aprender aplicadas ao fazer da

cerâmica – foi utilizada a pesquisa bibliográfica, que utiliza obras preexistentes acerca das temáticas em questão a fim de compor um raciocínio crítico e científico. Durante a fase de visita aos ateliers e da confecção do diário, a pesquisa teve um cunho quantitativo, utilizando a pesquisa de campo e a coleta de relatos orais como métodos de apreensão das informações, dados e percepções almejados.

1. Breve conceituação do sensível e do sustentável

Os conceitos de “sensível” e “sustentável” são os pilares que sustentarão o desenvolvimento deste trabalho. Por isso, neste primeiro capítulo, procurou-se realizar uma breve elucidação sobre cada um deles, de maneira a fortalecer as reflexões que virão em seguida.

1.1. Sensível

Duarte Junior (2000, p. 131), em sua tese “O sentido dos sentidos”, define o sensível “como sabedoria difusa detida por nossa carne. Sabedoria que às vezes é dita sentimento, às vezes intuição e às vezes até mesmo treino corporal puro e simples”. Ele defende que tal sabedoria do corpo costuma ser ignorada ou inferiorizada pelo homem moderno, que dá valor apenas ao “conhecimento simbólico, racional e abstrato produzido pela nossa inteligência [...] Coisa que não ocorre nas sociedades ditas ‘primitivas’, nas quais o saber sensível mantém ainda o seu lugar” (DUARTE JUNIOR, 2000, p.131-32).

Consolida-se então a diferença entre o conhecer e o saber, o primeiro ligado ao inteligível e o segundo ligado ao sensível. Duarte Junior (2000, p. 133-34) revela o inteligível como “todo aquele conhecimento capaz de ser articulado abstratamente por nosso cérebro através de signos eminentemente lógicos e racionais, como as palavras, os números e os símbolos da química, por exemplo”, enquanto aponta o sensível como “a sabedoria detida pelo corpo humano” que se apresenta em atividades cotidianas, como “o equilíbrio que nos permite andar de bicicleta, o movimento harmônico das mãos ao fazerem soar diferentes ritmos num instrumento de percussão”. Luijpen (1973 apud DUARTE JUNIOR, 2000, p. 135) afirma que “meu corpo ‘sabe’ muito melhor do que eu o que significam duro, mole, agudo, viscoso, frio, quente, pesado, doloroso, saboroso, etc”.

Enquanto o conhecimento racional costuma ser fragmentado, linear concentrado e analítico, o saber intuitivo “baseia-se numa experiência direta, não-intelectual da realidade, em decorrência de um estado ampliado de percepção consciente. Tende a ser sintetizador, holístico e não linear” (CAPRA, 1991 apud DUARTE JUNIOR, 2000, p. 133).

Segundo Duarte Junior (2000, p. 134-35), enquanto entendemos um animal como seu próprio corpo, “a condição humana faz com que não identifiquemos de modo puro e simples o corpo como nosso ‘eu’. [...] Ao contrário, é frequente afirmarmos que temos um corpo”. Esse *modus operandi* do raciocínio humano, advindo do pensamento antropocentrismo, coloca o homem⁶ como ser dominador do mundo e de si mesmo, e o leva a se enxergar como quem tem um corpo, e não como um “eu-corpo”. Porém, por mais que nossa consciência simbólica, nosso intelecto provoque essa distanciação do corpo, esse distanciamento só poderia acontecer de maneira parcial, porque “essa consciência é produto de nossos processos corporais e perceptivos, e é este meu ‘eu-corpo’ que me coloca em contato com as coisas do mundo”.

Frayze-Pereira (1984 apud DUARTE JUNIOR, 2000), elucidando a relação entre o sensível e o que coloca como “sentiente” (aquele que sente), afirma que:

[...] na aderência do sentiente ao sensível e vice-versa forma-se uma Sensibilidade que não pertence nem ao corpo nem ao mundo com fatos, mas que se constitui no fundo comum onde sensível e sentiente estão misturados de tal modo que não se pode dizer quem sente, nem quem é sentido (FRAYZE-PEREIRA, 1984, apud DUARTE JUNIOR, 2000, p.136).

Essa sensibilidade pode ser entendida como “fonte primeira das significações que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 136). Segundo Parret (1996 apud DUARTE JUNIOR, 2000, p. 136), “produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta.”

Segundo Duarte Junior (2000), a educação do sensível é aquela pela qual se pretende construir

⁶ Utilizo aqui a expressão “homem”, em vez de “humanidade” ou “ser humano” - como tenho buscado fazer ao longo deste trabalho, em uma tentativa de não reproduzir vícios de linguagem e significados implícitos de expressões com os quais não compactuo - porque, neste caso, o pensamento antropocentrismo de fato exaltava a superioridade do homem (sexo masculino) branco sobre todas as coisas demais coisas.

sujeitos mais plenos, cujas relações com os objetos do mundo não se restrinjam apenas aos modos instrumentais e cientificistas, consoante os descaminhos de nossa modernidade tardia, mas [que] integrem também os modos sensíveis (ou estésicos) de se captar o real (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 145).

Neste sentido, é relevante mencionar um mecanismo cerebral identificado por Damásio (1996 apud DUARTE JUNIOR, 2000, p. 139), denominado de “como se”. Nesta teoria, ele afirma que o ser humano toma suas decisões fundamentado em sentimentos, contudo “a realidade desses sentimentos pode ir sendo substituída por estados sensíveis simulados através de ações cerebrais, em favor de uma certa “economia energética”. Essa habilidade mental é portanto o que o autor chamou de “como se”.

O sensível se relaciona com a arte ao dispor deste mecanismo do “como se”, que contrariamente ao que defendia Leonardo da Vinci ao determiná-la como “coisa mental”, a arte se fundamenta como “coisa corporal”, ao passo que ativa em nós a sensibilidade. Mesmo que as abstrações e raciocínios estejam constantemente presentes na experiência estética, esta “acontece primordialmente no corpo, colocando em funcionamento processos biológicos que têm a ver com isto que denominamos sentimento” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 141-42).

Uma curiosidade interessante foi que quando decidi que, para este Trabalho de Conclusão de Curso, dedicaria esforços para preparar o meu corpo a fim de projetar um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável, ainda não me sentia apta para definir o que seria o “sensível” nesse contexto, afinal, ainda não havia estudado profundamente a respeito. Mas, apesar de até então não entender como definir o conceito no domínio intelectual, sabia que era exatamente aquilo que descrevia o que queria trazer para o meu projeto de *atelier*, o que experimentei desde o primeiro momento em que comecei a frequentar e visitar *ateliers* e a trabalhar com o barro.

Entendendo, pois, esta relação, compreendo que a percepção da intensificação do sensível que sinto no ambiente do *atelier* de cerâmica vem da própria vocação do lugar, bem como da combinação da racionalidade, do empirismo e da produção artística, que por si só converge ambos os elementos mencionados

anteriormente, tanto o conhecimento (domínio intelectual), quanto a sabedoria (domínio do sensível).

1.2. Sustentável

A definição de sustentabilidade por si só, segundo o dicionário Michaelis, consiste em “qualidade, característica ou condição de sustentável” (SUSTENTABILIDADE, 2023). No livro “Nosso Futuro Comum”, a Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMED) (1991, p. 9, p. 46) aborda a ideia de desenvolvimento sustentável como a habilidade de atender às necessidades e aspirações humanas - alimento, roupas, habitação, emprego e a melhoria da qualidade de vida - no tempo presente, “sem comprometer a capacidade de as gerações futuras atenderem também às suas”.

No contexto da Arquitetura, é muito importante pensar soluções sustentáveis para a construção ou reabilitação de edificações, desde o momento da sua concepção até a sua utilização. Isto porque

(...) os empreendimentos da construção civil são atualmente um dos maiores causadores de impactos ao meio ambiente. As atividades relacionadas à construção, operação e demolição de edifícios promovem a degradação ambiental através do consumo excessivo de recursos naturais e da geração de resíduos. (VILHENA, 2007, p. 60)

A título de preservar os recursos finitos e garantir qualidade de vida às populações, os ramos de Arquitetura e Construção Civil devem comprometer-se à minimizar impactos, não só ambientais, mas também sociais e econômicos - já que se as medidas não forem adaptadas também a estes contextos, as ações em prol da conservação dos ecossistemas logo perdem força e se dissipam- visto que esses fatores funcionam de maneira interligada, influenciando um ao outro.

Em “Diretrizes para a Sustentabilidade das Edificações”, é apresentada uma metodologia nacional desenvolvida por Vanessa Silva (2003 apud VILHENA, 2007), doutora em Engenharia Civil, na qual foram estabelecidos indicadores ambientais, sociais, econômicos e de gestão para dar diretrizes e avaliar a sustentabilidade das

edificações. No quadro 01 abaixo), Juliana Vilhena (2007, p. 63), arquiteta e urbanista, especialista em Construção Civil, realiza a síntese do que seriam esses indicadores ressaltando a importância de estarem presentes durante todas as fases de uma edificação: planejamento, projeto, construção e operação.

Quadro 01 - Diretrizes para a Sustentabilidade das Edificações

| CICLO DE VIDA X DIRETRIZES | PLANEJAMENTO (Fase 01) Concepção, Viabilidade Proposta | PROJETO (Fase 02) Estudo Preliminar Anteprojeto Projeto Legal Projeto Executivo | CONSTRUÇÃO (Fase 03) Execução | OPERAÇÃO (Fase 04) Desempenho e manutenção |
|----------------------------------|--|--|---------------------------------------|--|
| AMBIENTAIS | Uso de recursos naturais: 1) Implantação: uso do solo e alterações da ecologia e biodiversidades locais; 2) Energia: eficiência energética e fontes renováveis; 3) Água: Conservação e reuso; 4) Materiais; 5) Cargas ambientais: poluição, resíduos de construção / demolição e efluentes. | | | |
| SOCIAIS | Impacto sobre os usuários: 6) Qualidade do Ambiente Interno 7) Qualidade do Ambiente Externo: acessibilidade, contexto de transporte 8) Qualidade dos Serviços: manutenção do desempenho, flexibilidade e adaptabilidade, controlabilidade dos sistemas e impactos nos sítios adjacentes. | | | |
| ECONÔMICAS E SOCIAIS | 9) Sistema de Gestão da Qualidade: melhoria do produto oferecido / custos ciclo de vida investimentos, agregação de valor e benefícios; integração de práticas de controle de qualidade ao processo; produtividade no canteiro; impacto sobre os operários (satisfação, saúde, segurança e ambiente de trabalho); impacto sobre a sociedade (relacionamento com a comunidade, clientes e usuários finais e fornecedores). | | | |
| INSTITUCIONAIS | 10) Sistema de Gestão Ambiental e Aspectos de Sustentabilidade: integração de gestão ambiental ao planejamento do processo; sustentabilidade como prioridade corporativa; proatividade em sustentabilidade. 11) Responsabilidade Social e Desenvolvimento Econômico: relacionamento com a comunidade local e sociedade, contribuição para a construção de comunidades estáveis, valorização e investimento em recursos humanos. | | | |

Fonte: VILHENA (2007)

Acredito que pensar a Arquitetura nos dias atuais, sem lançar mão de diretrizes de sustentabilidade em todas as etapas do processo seja algo simplesmente incabível. Me explico. O papel do arquiteto e urbanista deve envolver, na minha percepção, a proposição de soluções viáveis mais eficientes possíveis em seus projetos e propostas, empenhando-se sempre a ser responsável com o meio em que se insere, ambiental e socialmente falando, assim como a ser habilidoso em moderar interesses individuais e coletivos, prezando sempre pela integridade e pela manutenção e/ou promoção de qualidade de vida dos diversos corpos que habitam o mundo, humanos e não humanos. Portanto, seria impossível para mim não trazer

esse conceito como um dos protagonistas na concepção do *atelier* de cerâmica que vou projetar, principalmente por ser uma modalidade que permite explorar as diretrizes de sustentabilidade tão ampla e criativamente.

Por fim, através da compreensão do sensível e sustentável, a ideia de propor um *atelier* que integre tais conceitos ao projeto - desde a fase de preparação e consolidação teórica desenvolvida ao longo do TCC I até a fase prática que será realizada no TCC II - se fortaleceu em mim, enquanto significado e propósito para a produção deste trabalho.

Quando pensava na forma de estruturá-lo, busquei identificar os temas pelos quais deveria perpassar para alcançar o meu objetivo do TCC I, de preparar meu corpo para propor um projeto de um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável, ao final do TCC II. Para isso, dispus da própria experiência que tive com a cerâmica, durante o meu processo de conhecê-la, de aprender os saberes-fazeres envolvidos nesta arte e de estar inserida no ambiente produtivo de um atelier. Baseada, portanto, nessa vivência própria, observei duas questões que considero as maiores detentoras da potência e da sensibilidade que existem no fazer cerâmico: a relação entre os seres e a matéria-prima - que no caso da cerâmica é o barro/a argila - e o âmbito do ensinar e aprender- que envolve a valorização, proteção e perpetuação dos saberes-fazeres desta arte -, através da educação da atenção.

Por essa razão, ambos os temas são trazidos como eixos deste trabalho (capítulos 2 e 3), com a premissa de que, através da compreensão ampliada deles, juntamente com uma pesquisa de campo através de visitas à *ateliers* (capítulo 4), seja possível alcançar o objetivo traçado para o TCC I, mencionado no parágrafo anterior.

2. Relações entre seres humanos e matérias-primas

A relação entre seres humanos e matérias-primas, em um mundo não-industrializado, costumava ser mais íntima do que testemunhamos nos dias atuais. Isto porque, com a industrialização, o trabalhador foi afastado do processo de produção como um todo, e mesmo que interaja com a matéria, apenas a manipula de maneira mecânica e alienada. Além disso, o surgimento do maquinário possibilitou o aumento do acesso a produtos que antes demandavam uma produção caseira ou de pequena escala, como de roupas, alimentos, instrumentos, ferramentas, etc.

Richard Sennett (2009, p. 20), sociólogo e historiador norte-americano, aponta em seu livro “O Artífice” que “a civilização ocidental caracteriza-se por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal”, aquela voltada para a busca da qualidade do trabalho.

Historicamente, a sociedade tende a valorizar o trabalho intelectual que afasta o trabalhador do contato direto com a matéria prima e a menosprezar qualquer tipo de trabalho manual. Um exemplo disso aparece nos escritos de Aristóteles (1933 apud SENNETT, 2009, p. 33), que compara o ofício intelectual do arquiteto com o do artesão que constrói ao considerar “que em toda profissão os arquitetos são mais estimáveis e sabem mais e são mais sábios que os artesãos, pois conhecem as razões das coisas que são feitas”.

No entanto, um argumento importante que Sennett (2009, p. 56) traz em seu livro, no intuito de contestar esta máxima colocada por Aristóteles, consiste em uma história que muitos já ouviram: o arquiteto forneceu um projeto perfeitamente concebido no campo das ideias, porém, no momento de implementá-lo, não foi possível fazê-lo da forma como foi idealizado, pois desconsiderava questões básicas de um canteiro de obras, já que teve pouca ou nenhuma experiência prática durante a sua formação. Coube então ao artífice/artesão, detentor do conhecimento incorporado, interpretar o que foi proposto e adequar ao que era possível de ser executado. Frente à constatação desta mazela, Sennett (2009, p. 57) afirma que “É este o ponto crítico no problema da capacitação: a cabeça e a mão não são separadas apenas intelectualmente, mas também socialmente”.

Porém, apesar dos fatores que dificultam e desestimulam, social e, em alguns casos, economicamente, o trabalho do artífice, “as recompensas emocionais oferecidas pela habilidade artesanal na consecução desse tipo de perícia são de dois tipos: as pessoas se ligam à realidade do tangível e podem orgulhar-se de seu trabalho” (SENNETT, 2009, p. 31). Estas recompensas emocionais, bem como a satisfação tão presente no fazer manual e na interação com a matéria-prima - desenvolvendo saberes e competências e incorporando-os em si -, são fontes de contentamento que dão sentido e propósito não só ao trabalho, mas também à vida. Seguindo essa premissa, é importante aprofundar um pouco mais na relação entre a arte e seu artífice.

2.1. Conexão artífice-arte

Gostaria de começar este subcapítulo explicando a escolha consciente dos termos “artífice” e “arte” utilizados no título desta seção. Digo isso porque a referência que trago para elucidar o assunto a ser tratado nesta seção, “O Artífice”, do sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett, propõe a separação dos conceitos de “artesão” ou “artífice” vs “artista”, e de “artesanato” vs “arte”, proposta esta que, na minha visão, não é diretamente aplicável ao ofício do ceramista.

Segundo Sennett (2009, p. 79-80) os artistas renascentistas surgiram a partir da comunidade de artífices medievais - através da separação do entendimento de práticas originais e de práticas reprodutórias -, sendo o artista aquele que detém o “privilégio à subjetividade na sociedade moderna, podendo voltar-se a si mesmo”, enquanto o artífice ou artesão volta-se para a sua comunidade. Além disso, o sociólogo ainda afirma que “a arte situa o artista em uma posição mais autônoma na sociedade”, que gera uma tendência à solidão, enquanto o artesão está inserido no coletivo de maneira a atender as necessidades da comunidade, sendo eles marceneiros, ourives, cozinheiros, etc. O artesão ou artífice seria, então, na lógica do autor, aquele que produz artesanato - entendido como o conjunto de práticas normalmente anônimas, coletivas e contínuas -, enquanto o artista seria aquele que produz arte - tida como obras singulares e únicas, dotadas de originalidade. Entretanto, como o próprio autor adverte, “é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social” (SENNETT, 2009, p. 81).

Diante das definições e da separação entre artesão e artista feita pelo autor, não acredito ser possível enquadrar os ceramistas, nem como um, nem como o outro. Talvez - atrevo-me a dizer -, os ceramistas se encontrem livres no caminho, transitando justamente entre ambos ofícios.

Por esta razão, a escolha dos termos “artífice” e “arte” para composição do título desta seção foi propositalmente pensada. Para buscar este “meio do caminho”, permitindo que se entenda aqui o artífice como trabalhador de habilidades manuais que produz artefatos, e a arte como o produto deste trabalho, que por ser artesanal, naturalmente, é dotado de unicidade.

Dito isso, minha intenção, neste primeiro momento do TCC, é verificar se o trabalho do artífice - neste caso, ceramista -, ou seja, o trabalho manual, tem um potente diferencial por ser dotado de uma sensibilidade que não costuma se averiguar na maior parte das ocupações presentes no modo moderno de se fabricar objetos, pós Revolução Industrial. Modo este que é pautado em estruturas de fragmentação do trabalho, que, no caso do ofício fabril, por exemplo, distanciam o operário do produto que ele, de maneira parcial, mecânica e pouco consciente, contribui para fabricar.

Mesmo quando tratamos de ofícios puramente intelectuais, a mesma lógica de desagregação pode ser observada, ao passo que o ser humano moderno trata o aprendizado e a obtenção do conhecimento como áreas dissociadas entre si. Nesta realidade, a especialização é profundamente mais valorizada e bem quista do que ampliação da percepção sobre da realidade e dos fenômenos que se entrelaçam no entendimento de que o mundo é uma coisa complexa, onde dificilmente se poderia isolar os fatores de determinada área para entendê-la “fora” desta estrutura.

Nesta linha de pensamento fordista, leva-se “ao extremo a divisão do trabalho: cada trabalhador executa uma tarefa, medida com a máxima precisão possível por estudos de projeção de movimento no tempo; a produção é avaliada por metas, mais uma vez, inteiramente quantitativas” (SENNETT, 2009, p. 59).

Este modelo produtivo passou a ser aplicado até mesmo na assistência à saúde, com a fiscalização do tempo gasto por médicos e enfermeiros com cada paciente; sendo um sistema de tratamento médico baseado na manipulação de peças de automóveis, ele tende a tratar fígados com câncer

ou pernas quebradas, e não os pacientes globalmente (SENNETT, 2009, p. 59).

A satisfação de construir algo desde a concepção criativa, escolha dos materiais e definição da sua utilidade, até a sua concretização em objeto⁷ - e fazê-lo de maneira benfeita -, é algo pouco ou nada experimentado pelas pessoas inseridas nos meios de produção pós-indústrias, mas constitui de forma concreta o desejo e a motivação do artífice. Este anseio o faz superar as dificuldades do seu ofício, que envolvem a desvalorização pelas instituições sociais em detrimento de atividades puramente intelectuais e o drama moderno da substituição do trabalho do artesão pela máquina (SENNETT, 2009 p. 164).

Dando sequência à busca por entender como se dá a conexão artífice-arte, é preciso para tal, determinar os elementos que a compõem. Obviamente, o artífice e a arte lá estão, como componentes que deseja-se conectar. Os elos entre eles seriam as matérias-primas, os saberes-fazer, denominado por Sennett (2009, p. 19) de “habilidade artesanal”, e os instrumentos, cujo principal, especialmente no caso em questão (a cerâmica), é a mão.

Sennett (2009, p. 11) afirma que “as pessoas que fazem coisas geralmente não sabem o que estão fazendo”. Ao dizer isso, ele refere-se, evidentemente, àquelas pessoas que produzem ou de maneira alienada, ou seduzidas pela admiração e curiosidade, ou ainda por pura vaidade de se fazer algo que se é capaz, sem ao menos pensar nas atribuições e usos que poderão ser aplicados a esses objetos depois de prontos, assim como foi com a bomba atômica (OPPENHEIMER, 1954 apud SENNETT, 2009, p. 12).

Essas pessoas diferem-se do artífice, cuja mente, por sua vez, se ativa uma vez realizado o trabalho, de maneira que “o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer” (SENNETT, 2009, p. 17). Mas para que o fazer seja possível, é necessário que aconteça a incorporação do saber e o desenvolvimento da capacitação.

⁷ Para Ingold (2012 apud OLENDER, 2021, p.376), objeto “é considerado ‘(...) um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas”. Diferentemente do conceito de “coisa”, que para ele, “(...) é um acontecer, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam.”

O termo incorporação refere-se a um “processo essencial a todas as habilidades artesanais, [no qual ocorre] a conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito”. É através deste fenômeno que o artífice deixa de racionalizar o fazer e assume em seu corpo o saber. Concomitantemente a isto, o desenvolvimento da capacitação infere que “todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais, em que o conhecimento é adquirido com a mão, através do toque e do movimento” (SENNETT, 2009, p. 20-21).

Para isso, é necessário um mestre capaz de transmitir o seu saber através do que trataremos no próximo capítulo: a educação da atenção. Por ora, basta compreender que as habilidades artesanais podem ser desenvolvidas pelo artífice conforme observa e é orientado por seu mestre. E quanto a isso, Sennett (2009, p. 16) alega que “o bom mestre dá uma explicação satisfatória; o grande mestre gera dúvida, inquieta, provoca discussão.”

Se entendemos, portanto, que o artífice, dispondo do saber incorporado, é passível de lançar mão da matéria-prima e, com o auxílio do seu principal instrumento: a mão, transformá-la em arte, falta-nos explorar apenas a relação sensível do artífice com a matéria e o desenvolvimento da mão como elemento transformador da matéria em arte.

Para elucidar essa relação sensível que existe entre o artífice e a matéria-prima com a qual ele trabalha, transformada em arte através da mão, o autor traz o exemplo de uma insufladora de vidro que está em processo de incorporação do saber do ofício, para entender como a mão e o olho aprendem juntos a se concentrar. Ao desempenhar o ofício, a aprendiz foi orientada por seu mestre a “adquirir maior consciência do próprio corpo na relação com o vidro viscoso, como se houvesse uma continuidade entre carne e o vidro” (SENNETT, 2009, p. 194). Através dessa instrução, ela apresentou uma melhoria relevante em sua coordenação entre mão, olho e cérebro. Em momento algum ela precisou realizar contato diretamente com o corpo de vidro quente para interpretar se o vidro reagia de maneira adequada, se a espessura da parede estava regular, porque a ela atingiu o estado que o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1945, apud SENNETT, 2009, p. 195) refere-se como “o ser como coisa” e o filósofo Michael Polanyi (1955 apud SENNETT, 2009, p. 195) associa ao conceito de “consciência focal”. Para explicar este conceito, ele recorre ao ato de martelar um prego, apontando que

“Quando baixamos o martelo, não sentimos que seu cabo golpeou a palma da nossa mão, mas que sua cabeça golpeou o prego. (...) Tenho uma consciência subsidiária da sensação na palma da mão, que se mistura a minha consciência focal de estar impelindo o prego” (POLANYI, 1955 apud SENNETT, 2009, p. 195)

Neste estado não temos mais consciência de nós mesmos, “tornamo-nos aquilo que trabalhamos”. Nele, mão, olho e cérebro montam juntos uma percepção que é absoluta, mas que só existe através da combinação desses estímulos. Porém, apesar de ter melhorado a sua coordenação e precisão, atingir esse estado não solucionou o problema de seus erros, já que a taça que a insufladora de vidro produz, ao esfriar, apresentava aspecto assimétrico e pesado. (SENNETT, 2009, p. 196)

Isso aconteceu, segundo o autor (SENNETT, 2009, p. 196), porque o estado “ser como coisa” a impedia, em estado de consciência focada nos sentidos presentes, de entrar em um processo de “antecipação corpórea”, necessário para “manter-se nos trilhos”, de maneira a “prever aquilo em que o material deveria transformar-se em sua etapa evolutiva, ainda não manifestada”. Uma situação análoga seria a de se derreter o açúcar para fazer uma calda, em que é necessário ser capaz de prever o momento limite de desligar o fogo. Momento este que separa uma calda densa, cor âmbar médio e repleta de uma complexidade de sabor maior que a calda tirada muito antes deste ponto, de uma calda queimada, de sabor repulsivo, cheiro amargo e inaproveitável.

E a partir do exercício da incorporação do processo, desenvolvimento de relação sensível com a matéria prima e utilização da mão como elemento transformador de matéria em arte através do saber, a receita é repetição pela repetição, independente se for bem sucedida ou não, até adquirir ritmo (SENNETT, 2009, p. 196).

Concluo esta explanação com a ideia de Sennett (2009) de que simplificar e tornar racional as capacitações, propostas como as de manuais de instrução ou de ensino, não é possível, por sermos organismos complexos. Para ele, “quanto mais a pessoa valer-se dessas técnicas, quanto mais as explorar, mais será capaz de

conquistar a recompensa emocional do artífice, o sentimento de competência”. (SENNETT, 2009, p. 265)

Na parte final de seu livro, Sennett (2009) sintetiza suas conclusões a respeito daquilo que considero um dos mais potentes diferenciais do trabalho do artífice: a sensibilidade que desenvolve e a satisfação que seu ofício lhe inspira:

Os artífices orgulham-se sobretudo das habilidades que evoluem. Por isso a simples imitação não gera satisfação duradoura; a habilidade precisa amadurecer. A lentidão do tempo artesanal gera satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão se aposses da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação - o que não é facultado pela busca de resultados rápidos (SENNETT, 2009, p. 328).

Dito isso, para a próxima seção, proponho uma abordagem mais específica da relação entre seres humanos e o barro, matéria-prima da cerâmica e de tantas coisas mais.

2.2. A utilização do barro

Neste tópico, pretendo concentrar-me na contextualização das relações entre os seres humanos e a matéria-prima fundamental da produção cerâmica: o barro. Este elemento possui grande versatilidade e amplo emprego, tanto na produção de diferentes tipos de compostos cerâmicos - a partir da utilização de tipos de barros diferentes, de métodos diversos na sua manipulação e das possibilidades de queimas das peças -, quanto na produção arquitetônica baseada em técnicas vernaculares⁸. Além disso, é aplicável também em outros meios, como na cosmetologia e em práticas curandeiras e de medicina natural. Nesta seção, irei me ater, porém, somente àquelas relacionadas com o foco da minha pesquisa: o fazer cerâmico e a arquitetura de terra.

2.2.1. A produção cerâmica a partir do barro

O que chamamos de cerâmica é o resultado da queima de peças modeladas a partir do barro/argila. De acordo com Maria Malagoli, pós-graduada em Ensino das Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, “a argila é constituída principalmente por sílica e alumínio e é encontrada praticamente em toda a superfície terrestre.

⁸ A arquitetura vernacular é caracterizada pelo uso de materiais e conhecimentos locais, geralmente sem a supervisão de arquitetos profissionais

Umedecida e amassada, torna-se plástica e maleável, sendo facilmente moldável” (MALAGOLI, 2015, p. 19).

A cerâmica divide-se em dois grandes grupos: aquelas de baixa temperatura e as de alta. As de baixa temperatura, são queimadas em até 1100°C, e, apesar de adquirirem já uma boa resistência, são porosas, o que limita a sua utilização apenas para peças não-utilitárias, ou seja, peças decorativas, vasos de planta, etc.

Os filtros de barro tradicionais das casas brasileiras também são um exemplo deste tipo de cerâmica, e é justamente pelo fato de serem porosos, que são capazes de manter a água mais fresca que a temperatura ambiente. Isto acontece através do mecanismo de evaporação da água presente na sua superfície externa do filtro, que ao mudar de estado do líquido para o gasoso, libera energia calorífica, que abaixa a temperatura interna do reservatório. Este mecanismo funciona de maneira análoga ao fenômeno do suor do nosso corpo, por exemplo. As peças que são queimadas à baixa temperatura, passam a ser classificadas como peças em “ponto de biscoito”. Ponto no qual o objeto, através de reações químicas e físicas, deixou de ser barro e passou a ser cerâmica.

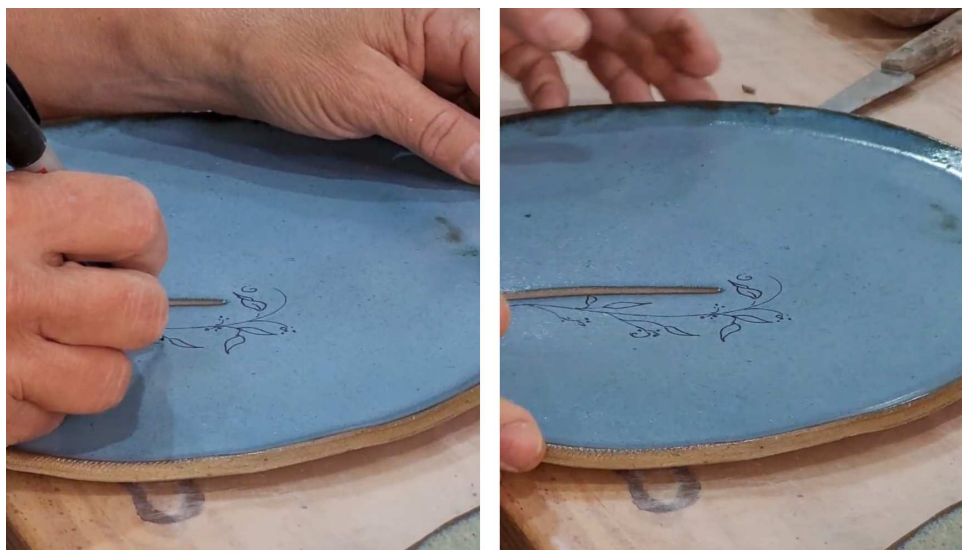
Já as de alta temperatura são aquelas queimadas até 1300°C , temperatura com a qual ela adquire o maior potencial de resistência e passa pelo processo da “vidragem”, em que o corpo cerâmico é sinterizado, ou seja, deixa de ser poroso e passa a ter um aspecto “vitrificado”. Este tipo de queima pode ser usado para produzir peças utilitárias, como pratos, xícaras, copas, jarras, garrafas, etc, porque são impermeáveis.

Quando se fala de reaproveitamento e reciclagem de recursos, deve-se reconhecer o grande potencial sustentável do ofício do oleiro⁹, visto que no processo de fazer cerâmica nada, ou quase nada, se perde. Se uma peça, após modelada e enquanto seca apresenta algum defeito que a comprometa, é possível quebrá-la para reciclar a argila, podendo aproveitá-la novamente ainda enquanto barro, através da adição de água. Se uma peça, após a queima de biscoito (primeira queima, de temperatura moderada, normalmente até 800°C, que retira a maior parte da água da peça, mas ainda mantém uma porosidade, deixando-a parcialmente permeável) está danificada, ela pode ser triturada e adicionada nos compostos de barro. Neste caso, ao triturar a peça, forma-se um pó cerâmico, que não mais é

⁹ Artesão responsável por produzir peças de cerâmica através da modelagem do barro.

capaz de constituir barro apenas com a adição de água, mas pode ser utilizado na composição de argilas, com o objetivo de conferir mais resistência às peças. E se uma peça queimada à alta temperatura (queima de esmalte, temperatura à partir de 1200°C, que confere o máximo de resistência e impermeabilidade à peça) dá errado, uma das possibilidades é ressignificá-la e dar a ela um diferente uso (Figura 01).

Figura 01 - Prato rachado que tornou-se peça artística nas mãos de Adriana Lopes, ceramista de Juiz de Fora



Fonte: Arquivo próprio

O processo de produção contempla algumas variações, a depender das técnicas a serem utilizadas, mas, na maioria das vezes, segue as seguintes etapas:

- I. Modelagem do barro: pode ser feita através de diversas técnicas, como: *pinch*, acordelado, placa, *kurinuki* (*carving*), torno, ocagem, entre outras.
- II. Secagem da peça: é necessário que a peça seque em um local fresco e protegido da incidência direta de luz solar para evitar que aconteçam trincas ou empenamentos. Nesta fase, a peça deve secar até chegar no que chamamos de “ponto de osso”, em que toda a água “física” presente no barro já evaporou e a peça encontra-se completamente dura, porém frágil.
- III. Queima de Biscoito: as peças em ponto de osso são queimadas em baixa temperatura (até 1100°C) e perdem o restante da água “química”.

Nesta queima, o barro transforma-se em argila, a peça adquire resistência média e fica porosa. As peças que passam por essa queima, começam a ser chamadas de “biscoito”.

- IV. Esmaltação: a aplicação do esmalte é feita apenas em peças que serão queimadas em alta temperatura. Este é um produto vitrificável resultado da mistura de substâncias minerais, que ao se fundirem durante a queima, aderem ao corpo cerâmico, preenchendo seus poros e sintetizando a peça. O resultado desta queima é a peça pronta para ser utilizada, em seu maior grau de resistência e impermeável.

Abaixo, é possível verificar uma xícara e um pires que produzi, durante os três principais estágios: modelagem (Figura xx), ponto de biscoito (Figura XY) e peça pronta esmaltada (Figura xz).

Figura 02 - Peças recém-modeladas



Fonte: Acervo pessoal

Figura 03 - Peças em ponto de biscoito



Fonte: Acervo pessoal

Figura 04 - Peças prontas, após queima de esmalte



Fonte: Arquivo pessoal

O fazer da cerâmica é um dos exemplares que pode ser entendido através das reflexões que abordei na seção anterior, “A Conexão Artífice-Arte”. Neste fazer, o ceramista, enquanto artífice, articula o saber incorporado ao seu corpo, manipula a matéria-prima - o barro - através de sua mão inteligente, composta pela tríade mão-olho-cérebro, e transforma, então, a argila em cerâmica, a matéria-prima em arte. Quanto mais se pratica este ofício, mais saber incorporado passa a ter, e maior é a sua satisfação, com a melhoria constante da qualidade de suas peças. Essa relação íntima conecta o artesão à arte, como que através de um fio infinitamente esticável, que irá para sempre interligá-los.

Segundo o pensamento de John Ruskin, escritor, crítico de arte e sociólogo, que viveu entre os anos 1819 e 1900, quaisquer propostas de restauração de monumentos históricos são reprováveis, pois acreditava que cada edificação é dotada de “alma” dada à ela por seu “primeiro construtor”, alma esta que jamais poderia ser devolvida (OLIVEIRA, 2008).

De maneira análoga, penso que cada arte é dotada da alma de seu artífice. Afinal, o trabalho manual necessariamente envolve a impressão da alma do artífice naquilo que ele cria. Isto porque quando o artífice lança mão do saber contido em seu corpo e da sua mão como instrumento para transformação da matéria em arte, a

referência que ele dispõe é ele próprio. Assim como o movimento da mão que modela o barro, a intensidade da força, a velocidade do movimento, etc, tudo é ele próprio. A mão do artífice, guiada por tudo aquilo que ele incorporou através do saber sensível. Seria impossível, então, dissociar o artífice da obra. Parte dele, o que Ruskin denominaria de “alma”, sempre vai estar impregnada naquilo que suas mãos criaram.

2.2.2 Arquitetura de terra

A arquitetura de terra representa um dos principais usos do barro (terra e água) enquanto matéria-prima, e compõe uma relevante relação entre os seres humanos e a terra, por trazer de maneira intrínseca os saberes-fazeres e a perpetuação das técnicas. Além disso, se trata de uma alternativa de solução de projeto com características interessantes e de alto potencial sustentável.

O barro teve uma importância crucial para a sobrevivência e desenvolvimento da humanidade, servindo de instrumento para construção de abrigo - principalmente após o processo de sedentarização do ser humano nômade. Segundo Cláudio Torres (2012, p. 12), arqueólogo,

desde que o Homem, abandonando o caos dos caminhos da migração, começou a fixar-se nos melhores locais, alinhando as primeiras cercas e erguendo os primeiros abrigos, foi certamente a terra, a terra mãe que fazia germinar as sementes do pão, um dos primeiros materiais que também aprendeu a amassar e moldar para construir. (TORRES, 2012, p. 12)

A terra, seja enquanto crua ou cozida (cerâmica), está presente na Arquitetura desde o início da produção de abrigos. Mônica Olender, em seu trabalho “A técnica do Pau-a-Pique: subsídios para a sua preservação”, aponta as principais vantagens da utilização da terra crua como material construtivo:

- fácil obtenção: está presente na maioria das regiões do planeta;
- economia de custos e de energia: como a terra normalmente é extraída no próprio terreno ou num local próximo ao mesmo, não precisa ser comprada. Além disso, na maioria das vezes, para a execução das várias

técnicas construtivas que a utilizam, não é necessária mão de obra especializada, o que significa que o próprio morador pode fazer ou reformar a sua casa se tiver conhecimentos básicos do material¹⁰. A economia energética é verificada principalmente no transporte da terra, que na maioria das vezes não precisa ser feito com veículo motorizado e no fato de que o seu uso não exige transformação industrial nem queima;

- produto ecologicamente correto: como não sofre queima, não polui o meio ambiente, além de contribuir para a preservação de materiais orgânicos como a madeira que, no caso da terra cozinha, é usada como combustível;
- possui características que propiciam conforto térmico: regula o clima no interior dos edifícios devido à sua capacidade de absorver e perder umidade mais rápido e em maior quantidade que os outros materiais construtivos e armazena calor durante a exposição ao sol, perdendo-o lentamente à noite;
- resiste ao fogo;
- é permeável ao vapor d'água;
- quando não estabilizado, pode ser reciclado infinitamente;
- protege os elementos de madeira e os estabilizantes orgânicos (como a palha, por exemplo) no seu interior. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, 2006 apud OLENDER, 2006, p. 15-16)

Olender (2006, p. 16) destaca também quais seriam as desvantagens do uso desta técnica, que envolvem

- a ausência de padronização do material devido à sua própria variação de composição: dependendo do local de onde é extraída, a terra apresenta diferentes quantidades de pedregulho, areia, silte e argila, o que influencia diretamente o resultado final da sua aplicação;
- a retração do barro (mistura de água e terra) provocada pela evaporação da água;
- a permeabilidade à água, o que exige cuidados redobrados na proteção das paredes, principalmente. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, 2006 apud OLENDER, 2006, p. 15-16)

¹⁰ Olender (2006) ressalta, neste item, que “esta observação não se aplica às obras de restauro que necessitam, sim que o técnico responsável pela intervenção conheça profundamente o material terra e as técnicas que o utilizam”.

Tais características acima abordadas demonstram o tamanho do potencial sustentável do emprego dessas técnicas construtivas à base de terra crua que, mesmo apresentando algumas desvantagens às quais o arquiteto responsável do projeto deve se atentar, a fim de mitigar possíveis problemas, se efetivam como soluções construtivamente eficientes e vantajosas.

Técnicas vernaculares à base de terra, como o pau-a-pique, a taipa de pilão e o adobe, apesar de terem sido amplamente utilizadas no passado, acabaram entrando em desuso devido ao advento das técnicas, hoje, hegemônicas da construção civil muito utilizadas e disseminadas no contexto das cidades brasileiras (como o concreto armado, estrutura metálica, tijolo estrutural, etc).

Essa realidade acaba sendo percebida também na superficialidade com que o tema é abordado ao longo do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, ainda que hajam algumas iniciativas que buscam contornar essa defasagem, como as já anteriormente mencionadas oficinas em MAUs, por exemplo. Acredito que essa realidade se estenda também a outras instituições de ensino, justamente por entender que o sistema de ensino tradicional nos afasta do canteiro experimental, tão necessário para o entendimento de técnicas como aquelas utilizadas nas Arquiteturas de terra. Além disso, são técnicas pouco ou quase nada exploradas na maior parte dos projetos e obras assistidas por profissionais da construção civil (arquitetos e engenheiros), possivelmente, como consequência desse distanciamento do tema ao longo da faculdade e da hegemonia de sistemas construtivos considerados “mais modernos”.

Dentro dessa temática, também é possível relacionar a arquitetura de terra com o trabalho dos artífices sobre a matéria prima, sendo eles, neste caso, os detentores dos saberes-fazer acerca das técnicas da arquitetura vernacular, e a matéria-prima sendo a terra e os demais insumos, a depender de cada técnica, necessários para se edificar um abrigo. Essa constatação me fez refletir sobre a presença do sensível - bem como do sustentável - tão profunda, enraizados na sabedoria do fazer dessas técnicas construtivas, sabedoria esta que tira proveito de toda a riqueza da conexão artesão-arte, da qual tratei na seção anterior.

Dada a potência e profundidade da importância desse saber, Olender (2006, p. 24) afirma que, entendendo o patrimônio cultural como

[...] parcela desses produtos à qual, por algum motivo específico, se atribuiu, e se atribui ainda, uma especial necessidade de preservação, principalmente, segundo a UNESCO, por ele estar ligado à preservação da memória, da identidade e da criatividade dos povos e da riqueza das culturas, (OLENDER, 2006, p. 24)

justifica-se a consideração dos “edifícios construídos com terra crua e as técnicas de construção, conservação e restauração dos mesmos como parte integrante do nosso patrimônio cultural” (OLENDER, 2006, p. 24).

Com isso, finalizo este capítulo, para tratar no próximo justamente sobre “Patrimônio e Educação”, a perpetuação dos saberes-fazeres e o ensinar e o aprender através da atenção.

3. Ensinar e aprender: educação da atenção

A primeira experiência que vivi enquanto aprendiz de cerâmica aconteceu em abril de 2022, durante uma oficina de dois encontros, presidida por Ana Cláudia Gamorim, que viria a ser minha professora no curso regular de cerâmica manual. Nesta ocasião, lembro-me que de todas as participantes presentes (acho que era um total de oito mulheres), apenas uma já havia tido contato com a arte e com as técnicas da modelagem manual e trazia consigo essa memória, enquanto o restante de nós era completamente inexperiente. Não conhecíamos as técnicas, a função dos instrumentos, as etapas, tampouco como manipular a argila.

Ana Cláudia começou a aula com uma explanação a respeito da cerâmica, e dos processos que compõem este saber-fazer. Tirou algumas dúvidas e curiosidades das alunas e pulou, então, para a apresentação da primeira técnica que iríamos aprender: o *pinch*. Esta técnica consiste em pegar uma porção de barro e, gradativamente, fazer nele sucessivos “beliscões”, de maneira a conformar paredes. Tais paredes são mais finas ou grossas, mais abertas ou fechadas, mais altas ou baixas de acordo com a intensidade, direção e número de repetições dos tais beliscos. Conforme ela verbalizava tais informações, simultaneamente demonstrava com sua bolinha de barro, como a fazia se transformar em um pequeno pote, em alguns instantes. Ao observarmos o movimento de seus dedos, nós alunas nos

esforçávamos para imprimir sobre o barro a nossa vontade na busca de alcançar o modelo de referência do que queríamos modelar.

Logo a angústia batia: por qual razão não está dando certo? Pacientemente, Ana vinha ao lado de quem se queixava e mais uma vez fazia o movimento, mas desta vez, ao lado da aluna, bem perto, de maneira que ela pudesse observar aquilo que suas mãos faziam com mais detalhes. E assim, seguindo a mesma didática, ela nos apresentou todas as outras técnicas. Fazia uma exibição geral e, à medida que as dúvidas, frustrações e defeitos apareciam, ela ia transitando pelo espaço, atendendo cada uma de maneira particular.

O resultado ao fim da aula, porém, foi que nenhuma de nós alcançou ou sequer se aproximou da referência usada como inspiração. Mas aquilo não foi algo decepcionante, já que obviamente ninguém esperava que aprenderia as habilidades de um ceramista em apenas um dia de prática.

Posteriormente, quando entrei no curso regular semanal de cerâmica manual, não foi grande a minha surpresa ao perceber que a didática não era diferente daquela da oficina (dispondo apenas de uma liberdade maior para escolha das técnicas e do tipo de peças que queríamos criar). Afinal, de que outro modo ela poderia me ensinar senão com aquele que já estava incorporado nela: demonstrando seu ofício e me instruindo quanto ao que me atentar em seu movimento e nos fatores ambientais?

Quando comecei a fazer aulas de cerâmica no torno¹¹, a tentativa de reproduzir aquilo que meu professor, Thiago Bartels, exibia e explicava, se fazia ainda mais desafiadora do que as experiências que já havia tido com a cerâmica manual, dada a velocidade acelerada, maior complexidade da técnica e a exigência de maior precisão. Nesse cenário, as mais variadas e criativas maneiras de facilitar a apreensão do aluno são válidas e bem vindas. Lembro-me do dia que, por mais que Thiago me instrísse e mostrasse o movimento correto de “empurrar” o barro para centralizá-lo no torno, não conseguia entender o que ele fazia com as mãos. Então, ele foi ao tanque, lavou e secou as mãos e posicionou-as no barro novamente, repetindo o mesmo movimento de antes. Depois de alguns segundos,

¹¹ Máquina usada para dar acabamento em peças ou fabricá-las inteiramente, fixando-as entre as pontas de eixo revolventes e trabalhando-as com ferramentas adequadas; torno mecânico. (TORNO, 2023)

as retirou, me mostrou as palmas e disse: “tá vendo onde tá sujo? São nessas partes da palma da mão que eu imprimo a força.”

Aos poucos, mesmo antes de realizar os estudos para este trabalho, fui percebendo, através da minha experiência como aprendiz de cerâmica, que o fazer desta arte envolve processos em que cabe ao corpo entender o movimento necessário para alcançar o objetivo que se almeja. E que o ensinar e o aprender, neste contexto, deve envolver uma postura ativa de ambos os sujeitos, aprendiz e mestre.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, o PhD em antropologia e professor, Tim Ingold, traz em seu texto “Da transmissão de representações à educação da atenção” a tese de que a transmissão do saber se dá através da atenção do que observa, copia algo, e em “um misto de imitação e improvisação” desenvolve gradativamente suas habilidades. (INGOLD, 2010, p. 21).

Para apresentar sua proposição, Ingold (2010, p. 6) afirma que os seres humanos conhecem muito, coisa que só lhes foi possível graças à “sabedoria e ciência que o grupo acumulou no decorrer dos séculos”. Tal afirmação fez suscitar no autor, então, a questão: “Como a experiência que adquirimos ao longo de nossas vidas é enriquecida pela sabedoria de nossos ancestrais?” (INGOLD, 2010, p. 6)

Contraoando a abordagem do também antropólogo Dan Sperber, que parte do pressuposto que “conhecimento é informação, e que seres humanos são mecanismos para processá-lo”, Ingold argumenta que “pelo contrário, nosso conhecimento consiste, em primeiro lugar, em habilidades, e que todo ser humano é um centro de percepções” (INGOLD, 2010, p. 7).

Segundo Ingold, Sperber defende que o conhecimento seria a representação do mundo, que povoa o cérebro humano. Dessa forma, a questão que passa a existir é: “Como ocorre a transmissão dessas representações ao longo das gerações?”. A teoria de Sperber afirma que tal transmissão dependeria de mecanismos cognitivos inatos, advindos de uma herança biológica da humanidade, através da seleção natural. A ciência cognitiva, nesta perspectiva, vai argumentar que a mente é desenhada antes de qualquer interação com o meio e que são os mecanismos mentais que garantem todos os aprendizados e aquisições do conhecimento durante a vida (INGOLD, 2010, p. 13-14).

Já Ingold, postula que o ambiente não é uma fonte de elementos a serem inscritos no ser humano, e que seriam absorvidos por mecanismos mentais pré-construídos, mas que ele (o ambiente), na verdade, oferece as condições variáveis para uma automontagem dos próprios mecanismos mentais. Ou seja, os mecanismos mentais e cognitivos que percebem o mundo se desenvolvem na interação com o ambiente e não por simples seleção natural (INGOLD, 2010, p. 10).

Como o ambiente é variável, os mecanismos também seriam. Logo, a capacidade de conhecer do ser humano se fundamenta não em uma combinação de possibilidades inatas mentais e competências adquiridas, mas em habilidades. Um praticante habilidoso não demanda planejamentos mentais exagerados - isto é o que o diferencia do praticante iniciante, e não a complexidade ou a quantidade de representações acumuladas que ele possui - mas ele se move de acordo com o fluxo do ambiente em um movimento de atenção (INGOLD, 2010, p. 15).

Por exemplo, um livro de receitas está cheio de informações e representações sobre cozinhar, mas nele, não há, de fato, conhecimento. Se para fazer um bolo, a receita fosse o próprio conhecimento, apenas a capacidade de ler seria necessária. Porém se a receita manda a gente bater a manteiga e colocar o açúcar, eu só consigo fazer isso bem, porque eu sigo as minhas experiências anteriores com a manteiga, com o açúcar e com os instrumentos da cozinha. Assim, a informação do livro não é conhecimento, ela abre caminho para o conhecimento, mas apenas quando ela é posta num contexto das habilidades que eu já possuo. É somente através dessa maneira, que a informação do livro será capaz de levar ao conhecimento (INGOLD, 2010, p. 20). O conhecimento não é comunicado, portanto. Não é transmitido como informação ou representação a ser adquirida por mecanismo inatos. Ele é algo que o próprio indivíduo constrói seguindo os caminhos de outras pessoas que vieram antes dele e orientado por elas (INGOLD, 2010, p. 20).

De maneira semelhante, Richard Sennett (2008), discorre sobre o descompasso existente entre a linguagem (enquanto informação) e o fazer:

“A linguagem encontra dificuldade para descrever ações físicas, o que fica mais claro no caso da linguagem destinada a nos dizer o que fazer. Quem quer que tenha tentado montar uma estante pronta-para-armar seguindo um manual de instruções conhece o problema. Quando a paciência começa a

desaparecer, percebemos a enorme defasagem que pode haver entre a linguagem instrutiva e o corpo. (SENNETT, 2008, p. 202)

Respondendo à pergunta inicial que Ingold (2010) faz a respeito da acumulação de conhecimento ao longo das gerações, ele coloca que

[...] a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto-independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação. (INGOLD, 2010, p. 21)

Aprender, para Ingold e para Sennett, consiste, então, em praticar a cópia, sob a orientação do especialista. O iniciante sente, olha e ouve as movimentações dos praticantes mais habilidosos, e tenta repetidamente reproduzir o que eles fazem com seus próprios movimentos, em uma mistura de atenção, imitação e improvisação. Esta última surge porque os iniciantes também produzem conhecimento do seu jeito, descobrindo por si próprios outros caminhos. Nesse sentido, O papel do mestre então, é proporcionar oportunidades para situações em que o iniciante possa ser orientado a lidar com variadas situações, provocando a afinação do sistema perceptivo (ZUKOW-GOLDRING, 1997 apud INGOLD, 2010, p. 21) e construindo, assim, aprendizado através da educação da atenção (INGOLD, 2010, p. 21)

4. O atelier de cerâmica

Neste capítulo, faço a transição entre a parte eminentemente teórica do meu TCC para a do trabalho de campo. Até então, nos capítulos 1, 2 e 3 - "Breve conceituação do sensível e do sustentável", "Relações entre seres humanos e matérias-primas" e "Ensinar e Aprender", respectivamente -, foram onde estudei e refleti a respeito de conceitos, como: sensível, sustentável, saberes-fazeres, corpo, ensinar e aprender, satisfação pela competência e habilidade, dentre tantos outros, que me despertaram o desejo de imergir no ambiente com o qual sonho em relacionar-me profundamente: o *atelier* de cerâmica.

O atelier de cerâmica representa para mim, não só o produto do objetivo do meu Trabalho de Conclusão de Curso, mas também o meio pelo qual eu experimento o sensível, a conexão artesã-arte, o aprender pela atenção, as minhas habilidades em desenvolvimento e o contato com a minha grande paixão, a cerâmica. Então, desde que esse tema foi idealizado, surgiu em mim um apelo interno a me colocar na posição de uma “visitante sensível” que se lança aberta e atenta no meio em busca de afetações e inquietações.

E por esta razão, escolhi chamar os meus relatos das visitas de “diário”, com o objetivo de conferir a mim a liberdade que precisava para aflorar os mais profundos níveis de sensibilidade que me fossem possíveis, já detidos no meu corpo, bem como me colocar à disposição de torná-la mais complexa, à medida que sou exposta a novos estímulos e realidade.

Simultaneamente a isto, era importante que eu, mesmo com essa postura de intensificar a percepção dos sentidos, através da atenção, e desenvolver o saber incorporado, não abandonasse o que poderia classificar, acredito, como “técnica”, que é aquela que avalia as soluções para o espaço, de maneira a buscar eficiência e a sustentabilidade.

Portanto, o meu esforço nas visitas ocorreu através dessas duas frentes, que busco trazer de forma integralizada ao longo do meu texto.

chicória de uma visitante

essível



4.1 Diário de uma visitante sensível

Novembro de 2022

Quando o período começou, em meados de setembro, assim que eu e a Mônica, minha orientadora, decidimos qual seria o meu tema de TCC, tive certeza que nada seria mais importante nesta caminhada do que visitar alguns *ateliers*. Isto porque, quando me propus a preparar meu corpo para projetar um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável, sabia que dificilmente encontraria este lado sensível em grande potência através de revisões bibliográficas, bem como nada seria mais rico para o objetivo de indicar soluções sustentáveis e otimizadas que entender os processos e estruturas de um *atelier* na prática, visitando-os.

Após alguns estudos iniciais sobre os assuntos que gostaria de abordar a respeito do tema escolhido e depois de rascunhar o que viria a ser a estrutura-sumário do meu trabalho, decidi montar um “Guia de entrevistas e visitas”, ao passo que comecei a contactar alguns ceramistas com os quais desejava começar essa experiência.

O processo de escolha dos *ateliers* que iria visitar, durante o período do TCC I, envolveu questões como disponibilidade, facilidade de adequar à minha rotina e ao curto período que teria para realizar essas visitas e escrever sobre elas. Busquei escolher selecionando alguns com propostas e objetivos diversos entre si, para que conhecesse uma maior variedade de tipos de *ateliers*. Para este primeiro momento, realizei quatro visitas, além de revisitar o *atelier* em que faço aula com um olhar mais sensível.

Decidi, portanto, visitar o *atelier* da Casa do Sol, localizada em São José dos Lopes, por ser da mesma proprietária daquele que frequento em Juiz de Fora, Adriana Lopes, que se mostrou sempre muito solícita e disponível. Fui também a três *ateliers*¹² em São Paulo e em cidades próximas, em dezembro. Os três são ceramistas que acompanho pelas redes sociais há mais tempo e, além de admirá-los, sempre desejei conhecer seus trabalhos mais de perto. O primeiro que marquei foi o da Flávia Pircher, localizado em Vinhedo, a aproximadamente 80km de São Paulo; o segundo foi o Atelier Forest People, da ceramista Fernanda Gonçalves,

¹² Os relatos a respeito das três visitas que realizei em São Paulo serão trazidos na próxima etapa deste trabalho.

no bairro Pinheiros; e o terceiro, em SP e último desta primeira etapa, foi o do Leo Baruk, situado em Sorocaba, a 95km da capital. Além dessas visitas, a minha intenção para o TCC II é de realizar mais algumas, buscando outras experiências e também uma maior diversidade de localidades e propostas.

Enquanto programava as visitas com os ceramistas, fui preparando o modelo da entrevista-conversa que teria com cada um deles, a respeito da sua relação com a cerâmica e com o próprio *atelier*. A ideia para este momento de entrevistas e visitas era de que não fosse algo engessado ou totalmente fiel a um roteiro, já que pretendia me permitir vivê-lo de maneira sensível e aberta ao que a interação com outras pessoas e saberes pode me trazer enquanto corpo aprendiz de muitas coisas. Porém, achei importante ter um guia, ou mesmo uma metodologia, para explorar de maneira mais efetiva essa sensibilidade e abertura que tanto me interessava alcançar.

Para que isso fosse possível e para que essa conversa fortalecesse todas as reflexões que trouxe ao longo do TCC I, imaginei que seria interessante dividi-la em três principais assuntos: “ceramista e a cerâmica”, “ceramista enquanto aprendiz e mestre” e, por fim, “ceramista e o *atelier*”, temáticas direta e respectivamente relacionáveis aos três capítulos que compõem este trabalho.

Através desta concepção, produzi o “Guia de Entrevistas e Visitas” (Apêndice A) com a intenção de utilizá-lo como uma espécie de referência dos assuntos a abordar, e não como um roteiro.

Com as visitas marcadas, guia pronto e logística resolvida, tudo estava certo para ir e viver essa experiência quando chegasse a hora. Confesso que fiquei bastante nervosa e hesitante, por não saber o que esperar, afinal, sou uma pessoa ansiosa e a proposta de ir a um lugar e não buscar inferir controle sobre nada, apenas me colocar aberta e vulnerável a ser afetada pelas coisas e pessoas ao meu redor era bastante desafiadora para mim. Mas, como em vários outros momentos de saída da zona de conforto que passei na minha vida, aquietei meus receios e fui.

Dezembro de 2022 - Visita à Casa do Sol

Figura 05 - Imagem da Casa do Sol



Fonte: Perfil do Instagram da Casa do Sol (@casadosol_lopes), 2020

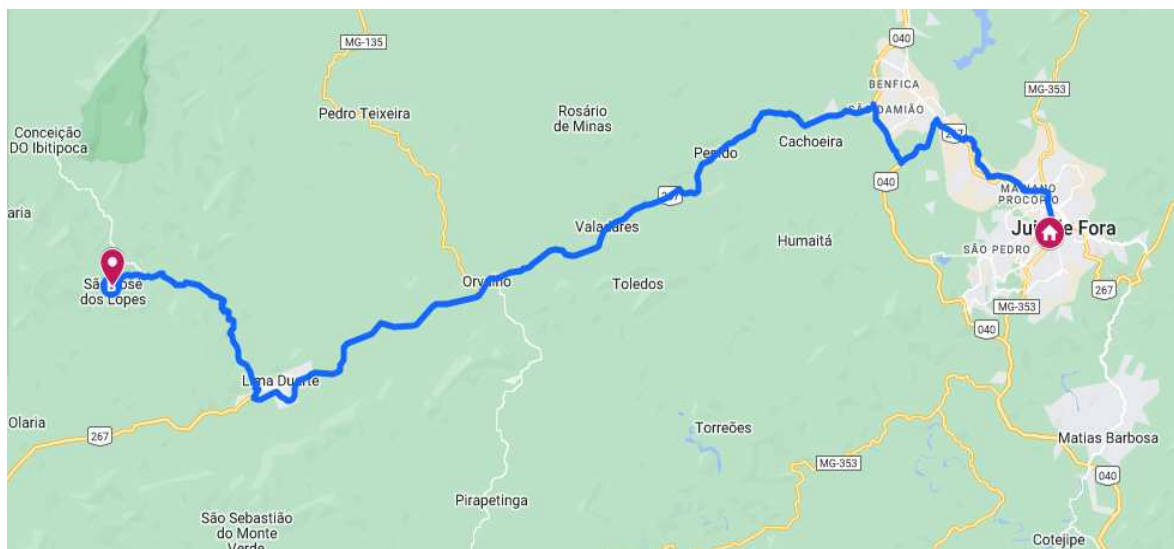
O dia amanheceu com um sol bem amarelinho buscando vencer as nuvens cinzas que dominaram a tarde e a noite do dia anterior. Que alívio! Afinal, havia marcado e desmarcado essa visita várias vezes, por conta das previsões de chuva, comuns nessa época do ano, já que, se chovesse, o longo trecho de estrada de terra que iria percorrer (aproximadamente 13 km) poderia se tornar um tanto desafiador.

O destino da minha primeira visita sensível era a Casa do Sol, onde a Adriana Lopes, dona do *atelier* no qual faço aulas em Juiz de Fora, mantém um outro espaço para produção de suas cerâmicas. Tomei conhecimento deste lugar quando meus professores de cerâmica manual (Ana) e de torno (Thiago) comentaram sobre algumas experiências que tiveram lá. Desde então me empolguei com a ideia de fazer uma visita e conhecer o *atelier*, que tem uma proposta diferente do único que conhecia até então, Atelier Adriana Lopes, no Granbery, em Juiz de Fora.

A Casa do Sol é um espaço comunitário com uma série de projetos envolvendo trabalhos manuais, como bordados, cestaria e cerâmica, e espaços para manifestação da cultura local, sediando peças de teatro, shows, oficinas e eventos regionais. Fica em São José dos Lopes, distrito de Lima Duarte-MG, localizado ao

pé da serra de Ibitipoca, com 602 moradores - de acordo com o censo do IBGE de 2010 - e a uma distância de 80,9 km de Juiz de Fora (figura 06).

Figura 06 - Rota entre o centro de Juiz de Fora e o distrito de São José dos Lopes



Fonte: Google Maps, 2022.

Estava me sentindo bastante nervosa com essa visita, por não saber o que esperar, como seria recebida, se a ideia que tinha tido para a conversa e para a visita surtiriam o efeito que almejava: começar a jornada de sensibilizar o meu corpo e de captar tudo aquilo que é vital em um *atelier*, entender sua dinâmica e todos os elementos necessários em cada processo do fazer da cerâmica. Também receava não estar aberta o suficiente para viver esse tipo de experiência em potência máxima. Mas a verdade é que nunca descobriria, até de fato ir.

E lá estava eu, dirigindo pela BR 267 naquela manhã de sexta-feira, véspera do jogo do Brasil contra Camarões, na companhia da minha mãe - tipo de pessoa animada, que não perde uma oportunidade para passear - e ouvindo a playlist “Cereja e Avelã” que minha grande amiga Giulia fez pra mim e foi tão presente em tantos momentos importantes do meu ano. O dia estava lindo, a grama estava tão verde, graças às chuvas intensas dos dias anteriores, e aquela estrada estava tão gostosa de dirigir! Ao longo de todo o trajeto, me veio em mente as boas memórias da viagem que fiz no inverno do ano anterior, 2021, para Ibitipoca. Mesmo caminho e, de certa forma, a mesma sensação prazerosa de estar cada vez mais imersa na natureza, conforme me afastava de Juiz de Fora e me aproximava do destino.

O ar ia ficando um tanto mais leve, o movimento cada vez menor, as estradas cada vez mais lentas e conforme dirigia, boa parte da minha tensão e do meu nervosismo com a visita foram se dissipando. Quando cheguei no trecho de estrada de chão, feliz foi a minha surpresa de que a chuva fina que havia caído pela noite e início da manhã não havia deixado a terra barrenta, mas sim bem compactada, sem levantar poeira. E então, foi outro trecho realmente agradável de percorrer. Por um bom tempo, apenas o verde ocupava as margens do caminho, e aos poucos, ao aproximar-me do distrito de São José dos Lopes, casinhas simples e vendas de pão de canela e outras delícias passaram a integrar a paisagem. Até que chegamos de fato na comunidade, e lá já visualizamos as costas da Igreja de São José e tão logo já havíamos alcançado a Casa do Sol.

Assim que descii do carro, meus olhos percorreram todo o lugar, que tinha as ruas asfaltadas e uma série de edificações. De um lado da rua, a Casa do Sol se encontrava implantada no centro de um longo terreno, delimitado por cercas vivas de meia altura. No outro lado, casinhas coloridas, térreas, no nível da rua (assim como a Casa do Sol) e sem afastamentos frontais e laterais delimitando sua extensão. Ao lançar o olhar para o horizonte, logo avistei o cemitério do lugarejo no topo de uma colina, sendo visível, provavelmente de quase todos os pontos daquela parte adensada, que se estende de maneira quase toda plana. Logo me veio um pensamento de que um lugar como aquele devia estar mais acostumado a enterrar seus mortos do que celebrar o nascimento de novas vidas, graças ao êxodo dos jovens que migram para outros centros para estudar e trabalhar.

Eram onze horas da manhã e não havia ninguém nas ruas, nem carros, nem pessoas. Mas o silêncio estava presente. Não aquele silêncio “breu”, caracterizado pela total ausência de sons, mas um silêncio da correria da cidade, do dia a dia urbano, que deu espaço ao som dos pássaros e do vento que balançava as folhagens.

Adentrei então, o terreno da Casa do Sol, que estava com portões abertos e procurei pela Adriana, que já estava de sobreaviso que eu chegaria em breve. Como não sabia qual ambiente buscava, entrei por um acesso secundário, um caminho entre as duas edificações: o que aparentava ser a casa principal e uma parte adjacente no lado esquerdo que até então não havia identificado a função. Indo de janela à janela, fui explorando aquele lugar com o olhar. Nenhum daqueles ambientes que conseguia enxergar aparentava ser parte do *atelier*. Já sabia que a

Casa do Sol em si não era apenas o *atelier* de cerâmica, e sim um conjunto de iniciativas artísticas, incluindo estúdios de bordado e cestaria, além de alguns projetos de integração da comunidade com essas artes. Pelo que a Adriana me falou, posteriormente, durante a nossa conversa, um dos grandes objetivos daquele lugar era recuperar o artesanato local que, segundo ela, foi se perdendo com o passar dos anos em toda aquela região de Ibitipoca. Então imaginei que o que estava vendo fazia parte dessas outras iniciativas. Pelas janelas da edificação principal consegui vislumbrar um amplo salão com algumas mesas de madeira bem compridas, um palco ao fundo e, em outro cantinho, uma biblioteca infantil.

Figura 07 - Imagens de satélite do entorno da Casa do Sol e implantação no terreno, com indicação de intervenção posterior à captura da imagem



Adaptado de Google Earth (2008)

Segui caminhando pela lateral da casa e não tinha tido nenhum sinal da Adriana até que, ao chegar aos fundos, comecei a ouvir sua voz, vindo de uma outra edificação anexa, na parte de trás do terreno. Caminhei em direção à voz e chegando lá me deparei com o coração do *atelier*: a parte da produção, modelagem, esmaltação e queima (figuras 08 a 11). Juntamente com a Adriana, lá estavam três senhoras locais muito simpáticas, cada uma modelando uma escultura diferente. Logo cheguei cumprimentando todas e fui recebida com sorrisos largos. A Adriana veio, me abraçou e pediu para que ficasse à vontade para conduzir aquele momento da maneira como havia planejado.

Figura 08 - Torno em evidência



Fonte: Acervo pessoal

Figura 09 - Prateleiras para exposição de peças prontas



Fonte: Acervo pessoal

Figura 10 - Mesa longa, onde são feitas as modelagens



Fonte: Acervo pessoal

Figura 11 - Fornos

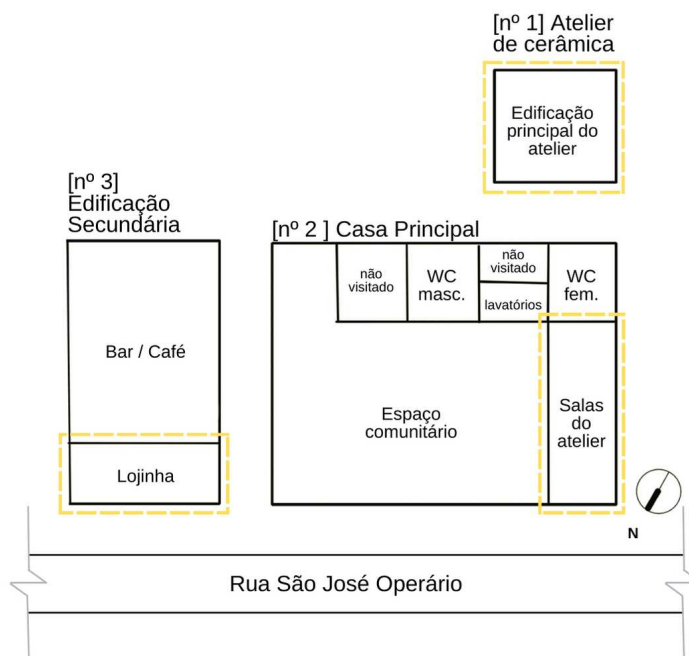


Fonte: Acervo pessoal

Com isso, pedi licença a ela para fazer alguns desenhos e caminhar pelas dependências do *atelier* antes da nossa conversa, para que pudesse me habituar ao local. Ela consentiu e me explicou que, além daquele lugar onde estávamos, o *atelier* ainda dispunha de duas outras dependências: duas salas conjugadas dentro da casa principal e uma lojinha compartilhada naquela edificação adjacente pela

qual passei ao entrar no terreno. Completou dizendo que podia começar por onde estávamos e que depois ela me levaria nestes outros lugares.

Figura 12 - Esquema com a setorização de todas as edificações que compõem a Casa do Sol (em amarelo, estão destacados os ambientes que fazem parte do Atelier de Cerâmica)



Fonte: Elaborado pela autora.

Comecei então desenhando a planta daquele lugar e buscando entender a maneira como aquele espaço funcionava pela disposição dos equipamentos e estruturas, como a mesa de modelagem, as prateleiras onde as peças ficam secando ou esperando a esmaltação quando já estão no ponto de biscoito¹³, a pia, as prateleiras com ferramentas de produção manual e outras de esmaltes, a plaqueira¹⁴, os torno e os fornos.

Enquanto percorria o espaço e observava seus detalhes para completar meu desenho, reparava em alguns métodos construtivos utilizados (figuras 13 a 16): estrutura das paredes e telhado de telhas cerâmicas feita de toras de madeira, vedação em alvenaria de blocos cerâmicos (possível de ser verificado pelo menos nas paredes que não possuem reboco, mas pintura diretamente sobre as lajotas,

¹³ Ponto de biscoito refere-se ao estado da argila após sua primeira queima, a qual apresenta-se dura, mas ainda porosa. A esmaltação é realizada, portanto, após a argila atingir este ponto (VINÍCIUS, 2016)

¹⁴ Equipamento utilizado para abertura de placas de argila de espessuras diversas e uniformes. Este equipamento dispensa a realização dessa abertura de maneira manual, utilizando rolo (ou qualquer outro objeto cilíndrico), régua para determinar a espessura da argila e bastante força física.

sendo possível perceber seu contorno). A instalação elétrica foi feita de maneira aparente, assim como a estrutura do telhado de duas águas, já que não existe laje ou forro. A vedação entre a viga sobre as paredes que não possuem águas e as tesouras do telhado foi preenchida também com tábuas de madeira, com pequenas aberturas entre elas, permitindo uma maior circulação de ar não controlada.

Figura 13 - Materiais e elementos construtivos: telhado de telhas cerâmicas e estrutura de toras de madeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 14 - Telhado de telhas cerâmicas e estrutura de toras de madeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 15 - Estrutura das paredes feita de madeira e vedação em alvenaria convencional



Fonte: Acervo pessoal

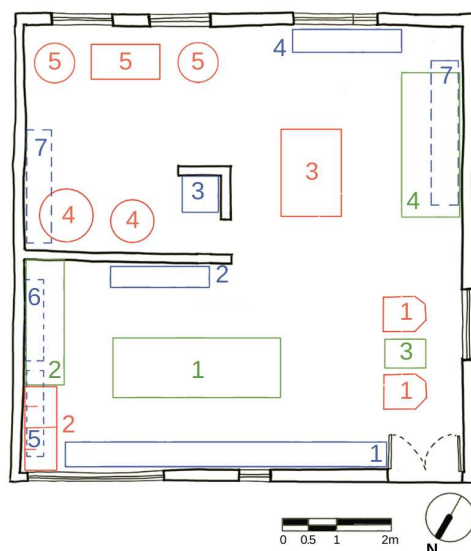
Figura 16 - Instalação elétrica aparente



Fonte: Acervo pessoal

O ambiente, apesar de sua forma bem simples (figura 17), era explicitamente setorizado de acordo com as etapas da produção, o que se espera para que o *atelier* seja de fato funcional. O espaço mede aproximadamente 64m² (se trata de um quadrado com lado medindo 8 metros) e tem poucas divisões externas. Na figura 18, é possível observar essa setorização que comentei em que, no que chamei de setor de produção, é realizada a modelagem das peças na mesa (número 1 - verde) ou nos tornos (número 1 - vermelho), a secagem (número 1 - azul), o armazenamento (número 2 - azul) e lavagem (número 2 - vermelho) dos instrumentos e ferramentas, bem como a esmaltação das peças e os demais esforços que estão envolvidos nas fases de produção ativa. O setor de armazenamento é aquele onde fica a maior quantidade de peças em ponto de biscoito, esperando a esmaltação; o setor de queimas é onde ficam os fornos.

Figura 17 - Croqui da Planta do da Edificação Principal do Atelier de Cerâmica da Casa do Sol



Legenda:

- Mesas / bancadas
- Equipamentos / Instalações
- Prateleiras a partir do chão
- Prateleiras suspensas

Mesas e bancadas:

1. Mesa de madeira onde as artesãs realizam a modelagem manual
2. Bancada multifuncional com o cantinho do café
3. Mesa baixa de apoio aos tornos
4. Mesa de armazenamento de peças em ponto biscoito e algumas peças prontas

Equipamentos / Instalações:

1. Tornos elétricos
2. Tanques
3. Plaqueira (também tem funcionado como apoio para armazenamento de peças secando e em ponto ponto biscoito)
4. Fornos elétricos
5. Fornos à gás para queima de Raku

Prateleiras a partir do chão:

1. Prateleira de armazenamento de peças que ainda estão sendo modeladas ou que estão secando
2. Prateleiras de armazenamento de instrumentos e ferramentas, esmaltes e peças em ponto de biscoito
3. Prateleiras de armazenamento de acessórios para forno (colunas, placas, etc)
4. Prateleiras de armazenamento de peças em ponto biscoito e peças prontas

Prateleiras suspensas:

5. Prateleira com itens diversos
6. Prateleira de armazenamento de esmaltes
7. Prateleiras de armazenamento de peças prontas

Fonte: Elaborado pela autora

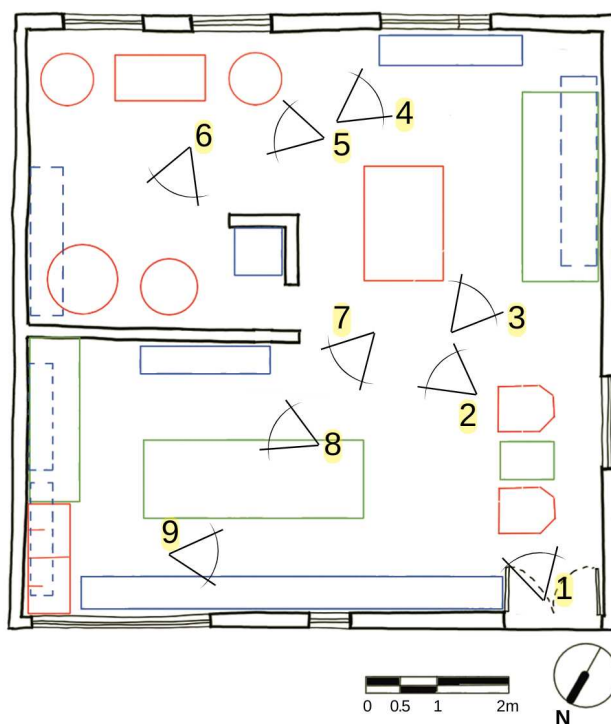
Figura 18 - Setorização da Edificação Principal do Atelier de Cerâmica da Casa do Sol



Fonte: Elaborado pela autora

Nas figuras 20 a 28 (abaixo) é possível observar alguns cantinhos desse espaço, para que se possa ter dimensão e entendimento do ambiente como um todo. Na planta (figura 19) estão indicados os pontos de vista de cada foto, de acordo com a numeração presente em cada uma delas.

Figura 19- Indicação dos pontos de vista das fotografias da figura seguinte



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 20 - Fotografia no ponto de vista 1: setor de armazenamento



Fonte: Acervo pessoal

Figura 21 - Fotografia no ponto de vista 2 : setor de armazenamento



Fonte: Acervo pessoal

Figura 22 - Fotografia no ponto de vista 3: setor de armazenamento



Fonte: Acervo pessoal

Figura 23 - Fotografia no ponto de vista 4 : setor de armazenamento



Fonte: Acervo pessoal

Figura 24 - Fotografia no ponto de vista 5: setor de queimas



Fonte: Acervo pessoal

Figura 25 - Fotografia no ponto de vista 6: setor de queimas



Fonte: Acervo pessoal

Figura 26 - Fotografia no ponto de vista 7: setor de produção



Fonte: Acervo pessoal

Figura 27 - Fotografia no ponto de vista 8: setor de produção



Fonte: Acervo pessoal

Figura 28 - Fotografia no ponto de vista 9: setor de produção



Fonte: Acervo pessoal

Enquanto caminhava, desenhava e observava todas as minúcias à minha volta, buscava reparar as sensações que aquele lugar me provocava. A luz que entrava das diversas janelas, bem como as vistas tão repletas de verde e do azul do céu me faziam sentir tanta paz e bem-estar!

Depois, pensando sobre isso, me dei conta do tanto que amava a intensidade de luz natural que batia na mesa em que eu modelava peças manualmente no *atelier* de Juiz de Fora. Por volta das 15h, 16h, durante os meses de inverno, era o ápice da beleza: o sol batia na edificação ao lado e refletia toda aquela luz dourada do entardecer. E tudo ficava tão bonito, tão claro! As peças sendo modeladas, as minhas colegas de turma, o cafezinho com biscoito ou bolo que era servido por volta desse horário. Muitas vezes, no fim da aula, por volta de 17h30, quando saía do *atelier*, olhava para o céu e via um show de nuances de rosa e de azul que ia se transformando e escurecendo até chegar em casa. Então, mesmo estando lá por tão pouco tempo, conseguia imaginar a potência que aquela luz que entrava tão abundantemente e ainda com o bônus daquela paisagem emoldurada por janelas de tom turquesa para aqueles que têm oportunidade de criar e trabalhar lá.

Voltando à Casa do Sol, o som no ambiente estava repleto de conversas bem humoradas e risadas de todas as presentes, às quais fui apresentada pela Adriana assim que cheguei: dona Maria, Ausellina e Miriam (figuras 31 a 33). Cada uma estava fazendo uma escultura para o presépio que preparavam para a Folia de Reis

que aconteceria na Casa dos Lopes naquele mês de dezembro, com o intuito de promover o resgate das tradições da comunidade.

As esculturas (figuras 29 e 30), apesar de terem sido feitas por três pares de mãos diferentes (figuras 31 a 33), e tendo cada uma a sua singularidade, encontravam harmonia no conjunto, harmonia esta que estava presente justamente nos contrastes e nas diferenças. Fiquei encantada com o processo que pude acompanhar por aquele período de tempo que fiquei ali. Tanta paciência, serenidade e dedicação a cada miudeza. Ao mesmo tempo, tanto desprendimento, desapego e confiança em cada movimento dos dedos e instrumentos que conformavam atributos novos às peças ou que mudavam traços e aspectos. Tudo muito lindo, porque era muito único, muito cheio de talento, pura arte.

Figura 29 - Boi e burro parcialmente modelados para o presépio da Folia de Reis



Fonte: Acervo pessoal

Figura 30 - Esculturas de José e Maria, respectivamente, para o presépio da Folia de Reis



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31 - Dona Maria fazendo um camelo para o presépio da Folia de Reis



Fonte: Acervo pessoal

Figura 32 - Ausellina fazendo Maria e José para o presépio da Folia de Reis



Fonte: Acervo pessoal

Figura 33 - Mirian fazendo um dos reis magos para o presépio da Folia de Reis



Fonte: Acervo pessoal

Após registrar todo este espaço, a Adriana me indicou o caminho até as salas da casa principal que também compunham o *atelier*. Me explicou que aquele lugar onde estávamos foi construído recentemente, conforme a demanda de espaço foi aumentando, e que aquelas salas às quais me dirigia, correspondiam ao núcleo onde tudo começou (edificação nº 2). Durante a nossa conversa, posteriormente, ela me explicou que agora a maior parte da produção ocorre nessa edificação anexa, e que as salas têm desempenhado majoritariamente um papel de estoque e de espaço para secagem das peças.

Entrei pela porta de acesso ao lado externo (fachada sudeste) e senti imediatamente a amplitude daquele lugar e uma brisa deliciosa circulava entre as duas portas que estavam abertas, percorrendo toda a extensão da salinha posterior. O aspecto daquelas salas conjugadas passava a impressão de ter menos energia, vivacidade. Por possuir a função de armazenar materiais e peças em processo de secagem, desempenha um papel fundamental - demanda que a edificação principal não consegue atender por limitação de espaço - e envolve, por natureza, essa sensação de diminuição da velocidade, ao se estabelecer distante da agitada parte de produção.

No *atelier* em que faço aulas, em Juiz de Fora, ambos os setores (de produção e de secagem das peças) ocupam o mesmo ambiente, o que acaba não despertando essa sensação de quebra de ritmo. Por um momento parei para refletir se aquele sentimento de ruptura me agradava ou desagradava. A realidade é que aquele lugar (salas - edificação nº 2), diferentemente daquele que havia explorado anteriormente (*atelier* - edificação nº 1), não provocava o mesmo desejo de permanecer, sentar à mesa com uma xícara de café, apanhar um quilo de barro do pacote e esculpir um boneco, proseando sobre a vida e sobre lembranças.

Aquele lugar, além de ser capaz de atender à função a qual foi designado, após a construção da então edificação principal, por possuir espaço disponível (várias das prateleiras estão vazias), acredito que também funcione muito bem como depósito de argila e barro a ser reciclado, porque não há necessidade de acessar esses materiais com tanta frequência, dada a característica de produção menor e mais lenta do *atelier*. Já para a secagem e armazenamento de peças, por ser mais fresco, com menos incidência solar, responde melhor à necessidade de secagem das peças, que deve ser mais lenta, para evitar trincas e empenamentos, porém, acredito não ser tão prática a solução de transitar com as peças entre as duas edificações para realizar as diversas manipulações envolvidas ao longo de todo o processo do fazer da cerâmica, que envolve etapas de manuseio da peça (modelagem, acabamentos, limpeza e esmaltação) e de espera (secagem, intervalo entre a queima de biscoito e a esmaltação e retenção das peças prontas que ainda não foram destinadas à lojinha).

Além disso, uma das salinhas possui uma mesa tão grande quanto aquela presente no *atelier* (edificação nº 1), que funcionaria perfeitamente como uma extensão da área de produção ativa, caso a equipe de ceramistas do *atelier* crescesse, ou para o cenário de uma oficina oferecida às pessoas locais, evento que já aconteceu algumas vezes por lá. Porém a atmosfera daquele espaço não é a mesma que a do anterior, imagino que por dois fatores principais: o sentimento de introversão que o lugar instiga e uma menor conexão com o lado externo e com a natureza, em virtude da dimensão inferior de área de janelas, o que também provoca uma diminuição da intensidade luminosa. Apesar disso, é um lugar que segue promovendo um sentimento de paz, serenidade e sossego, qualidades tão presentes nos Lopes e que são tão bem visadas em empreendimentos desse tipo de ofício.

Após explorar aquele lugar, a Adriana me acompanhou em um pequeno *tour* pelas demais dependências da Casa do Sol: o espaço onde acontecem os eventos da comunidade, os banheiros, o cantinho da biblioteca de livros infantis, o bar/café (figura 35) - que abre apenas em períodos de eventos ou de maior movimento no lugarejo - até chegarmos ao último espaço que compunha a estrutura do *atelier*: a lojinha, onde as peças de cerâmica produzidas lá eram vendidas, bem como os bordados, painéis de macramê, cestaria, entre outras produções das demais iniciativas presentes na Casa do Sol. É possível verificar a disposição desses locais nas edificações na figura 12, bem como verificar o croqui da planta de cada um deles na figura 36. Logo em seguida, trago algumas fotografias desses ambientes (figuras 37 à 45), cujos pontos de vista estão indicados nas plantas baixas.

Figura 34 - Salão de eventos / Espaço comunitário



Fonte: Acervo pessoal

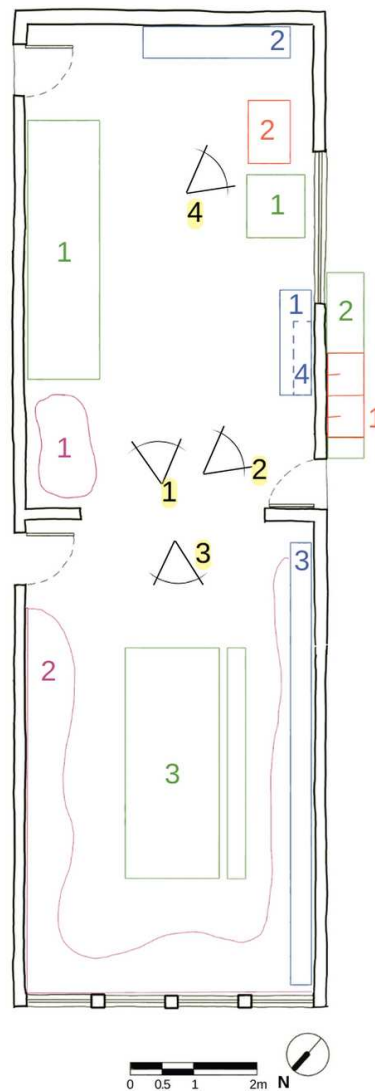
Figura 35 - Bar/café



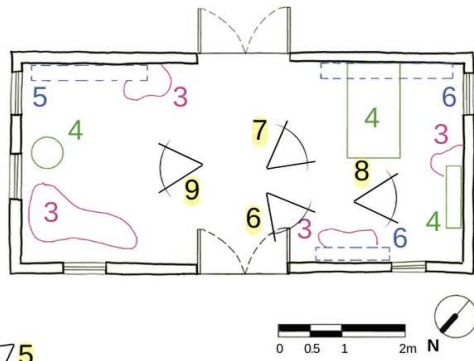
Fonte: Acervo pessoal

Figura 36 - Planta baixa das salas e da lojinha que compõem a estrutura do *atelier* com identificação do mobiliário e dos pontos de vista mostrados nas figuras 37 a 45

Planta das Salas



Planta da Lojinha



Legenda:

- Mesas / bancadas
- Equipamentos / Instalações
- Prateleiras a partir do chão
- Prateleiras suspensas
- Espaço ocupado na superfície do chão

Mesas e bancadas:

1. Mesas utilizadas para secagem de peças
2. Bancada externa ao lado dos tanques
3. Mesa multifuncional utilizada principalmente para modelagem manual e banco de madeira para extensão da mesa
4. Mesa expositivas de peças na lojinha

Equipamentos / Instalações:

1. Tanques com solução de reaproveitamento de barro
2. Maromba (equipamento utilizado na reciclagem no barro)

Prateleiras a partir do chão:

1. Prateleira vazia
2. Prateleiras com itens diversos
3. Prateleiras com itens diversos, mas principalmente materiais para preparação de esmaltes

Prateleiras suspensas:

4. Prateleiras com itens de decoração
5. Prateleira expositoras de peças de cestaria e bordadas
6. Prateleira expositoras de peças de cerâmica

Espaço ocupado na superfície do chão:

1. Espaço ocupado por recipientes de barro esperando para ser reciclado
2. Espaço ocupado no chão com dezenas de sacos fechados de argila vindos de fábrica, assim como sacos de barro já reciclados no atelier
3. Espaço ocupado por itens da lojinha, principalmente de cestaria

Fonte: Elaborado pela autoral

Figura 37 - Fotografia no ponto de vista 1: sala para secagem de peças



Fonte: Acervo pessoal

Figura 38 - Fotografia no ponto de vista 2: sala para secagem de peças



Fonte: Acervo pessoal

Figura 39 - Fotografia no ponto de vista 3: sala para armazenamento de material



Fonte: Acervo pessoal

Figura 40 - Fotografia no ponto de vista 4: maromba



Fonte: Acervo pessoal

Figura 41 - Fotografia no ponto de vista 5: mecanismo de recolhimento de barro para reciclagem



Fonte: Acervo pessoal

Figura 42 - Fotografia no ponto de vista 6: prateleira da lojinha



Fonte: Acervo pessoal

Figura 43 - Fotografia no ponto de vista 7: *showroom* de cerâmica da lojinha



Fonte: Acervo pessoal

Figura 44 - Fotografia no ponto de vista 8: exposição de peças na lojinha



Fonte: Acervo pessoal

Figura 45 - Fotografia no ponto de vista 9: lojinha de peças artesanais



Fonte: Acervo pessoal

Com relação à sustentabilidade, pude aferir os fatores relacionados à fase de operação, que corresponderia à “Fase 04” de acordo com a metodologia de SILVA (2003 apud VILHENA, 2007). Tal fase corresponde ao momento de utilização da edificação, em que as diretrizes de sustentabilidade abrangem os seguintes elementos: na área ambiental: a manutenção das áreas verdes, controle dos consumos de energia e água e a gestão dos resíduos produzidos; no âmbito econômico e social: a qualidade do ambiente interno (presença de iluminação e ventilação naturais, conforto térmico, baixo ruído e contato visual com o exterior), a qualidade do serviço e os impactos sobre a sociedade (relacionamento com a comunidade); e por fim, no setor institucional: construção de comunidades estáveis, valorização e investimento em recursos humanos.

Me parece que o *atelier* de cerâmica e as demais iniciativas da Casa do Sol seguem muitas dessas diretrizes, como foi apresentado ao longo do tempo, dentre elas: a preocupação de realizar a reciclagem do barro seco proveniente do acabamento das peças e do barro líquido oriundo da lavagem das mãos, instrumentos e recipientes no tanque, a utilização de água de mina para abastecimento das torneiras; o interesse de integrar a comunidade com as atividades que são desenvolvidas ali através de eventos e também empregando os locais nas iniciativas; e promovendo um espaço de qualidade para as colaboradoras

e colaboradores, com abundância de luz e ventilação naturais, ruído quase que somente advindo da natureza e belas paisagens que conectam o interior ao exterior.

Acredito que, em vista de aprimorar ainda mais a sustentabilidade da Casa do Sol, poderia apenas ser pensada uma solução de captação de energia solar, para auxílio no consumo das queimas realizadas nos fornos elétricos.

Observar os espaços comunitários da Casa do Sol e acompanhar alguns dos eventos que acontecem por lá pelas redes sociais (perfil do *Instagram*: @casadosol_lopes) me fez sentir uma grande admiração por esta iniciativa, que parece estar em uma busca constante de valorizar a cultura local, resgatar tradições e promover momentos e oportunidades de integração dentro da comunidade. Com espaços para shows, oficinas, reuniões e variadas formas de lazer, a Casa do Sol movimenta o lugarejo, atrai turistas e pessoas sedentas por um cantinho de paz.

Já a lojinha é um verdadeiro encanto, porque concentra em um só lugar toda a arte que é ali produzida, tanto aquelas particulares de cada iniciativa, quanto as que são contribuições entre elas. A arquitetura e a proposta da exposição das peças - que aparentam ser selecionadas (não há grande quantidade de itens expostos para venda) - são bastante simples e singelas, e resumem perfeitamente para os visitantes o tipo de arte que se produz ali e a atmosfera do lugar, que está em plena harmonia com a atmosfera de São José dos Lopes e região.

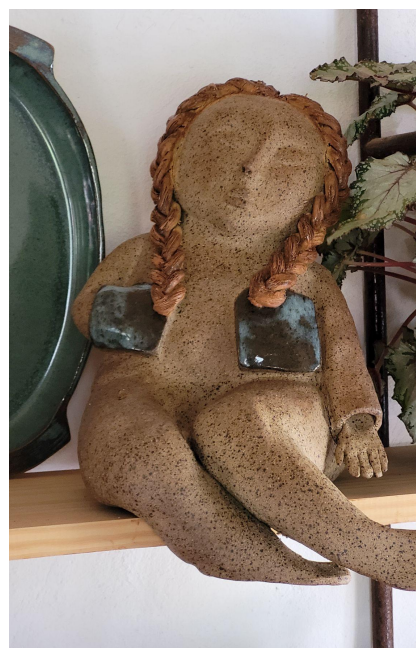
Enquanto realizava o percurso de contornar as paredes da lojinha, não podia evitar comentários como: “uau!”, “nossa!”, “que lindo!”, vendo tudo com os olhos e com os dedos, que desejavam sentir cada textura, o peso de cada peça, a maneira de segurar. O interessante é que o ambiente te convida a isso, ao montar uma espécie de sala de casa, íntima e confortável.

Figura 46 - Peça de bordado disponível na lojinha.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 47 - Boneca de cerâmica disponível na lojinha.



Fonte: Arquivo pessoal

Ao finalizar todo este percurso, eu e a Adriana voltamos ao coração do *atelier*, por onde o caminho de reconhecimento da Casa do Sol havia começado, sentamos à mesa e conversamos por aproximadamente uma hora, sobre diversos assuntos que tanto me interessavam saber a respeito da trajetória dela com a cerâmica e com a construção e conformação do seu *atelier*. Enquanto conversávamos, sentia cada vez mais o quanto era agradável aquele lugar. Me sentei exatamente de frente para uma janela aberta, que me agraciava com uma vista tão linda, de um verde tão intenso e o céu azul que tinha se aberto há pouco tempo. Aquela janela também me presenteava uma brisa suave, mas constante fazendo com que me sentisse tão bem ali, naquele lugar, naquela prosa que aconteceu tão naturalmente. Conhecer um pouco mais da Adriana e do seu *atelier* na Casa do Sol foi um prazer imenso para mim. Seria impossível descrever o tamanho da minha gratidão por ter vivido essa experiência, que me somou tanto nessa trajetória do meu TCC e que me ajudou a enxergar com mais clareza aquilo que estava propondo no meu tema e o que buscava alcançar: a sensibilidade e o conhecimento necessários para projetar um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável. Logo a seguir, trago alguns trechos da conversa que, posteriormente a ela, dividi em três principais temáticas: “A ceramista

e a Cerâmica: Conexão artesão-arte”, “A ceramista enquanto aprendiz e mestra” e “A ceramista e o *atelier*”, relacionando-as com o corpo deste trabalho.

A Ceramista e a Cerâmica

Figura 47 - Adriana trabalhando em uma peça no seu *atelier*, na Casa do Sol



Fonte: Arquivo pessoal

Comecei a conversa com a Adriana perguntando como foi a trajetória dela com a cerâmica, desde quando começou até o momento presente. Então ela me contou que fez o curso de bacharelado em Educação Artística na UFJF na década de 90, e que foi em uma das disciplinas do curso que teve a primeira experiência com a cerâmica, logo se apaixonou e foi monitora da disciplina por quase dois anos, até se formar.

Depois de formada, fez peças em casa, por um período e, eventualmente, sua vida tomou outro rumo, trabalhou com confecção até que sua primeira filha nasceu e ela percebeu que não era aquele o caminho que desejava seguir. Voltou para a faculdade para fazer licenciatura em Educação Artística e teve a oportunidade de se tornar professora substituta de cerâmica por um período até ser convidada por uma amiga que planejava abrir uma casa com vários *ateliers*, na rua

Marechal Deodoro, no centro de Juiz de Fora, chamada “Casa das Arteiras”. A iniciativa reuniu quatro estúdios: de pintura em madeira, de *patchwork*¹⁵, de pintura em tela e de cerâmica. Empolgada, aceitou imediatamente essa aventura de abrir o seu primeiro *atelier*. Em 2004, se mudou para Natal (RN), onde morou por 12 anos e seguiu fazendo cerâmica (na época, produzindo exclusivamente peças decorativas e realizando apenas queimas de raku¹⁶), e começou a participar de feiras em São Paulo, onde visitantes encomendaram suas peças, ela as produzia e despachava.

Voltou para Juiz de Fora em 2016 e abriu o Atelier Adriana Lopes, no bairro Granbery, com a intenção de deixar de fazer a queima de raku, - já que essa queima exige bastante espaço, produz muita fumaça e não se adequaria bem à vizinhança -, passar a produzir utilitários e a realizar queimas de altas temperaturas (a partir de 1100°C), bem como a dar aulas no *atelier*. Esse projeto exigiu uma reciclagem do conhecimento e novas pesquisas a respeito do comportamento do barro em temperaturas mais altas, das queimas e de esmaltes, técnicas que, até então, ela não usava.

Por fim, no início de 2022, foi convidada para continuar um projeto social de cerâmica que havia na Casa do Sol, com o intuito de envolver a comunidade de São José dos Lopes, disseminando os saberes-fazeres das artes lá desenvolvidas e resgatando um artesanato local. Ela, que sempre teve vontade de desenvolver algum trabalho social, aceitou a proposta e começou a organizar e realizar a montagem do *atelier*. Porém, com a chegada da pandemia da Covid-19 ao Brasil, em março de 2020, a proposta inicial do trabalho social ficou impossibilitada, dada a exigência do distanciamento físico. Com isso, houve a necessidade de ressignificar o propósito ali e a decisão foi por fazer um trabalho social e empresarial, efetivando uma extensão do *atelier* de Juiz de Fora para os Lopes, com a proposta de ensinar e empregar as pessoas locais.

Com a atenuação da gravidade da pandemia e das medidas sanitárias, a Casa do Sol voltou a desempenhar mais da função pensada inicialmente, realizando oficinas e eventos para integração da comunidade e propagação dos saberes.

¹⁵ É uma técnica em que se trabalha com retalhos de tecidos diferentes e une ele de forma harmônica, fazendo peças divertidas, coloridas e únicas (VIVADECOR, 2018)

¹⁶ Técnica japonesa que “consiste em queimar peças vidradas até cerca de 980°C (queima de baixa, não serve para produção de utilitários) quando são retiradas do forno ainda incandescentes e colocadas dentro de uma câmara de redução” (FLORES, 20–). Nesta técnica, com a peça recém tirada do forno, joga-se areia, serragem, crina de cavalo e outros elementos para provocar efeitos e gravações únicas nas peças.

Mas ao final do nosso diálogo, perguntei a ela se ela achava que aprender e trabalhar com a cerâmica transformou ela de alguma forma. A resposta veio em prontidão:

Ai, sim, muito! Paciência. Eu sempre fui muito ansiosa, ainda sou né, sou muito elétrica. Mas a cerâmica “abaixa a sua bolinha”, principalmente o raku. Se você acha que isso aqui trinca muito, você não viu o raku. E eu trabalhei quase 15 anos com o raku. O que acontece: o raku é uma queima, você já deve ter visto. Você tira a peça incandescente ainda, a 1000°C, e dependendo do clima, se estiver muito frio, na hora que você tira a peça você escuta “krr”, ela quebra. Ela quebra muito, não é pouco. Lá em Natal ajudou um pouco porque o clima lá é mais seco, mais quente, tem muito sol. Mas tem muita perda. Eu diria que 30 a 40% da sua produção você pode repetir. Isso foi um grande aprendizado. Eu tirava, fazia o “krr” e eu dizia: “não tem problema, eu sei fazer, vou fazer de novo”, falava isso direto. É o desapego. (LOPES, 2022)

A ceramista enquanto aprendiz e mestra

Em um determinado momento da conversa, fiz à Adriana a seguinte pergunta: “Como foi esse processo para você de se entender mestra e sair da posição de simplesmente aprendiz para começar a ensinar?”. Até então, já havia entendido um pouco da sua linha cronológica e que, enquanto ainda estava na faculdade e ainda era aprendiz, já havia experimentado o papel de auxiliar a ensinar, quando foi monitora, e que depois da faculdade ela teve diversas experiências como professora de cerâmica na educação infantil; na UFRN (universidade Federal do Rio Grande do Norte), entre 2012 e 2013, quando residiu em Natal; nos *ateliers* que abriu em Juiz de Fora, onde passou a dar aulas; e, por fim, nos Lopes, ensinando as senhoras com quem trabalha, na Casa do Sol.

A resposta¹⁷ a esta pergunta foi a seguinte:

É engraçado porque esse processo foi uma coisa que veio gradativamente e naturalmente, sabe? Imagina, nos anos 90, eu pegando a cerâmica para aprender. Não tinha internet na época, não tinham todos esses conhecimentos, tinham livros. E poucos livros! Livro de cerâmica? Eram raríssimos livros de cerâmica. Então eu aprendi na marra, pegando-errando-e-fazendo, pegando-errando-e-fazendo, até acertar. Então isso eu acho que te dá uma construção muito mais forte. Hoje em dia, o acesso é muito mais fácil, hoje você faz cursos na internet, têm vídeos no youtube gratuitos. Mas o “pegar e fazer”... é mágico. O ensinar a fazer, eu ensino pras meninas aqui mas eu ensino assim: “ó, tá um pouquinho torto, isso aqui não é assim”, então fica muito mais fácil, você ensina a fazer deixando livre (LOPES, 2022)

¹⁷ As falas aqui transcritas foram editadas por mim, eliminando repetições de palavras, frases iniciadas mas não concluídas e possíveis erros de linguagem, para contribuir com a fluidez e facilitar a compreensão do texto. É importante ressaltar que a preocupação com a manutenção do sentido do que a entrevistada queria dizer foi absoluta.

Talvez a proposta do ensinar da Adriana enquanto mestra não envolva exatamente todo o conhecimento necessário para se formar um ceramista pronto e amplamente conhecedor de técnicas, da física e da química por trás dos processos, mas envolve exercitar a conexão arte-são-arte, a intuição e o sensível presente no fazer desta arte. Na minha visão, talvez essa seja a melhor forma de introduzir pessoas inexperientes à cerâmica, porque mais importante, a princípio, do que compreender os métodos, procedimentos e a ciência por trás do ofício, é importante desenvolver o saber do corpo e a sensibilidade ao toque, ao movimento, à forma de se expressar através das mãos no barro.

A ceramista e o *atelier*

Quando adentramos o assunto do *atelier* em si, perguntei à Adriana como foi acontecendo a montagem e organização dos espaços que tinha à disposição ali na Casa do Sol. Ela me respondeu dizendo que:

As salinhas são muito utilizadas para secagem das peças que são feitas aqui (edificação anexa à casa principal), lá é um lugar mais fresco, não bate muito sol. A cerâmica tem esse processo, se secar muito rápido ela trinca, empena muita, então a secagem tem que ser devagar, tem que ser lenta, e lá é o melhor lugar. E lá também acontece a parte de reciclagem, então a gente vai usando o barro, vai juntando aqui, vai levando pra lá, vai fazendo o processo de reciclagem lá. Aqui é a parte de criação, produção, que tem a plaqueira. Tivemos que improvisar, porque a coisa foi crescendo, empilhando os bancos para usar de prateleiras. (LOPES, 2022)

E completou:

a estrutura do atelier aqui (a edificação anexa à casa, recentemente construída) já foi feita pensando onde cada coisa iria funcionar. Já tá cheio, né? Tem quanto tempo que a gente tá aqui? Um ano, um ano e a coisa já tá assim... [risadas] E ainda quero construir um forno à gás aqui. Aqui foi mais bem pensado, assim, a gente vai pensando de acordo com a necessidade. Se você vai arquitetar um atelier, você faz um projeto em cima da sua demanda. "Ah, eu vou fazer mil pratos, então eu vou fazer um estoque para mil pratos". Automaticamente, a coisa vai andando e vai crescendo. Então você chega num ponto e fala: "Eita, ficou pequeno". É uma constante transformação (LOPES, 2022)

Em relação às questões de reaproveitamento de resíduos gerados no atelier, comentou que “é interessante, como você falou, projetar na parte da reciclagem, pensar na parte da estrutura sustentável. É uma coisa que você pode pensar e que é muito legal e funcional” (LOPES, 2022). Ela também disse algo que achei muito interessante a respeito da distribuição do mobiliário no espaço, de maneira a conferir praticidade e eficiência para a produção:

você tá modelando, você tem que ter as prateleiras para você pôr a peça, porque às vezes, igual as meninas, começam a fazer um boneco e o barro tá muito mole, elas tem que deixar ele firmando. Não é igual nas aulas em que você faz uma peça de uma vez só, principalmente boneco assim que você tem que deixar ele firmar (LOPES, 2022).

Isso me fez refletir que pensar um layout eficiente no projeto de atelier, considerando o fluxo do trabalho que ali acontece é muito mais relevante do que apenas prever que haja espaço para todos os mobiliários que fazem parte do programa de necessidades de um *atelier* de cerâmica. A realidade é que, mesmo que isso não seja levado em consideração durante o planejamento do espaço, no dia a dia, os ceramistas acabam gerando improvisações para atender a essa demanda, que em muitos casos se relaciona diretamente com a questão da ergonomia de quem pratica o ofício.

Por fim, durante a nossa troca, sentia uma brisa deliciosa vinda da janela à minha frente e aproveitei aquela sensação para introduzir uma pergunta a respeito da maneira como ela se sentia ali, que tipo de sensações experimentava enquanto trabalhava naquele lugar. Logo abriu um sorriso e disse:

Ai, é outra coisa. É outra coisa! Aqui você tá trabalhando e tá escutando... Eu fico assim: “Gente, que passarinho que é esse que tá cantando aqui? Olha esse passarinho que tá aqui”, “Ah cachorro, sai daqui cachorro!” [risadas]. É outra realidade, essa sensibilidade é outra coisa pra trabalhar. Você tá no meio do verde, ar puro, tem a paisagem, é muito mais leve. Em termos dessa questão, aqui é paraíso. (LOPES, 2022)

4.2 Conclusão da visita

A visita ao atelier de cerâmica da Casa do Sol me foi muito rica, porque da mesma forma que me deu confirmações de algumas das minhas suposições, abriu margem para reflexões que eu sequer pude prever antes de realizar esta jornada.

Das confirmações que tive, posso apontar como a principal: a forma como os estímulos dos sentidos fizeram com que eu me sentisse presente e inteira naquele lugar. Dentre eles posso destacar: (1) a brisa, tão constante e agradável que me acompanhou em quase todo o percurso de descobrir aquele lugar; (2) o silêncio-natureza (silêncio que não se caracteriza pela ausência completa de sons, ainda se ouve o canto dos pássaros, a melodia da chuva e a canção da cigarra); (3) a paisagem tão verde e fresca, que atraia o olhar; (4) o ambiente preenchido por conversas bem humoradas e risadas; (5) e as diversas texturas tão convidativas ao toque, desde as bolinhas de restos de barros jogadas na mesa, ao lado da artesã que esculpe um boneco, até as peças artísticas com cravações em baixo relevo. O conjunto desses estímulos, além de me proporcionar bem-estar, fez com que eu aumentasse a minha atenção aos detalhes ao redor, como se meus mecanismos de percepção do meio estivessem acentuados.

Quanto à reflexão não prevista que mencionei, aqui explico: durante a minha meditação pós-visita, notei que tive mais facilidade de identificar o sensível pela sua falta do que pela sua presença. Quando estava na sua presença, entrava em um estado mental de foco e atenção, no qual eu buscava captar e interpretar o que estava sentindo, enquanto, na sua falta a ausência de estímulos envolventes me colocava em um lugar de indiferença ou incômodo que dispersava a minha atenção do presente e abria espaço para a minha mente ser preenchida de abstrações e racionalidades. Percebi isso ao pensar em como me senti frente aos diferentes ambientes do *atelier* da Casa do Sol. Enquanto estava no coração do atelier (edificação nº 1 - figura 12) me senti parte, enérgica e em êxtase. Já nas salinhas de secagem e depósito (edificação nº 2 - figura 12), me senti somente observadora e indiferente.

Acredito que essas observações vão se fortalecer e outras surgirão, a partir do relato das demais visitas que fiz e farei, já que será possível fazer comparações - entre distinções e analogias - com experiências em outros ateliers, enriquecendo assim essas reflexões.

Considerações Finais

Conforme fui buscando identificar, sentir e viver o sensível tanto enquanto visitava a Casa do Sol, quanto após a visita, ao refletir a respeito do que ela havia gerado em mim, comecei a perceber que não fazia tanto sentido observar o meu entorno em busca do sensível, me colocar disponível para ser afetada por ele e, a partir do resultado deste movimento, escrever sobre isso, sem ao menos deixar claro algo que não estava nítido nem pra mim no meio do processo: qual é o critério dessa sensibilidade? Qual seria, então, a “régua” para medi-la?

Com efeito, o que é sensível para mim, pode não ser percebido dessa forma por um outro alguém. Talvez porque as sutilezas que enxerguei passaram despercebidas para ele(a), ou simplesmente porque, através da “bagagem” da vida, aquilo que para mim é sensível, é capaz de me provocar afetações – com as quais o outro, com diferentes vivências e diferente visão de mundo, não poderia se identificar.

Entendendo o sensível, através da concepção de Duarte Junior (2000 p. 131), como sendo “sabedoria difusa detida por nossa carne”, me parece inviável a criação de um critério outro senão simplesmente sentir e ser. Quanto, de fato, faria sentido buscar um critério ou uma classificação única para algo que é experimentado de maneira tão e exclusivamente particular?

Compreendi então que essa medida do sensível a qual buscava era, nada mais nada menos, do que o meu eu-corpo, já que apenas através dele posso experimentar e perceber o mundo ao meu redor, produzindo sentido e significado para as coisas que me afetam nele. Por essa razão, percebi que se fazia necessário começar este trabalho pelo o prólogo, no qual me apresento breve mas intimamente ao leitor que por ventura não me conheça, já que a “régua” desse elemento que tanto procurei desenvolver aqui, sou eu.

Eu, vir-a-ser-arquiteta-urbanista-e-ceramista, eu aprendiz de muitas coisas, eu enquanto produto-consequência deste estudo e da imersão que vivi visitando *ateliers* e assimilando tudo o que neles senti. Se, quando comecei este trabalho, defini como parte do objetivo geral para esta primeira etapa (TCC I) preparar o meu corpo para projetar um *atelier* de cerâmica sensível e sustentável, hoje posso dizer

que cumpri com este objetivo. Não porque me considere preparada, enquanto coisa pronta, porque, como afirmei no prólogo, isso sei que jamais serei. Mas porque preparei meu corpo e seguirei preparando, expandindo minha sensibilidade e meu conhecimento, desenvolvendo minhas habilidades e o aprendizado nos mais diversos saberes. Tal proposição pode parecer coisa complexa para o indivíduo (e é!) que não lança mão da sua consciência para o ser e existir. Mas a realidade é que o mundo é complexo, e isto que busco é apenas o que na minha concepção seria viver por inteiro, de maneira não-fragmentada.

O desenvolvimento deste trabalho também foi importante para que eu apreendesse o real sentido dos conceitos de “sensível” e “sustentável”, assim como a conexão artesão-arte, as relações do ensinar e aprender, tão importantes para amparar o exercício prático de proposta projetual a ser desenvolvido no TCC II. A partir desse segundo momento, será ainda necessário: (1) aprofundar os conhecimentos técnicos a respeito de ateliers de cerâmica, (2) bem como de soluções sustentáveis que possam garantir a eficiência dos ambientes que os compõem; (3) buscar um local de atuação para o projeto e (4) definir as diretrizes técnicas e sensíveis que o guiarão (baseadas no que foi estudado nesta primeira fase).

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Adriana. **Instagram: saiba tudo sobre esta rede social!** Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/instagram>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ATELIÊ. In: **Michaelis On-line, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.**

Editora Melhoramentos Ltda, 2022. Disponível em:

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ateli%C3%AA/>. Acesso: 05 jan. 2023.

CAU/BR (org.). **Código de Ética e Disciplina para Arquitetos e Urbanistas**, 2015. Disponível em:

https://www.caubr.gov.br/wp-content/uploads/2015/08/Etica_CAUBR_06_2015_WEB.pdf. Acesso em: 15 jan. 2023.

COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO (CMED).

Nosso Futuro Comum. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do)**

sensível. 2000. 233 p. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em:

https://www.academia.edu/36543362/Duarte_Junior_Joao_Francisco_O_SENTIDO_DOS_SENTIDOS. Acesso em: 05 jan. 2023.

FLORES, Ana. **Raku**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/lacad/patoraku.html>.

Acesso em: 12 jan. 2023.

INGOLD, Tim. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. In:

Educação. v. 33, n o . 1. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010, p. 6-25. Disponível em: [http://www.](http://www.redalyc.org/pdf/848/84813117002.pdf)

[redalyc.org/pdf/848/84813117002.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/848/84813117002.pdf). Acessado em 02 de janeiro de 2023.

LOPES, Adriana. Entrevista na Casa do Sol. Entrevista concedida a Raquel Esposito Fortuna, 2022.

MALAGOLI, Maria Januária de Souza. **O ENSINO DA CERÂMICA EM ATELIERS**.

2015. 60 f. Monografia (Especialização) - Curso de Escola de Belas Artes,

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em

:https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-A9GFAT/1/m_o_n_o_g_r_a_f_i_a___vers_o_pdf.pdf Acesso em: 13 jan 2023.

OLENDER, Mônica Cristina Henriques Leite. **A técnica do pau-a-pique**: subsídios para sua preservação. 2006. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8822>. Acesso em: 02 jan. 2023.

OLENDER, Mônica Cristina Henriques Leite. **Experiências do ensinar e aprender Arquitetura e Urbanismo: um corpo-professora em movimento da atenção e da invenção de si e do(s) mundo(s) na tecitura lúdica de uma teia-território do educar**. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35034>. Acesso em: 05 de dezembro de 2022.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. O pensamento de John Ruskin. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 07, n. 074.03, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087>. Acesso em: 13 jan 2023.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SUSTENTABILIDADE. In: **Michaelis On-line, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos Ltda, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sustentabilidade>. Acesso: 05 jan. 2023.

TORNO. In: **Michaelis On-line, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos Ltda, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=torno>. Acesso: 09 jan. 2023.

TORRES, Cláudio. A Memória da Terra. In: **Arquitetura de Terra em Portugal**. Argumentum, 2012.

VILHENA, J. M. DIRETRIZES PARA A SUSTENTABILIDADE DAS EDIFICAÇÕES. **Gestão & Tecnologia de Projetos**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 59-78, 2007. DOI: 10.4237/gtp.v2i1.32. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/gestaodeprojetos/article/view/50905>. Acesso em: 05 jan. 2023.

VINÍCIUS, Cayo. **Os tipos de queima**. Disponível em:

<https://www.tauaceramica.com/post/2016/02/24/os-tipos-de-queima>. Acesso em: 14 jan. 2023.

VIVADECORA. **Patchwork**: dicas essenciais para iniciantes. dicas essenciais para Iniciantes. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/revista/patchwork/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Apêndice A - Guia de Entrevistas e Visitas

A ideia para este momento de entrevistas e visitas era que não fosse algo engessado ou totalmente fiel a um roteiro, já que pretendia me permitir vivê-lo de maneira sensível e aberta ao que a interação com outras pessoas e saberes pode me trazer enquanto corpo aprendiz de muitas coisas. Porém, achei importante ter um guia, ou mesmo uma metodologia, para explorar de maneira mais efetiva essa sensibilidade e abertura que tanto me interessam alcançar.

Entrevistas:

1) Primeiro contato:

Me apresentar: falar quem sou (estudante de arquitetura e urbanismo e aprendiz de cerâmica) e o que estou fazendo (apresentar o meu tema do TCC, ressaltando a importância de conhecer outros *ateliers* e ceramistas e entender a dinâmica que levou à construção dessa história) e perguntar se tudo bem eu gravar o áudio daquela entrevista.

2) Ceramista e a cerâmica:

Pedir para que a pessoa se apresente e me conte um pouco sobre sua história com a cerâmica:

2.1) Há quanto tempo faz cerâmica?

2.2) Como surgiu o seu interesse por cerâmica?

3) Ceramista enquanto aprendiz e mestre:

Pedir para que a pessoa fale sobre como foi a sua trajetória como aprendiz e também como mestre (muitas das pessoas que vou entrevistar, além de fazerem cerâmica também ensinam e dão cursos em seus ateliers):

3.1) Quem foram os seus mestres e qual foi a importância deles para você?

3.2) Você tem lembrança de como se sentia ao modelar o barro quando começou a aprender?

3.4) Como é ensinar esse saber do corpo para outra pessoa? Qual o seu método para compartilhar os seus conhecimentos?

4) Ceramista e o atelier:

Pedir para que a pessoa me apresente o atelier, fale um pouco sobre cada espaço e explique o surgimento da ideia, construção e relação com o *atelier*.

4.1) O que te fez escolher este lugar para ser o seu atelier?

4.2) Este foi o seu primeiro atelier? Conte um pouco sobre o ambiente e a história de seus outros *ateliers*, caso tenha.

4.3) Caso o atelier tenha sido construído em uma pré-existência: como foi o processo de adaptação deste lugar para que funcionasse bem como um atelier? Caso tenha sido feito um projeto do zero: o que te fez idealizar o projeto dessa forma? Houve alguma transformação entre o projeto/idealização e a vivência no ambiente na prática? O que?

4.4) O que você diria que funciona muito bem aqui e o que não funciona tão bem assim?

4.5) Em quais lugares aqui você se sente melhor em estar?

4.6) Como são as relações de trabalho aqui dentro?

4.7) Como é a relação dos ambientes do atelier com os sons, os cheiros, a temperatura, etc ao redor?

4.8) Como você se sente ao estar aqui?

5) Finalização da entrevista / visita:

Finalizar a conversa agradecendo a atenção e disponibilidade para me receber e realizar a última pergunta:

5.1) Você diria que aprender e trabalhar com cerâmica te transformou de alguma forma? Em que sentido?

Guia da Visita:

- 1) Se for possível, adentrar o local sozinha, realizar um croqui da planta e anotar percepções e sensações que tive ao percorrer os lugares.
- 2) Fotografar tudo aquilo que me tocar, que for belo, que me despertar curiosidade e interesse.
- 3) Refazer a visita ao atelier agora acompanhada da pessoa que ali trabalha e anotar as histórias que ela contar sobre cada cantinho.
- 4) Pedir para ela me mostrar os detalhes que mais a encantam ali, e pedir para que explique o porquê.