

TORNEAR O BARRO, HABITAR O TEMPO

Pistas para a prática oleira e existencial dentro e fora dos ateliês de cerâmica

TO TURN THE CLAY, TO DWELL IN TIME
Clues for the Pottery and Existential Practice Inside and Outside Ceramic Studios

**Taís Beltrame dos Santos¹,
Humberto Levy de Souza² e Paulo Renato Viegas Damé³**

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o fazer cerâmico, em especial a partir da modelagem em torno, como prática ancestral de habitar o tempo, articulando saberes ligados ao território geográfico e existencial intrínsecos à prática. A partir da modelagem e queima do barro e das reflexões do trabalho de conclusão de curso *Saberes em Ateliê: pistas para o ensino-aprendizagem em torno cerâmico* (2025), possibilitadas pelo acompanhamento das aulas de introdução ao torno cerâmico no Ateliê de Cerâmica da UFPel, pela revisão de manual de referências e por compartilhamentos entre ceramistas, são apresentadas pistas que compreendem a cerâmica como gesto técnico e prático de um saber-fazer ancestral, mas também existencial. Utilizando a cartografia deleuze-guattariana como método, compreende-se o fazer oleiro como campo de aprendizagens situadas e abertas, em constante transformação e reposicionamento. As pistas vislumbram que a paisagem seja praticada de forma situada, sensível e relacional, em exercício do tempo geológico, climático e íntimo.

Palavras-chave: cerâmica; cartografia; torno cerâmico; saberes ancestrais; arte contemporânea.

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre el hacer cerámico, en especial a partir del modelado en torno, como práctica ancestral de habitar el tiempo, articulando saberes vinculados al territorio geográfico y existencial intrínsecos al hacer alfarero. A partir del modelado y la quema del barro y de las reflexiones del trabajo de conclusión de curso Saberes en Taller: pistas para la enseñanza-aprendizaje en torno cerámico (2025), posibilitadas por el acompañamiento de las clases de introducción al torno cerámico en el Taller de Cerámica de la UFPel, por la revisión de manuales de referencia y por los intercambios entre ceramistas, se presentan pistas que comprenden la cerámica como gesto técnico y práctico de un saber-hacer ancestral, pero también existencial. Utilizando la cartografía deleuze-guattariana como método, se entiende el hacer alfarero como campo de aprendizajes situados y abiertos, en constante transformación y reposicionamiento. Las pistas vislumbran que el paisaje sea practicado de forma situada, sensible y relacional, en ejercicio del tiempo geológico, climático e íntimo.

Keywords: cerâmica; cartografia deleuze-guattariana; torno cerâmico; saberes

1 Doutoranda em Arquitetura (PROPAR/UFRGS). Mestra em Arquitetura e Urbanismo (UFPel/2021). Arquiteta e Urbanista (UFPel/2018). Graduada em Artes Visuais - licenciatura (UFPel/2025).

2 Mestrando em (PPGA/UFPel). Graduado em Artes Visuais - licenciatura (UFPel/2019).

3 Doutor em Processos Artísticos Contemporâneos (UDESC/2018). Mestre em Artes Visuais (UDESC/2007). Bacharel em Escultura (UFPel/1989). Artista Visual e Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas, atuando à frente das disciplinas de Cerâmica e Escultura.

ancestrales; arte contemporáneo.

Tornear o Barro, Habitar o tempo

Yo quiero que a mí me entierren
Como a mis antepasados
En el vientre oscuro y fresco
De una vasija de barro
Cuando la vida me cubra
Tras una cortina de años
Vivirán a flor de tiempo
Amores y desengaños
Arcilla cocida y dura
Alma de verdes collados
Sangre y sueños de mis hombres
Sol de mis antepasados
De ti nací y a ti vuelvo
Arcilla, vaso de barro
Y en mi muerte yazgo en ti
Y en tu polvo enamorado⁴

Desde suas origens, o fazer cerâmico desempenhou um papel crucial na trajetória da humanidade como solução prática para o armazenamento de alimentos, água e sementes, mas também como forma de expressão estética e cultural. O fazer cerâmico tradicional, desde que praticado, implica uma transformação das possibilidades de como os seres humanos se relacionam com a matéria, com o ambiente e também consigo mesmos. A cerâmica, em sua dimensão prática e sensível, pode ser compreendida como um modo de habitar o mundo conforme propõe Heidegger em *Construir, habitar, pensar* (2015). Para o filósofo, habitar é uma forma de ser no mundo que envolve cuidado, escuta e pertencimento àquilo que nos constitui em relação aos outros e ao ambiente. É uma prática que deve recuperar o significado profundo de estar em sintonia com o entorno natural e com as tecnologias disponíveis, não como instrumentos de dominação, mas como extensões do cuidado, de um manejo das coisas e sua operação enquanto parte do mundo que a possibilita e do modo de ser que as opera.

O fazer cerâmico pode ser compreendido como uma expressão da *Quadratura* (Geviert), estrutura ontológica descrita por Heidegger (2015) como a unidade entre Terra, Céu, Mortais e Divinos. Essa tessitura fundamental do habitar se realiza na cerâmica de forma concreta e sensível: a Terra se revela na argila extraída do solo, carregando em si as marcas geológicas e históricas do lugar, o peso dos antepassados⁵; o Céu se manifesta no fogo e no ar que, em sua dança volátil, transmutam a matéria; os Mortais são aqueles que moldam e habitam o processo com o corpo, o tempo e a atenção; os Divinos surgem no invisível do gesto, no tempo não mensurável da espera e da

4 A autoria de "Vasija de Barro" é compartilhada e um tanto complexa. A canção é um *huayno* de raiz folclórica equatoriana. Sua versão mais conhecida e divulgada globalmente foi composta em uma célebre colaboração entre o argentino Atahualpa Yupanqui e os equatorianos Gonzalo Benítez (integrante do duo "Los Montalvinos") e Luis Alberto Valencia, na cidade de Quito, em 1949.

5 A sacralização da terra e do barro, enquanto elementos de duplo sentido — vida e morte, criação e dissolução —, é um arquétipo presente em diversas cosmologias. No panteão das religiões afro-brasileiras, este princípio encontra sua personificação mais completa nas figuras de Nanã Buruku, senhora do lodo primordial de onde a vida foi moldada, e Obaluaiyê/Omulu, senhor da terra que cura e da terra-túmulo para onde o corpo finalmente retorna. Juntos, eles encarnam a visão cíclica e profundamente integrada à natureza que caracteriza estas tradições, onde o barro é, simultaneamente, o útero e o sepulcro do ser (PRANDI, 2001).



transfiguração, talvez também na “magia técnica” que o fogo opera sobre o barro. Preparar o barro, tornear, modelar, esmaltar e queimar são ações utilitárias, mas também práticas que, no podem ser compreendidas como modos de habitar o mundo na medida em que instigam outra perspectiva do tempo das coisas em sua morosidade na contemporaneidade. Ao reunir esses quatro elementos, o fazer cerâmico constitui uma forma de existência em que o humano pode se estabelecer em relação, em escuta e em co-presença com técnica, memória e a ancestralidade.

A descoberta das propriedades plásticas da argila pode ter sido um evento sublime ou fortuito. Nossos ancestrais podem tê-la feito notando que o barro se solidificava permanentemente ao ser exposto ao calor, talvez nas bordas de uma fogueira. Um marco tão relevante para o desenvolvimento humano que, em muitas culturas, sua origem foi atribuída a uma divindade. A partir dessa revelação, teve início um processo contínuo de invenção e aperfeiçoamento das formas de modelagem. Entre as técnicas ancestrais de modelagem do barro, estão o belisco (*pinch*), que consiste em apertar o barro com os dedos para formar pequenos recipientes côncavos, e o acordelado, no qual tiras de argila são sobrepostas, empilhadas e unidas, para compor vasos maiores. Com o passar do tempo e o acúmulo de conhecimento técnico, o torno cerâmico é desenvolvido, possibilitando uma produção mais simétrica e precisa, marcando uma outra etapa na história da cerâmica. Imagina-se que a vontade de girar as camadas de barro empilhadas para uniformizar as paredes das peças tenha impulsionado o desenvolvimento dos primeiros tornos, que marcam um salto tecnológico do fazer oleiro. Embora nem todas as culturas tenham adotado essa ferramenta, ele se tornou indispensável em diversas tradições cerâmicas.

Este artigo propõe uma retomada e reconfiguração das *Pistas para o Ensino-Aprendizagem em Torno Cerâmico*, originalmente reunidas no Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais intitulado *Saberes em Torno: Pistas para o ensino-aprendizagem em torno cerâmico* (SANTOS, 2025). Inicialmente elaboradas como orientações introdutórias para quem deseja se iniciar na técnica do torno cerâmico em contextos de ateliê, especialmente no Ateliê de Cerâmica da UFPel, essas pistas consideravam as especificidades dos diferentes tipos de torno, bem como os desafios e adaptações possíveis em ambientes de aprendizagem coletiva. Agora, o trabalho se desdobra e se aprofunda em uma perspectiva mais existencial, compreendendo o tornear não apenas como operação técnica, mas como gesto sustentado que permite repensar a prática de si e o modo de habitar o tempo e o corpo no fazer cerâmico, ampliando-se inclusive para outras etapas desse fazer para além da modelagem.

Reconhece-se que essas pistas fazem parte de uma cartografia no sentido deleuze-guattariano⁶: não se trata de uma sistematização linear ou normativa do conhecimento, mas da emergência de um saber situado, construído no próprio processo vivido de ensino-aprendizagem. Sua organização foi possibilitada por uma experiência prática e reflexiva, marcada pelo acompanhamento das aulas de Introdução ao Torno Cerâmico no Ateliê de Cerâmica da UFPel, no ano de 2024/2; com a leitura de manuais de referência; e em diálogo com mestres ceramistas na observação dos gestos e na escuta atenta às dúvidas e descobertas dos mestres e iniciantes nessa prática. As pistas, sempre em processo, são móveis, abertas e provisórias. Registram os fluxos e desvios de uma aprendizagem encarnada no corpo e no tempo compartilhado. Ao cartografar essas experiências, acompanhando uma prática ancestral na contemporaneidade,

6 A cartografia, no sentido desenvolvido por Deleuze e Guattari, não visa representar um território fixo, mas acompanhar os processos de produção de sentido em sua mobilidade. Diferente de um mapa, que reproduz uma totalidade dada, a cartografia constrói um percurso aberto, atento às intensidades, desvios e variações que emergem na experiência. Trata-se de um método que privilegia a imanência, o sensível e a experimentação, como proposto em *Mil platôs* (Deleuze; Guattari, 1995).



Figura 2 – Oleiro trabalhando em um torno de madeira tradicional. Bhaktapur, Nepal, 2010. Fonte: Getty Images (2024).

busca-se indicar caminhos possíveis para o aprendizado do torno cerâmico, mas também afirmar essa prática como um território existencial e pedagógico em constante ensino-aprendizado em relação ao que já foi, o que é e o que ainda será.

A prática oleira como saber ancestral e local compartilhado

A América foi povoada por caçadores e coletores vindos da Ásia. Pouco a pouco, como reflexo de um maior controle sobre o entorno que habitavam, desenvolveram habilidades para transformar as fibras vegetais e animais em cestarias e telas. Alguns milênios depois, conheceram as possibilidades de converter as argilas em objetos de cerâmica e mais tarde, de converter certas pedras em metais, seja como resultado de descobrimento ou invenções independentes ou de produtos de contato entre os povos. Cada novo domínio sobre a natureza, cada novo instrumento, cada nova técnica deu lugar a novos meios de expressão, de modo que toda a complexidade e variedade das artes se associaram ao processo de desenvolvimento das próprias sociedades (Museu Chileno de Arte Pré-Colombiana, 1998, p.15, tradução livre).

A cerâmica está profundamente entrelaçada com a trajetória da humanidade, remontando a um período entre 12.000 e 14.000 anos. Foi no período neolítico, à medida que as sociedades humanas se tornaram sedentárias e passaram a se dedicar à agricultura e ao pastoreio, que o desenvolvimento e a difusão da cerâmica se intensificaram. Estudos arqueológicos revelam que, em várias culturas, a necessidade de criar recipientes duráveis (sendo eles cestas ou potes) para armazenar alimentos e líquidos foi fundamental para a sobrevivência humana, sendo essa prática provavelmente

contemporânea à construção dos primeiros abrigos permanentes (Rice, 1987). Isso sugere que a capacidade de moldar e queimar o barro pode ter se originado de forma autóctone em diferentes contextos geográficos e culturais, como uma necessidade técnica básica para a sobrevivência.

Essa prática, entretanto, embora tenha uma função utilitária implícita, já que é extremamente necessária para a construção de potes, vasilhas e vasos para o armazenamento, a prática cerâmica mais ancestral provavelmente não se restringe a isso. Se em nossa sociedade contemporânea, a cerâmica (utilitária) e o abrigo (arquitetura) frequentemente se apresentam como fragmentos da vida, delimitados por disciplinas, funções e objetivos específicos, em contraste, em muitos contextos ancestrais, o fazer pote ou casa, não se separava do cotidiano, dos ritos e da vida coletiva. Conforme indica o livro *América Pré-Colombiana e Arte* (Museu Chileno de Arte Pré-Colombiana, 1998), não havia distinção entre arte, religiosidade, técnica e existência: cada gesto, cada objeto e cada ritual se encontravam imbricados em uma cosmologia que estruturava o tempo, o espaço e o corpo de forma indissociável. Nessa perspectiva, a expressão artística, por meio da cerâmica, pode constituir uma mediação entre o visível e o invisível, o humano e o mais-que-humano, conectando mundos materiais, sensíveis e espirituais.

O preparo da argila e as queimas à lenha podem intensificar, mesmo na contemporaneidade, essa experiência plural e mais fluida⁷. Quando o gesto se torna ritual, e a ceramista se abre à investigação do espaço, incorporando esse saber à sua vida, a temporalidade mais existencial pode se revelar no gesto repetido, marcado por sutis variações, sustentando protocolos que preservam o sentido da ação enquanto prática contínua de presença. Cada fase desse fazer alongado e demorado, pode convocar o corpo a uma atenção plena, instaurando um tempo outro, menos cronológico e mais vivido, alterável e sensível às transformações climáticas, geológicas e existenciais. Nesse tempo espesso e cíclico, a ceramista não apenas transforma a matéria, mas é transformada por ela. O fazer cerâmico se revela, então, como um modo de perceber, existir e pertencer a um lugar, uma prática que recusa a fragmentação do fazer e sustenta uma poética do habitar que nasce do vínculo entre corpo, tempo e território.

Ao reconhecer essa temporalidade integrada, podemos perceber que o ato de modelar, secar e queimar a argila toca camadas mais profundas de duração: ele dialoga com tempos geológicos, com a memória da terra e com processos que podem tocar também a paisagem que habitamos.

Às vezes pensamos sobre o tempo, a paisagem e a cerâmica. Tanto o tempo cronológico, necessário para que todas as etapas do fazer cerâmico sejam executadas, como o clima que posterga ou adianta o primeiro dos tempos. Sabemos que os tempos, tanto cronológico quanto climático, são interdependentes, e nos dizem muito sobre o lugar que habitamos. A relação entre os tempos e o território ganha uma materialidade que gostamos de chamar de cerâmica: barro queimado a mais de 600°C (Chiti, 1999). O fazer cerâmico no território que habitamos, nos tempos que nos são dispostos, diz sobre a paisagem que vivemos e o lugar que ocupamos. É a paisagem que dita as circunstâncias e possibilidades desse processo (Santos, et. al; 2022, p.119).

⁷ Essa integração, porém, não é garantida em toda prática cerâmica contemporânea. Há modos de fazer que se submetem à lógica do produto, da eficiência e da objetividade, afastando-se da experiência de um tempo vivido, partilhado e ritualizado.

A substância que hoje chamamos de argila, ou barro, resulta de um processo geológico de longa duração. Derivada da decomposição de rochas feldspáticas formadas há mais de 400 mil anos, essa matéria é composta principalmente por óxidos de silício e alumínio. Suas partículas, com menos de 2 micra de diâmetro, são transportadas por agentes naturais como a chuva e o vento, até se depositarem em diferentes regiões do relevo (Chiti, 1999). Cada fragmento de argila carrega, em sua estrutura, indícios de processos físicos, químicos e históricos que não podem ser compreendidos apenas por sua aparência imediata. Ao ser manipulado, o barro torna-se sensível às variações ambientais e às intenções humanas. Umidade, temperatura, vento e tempo de exposição atuam diretamente sobre sua estabilidade e plasticidade. No contexto do sul do Brasil, onde as quatro estações se manifestam com força e irregularidade, a experiência com o material exige constante adaptação. A cerâmica, nesse ambiente, transforma-se em um campo de investigação empírica e sensível, onde o clima influencia diretamente o ritmo e os resultados do processo, presenciando a passagem do tempo.

David Harvey, importante autor e ceramista, reconhecido por seus trabalhos em torno e suas pesquisas com esmaltes cerâmicos à base de cinzas, em suas reflexões percebe que uma ceramista não lida apenas com argila, água e fogo, mas com todo o contexto no qual está inserida (1978). Para ele, a riqueza da cerâmica reside na teia de relações que ela estabelece, tanto com a ceramista quanto com o seu entorno. Essa teia abrange o ambiente físico, os recursos disponíveis, as práticas culturais e os conhecimentos históricos e contemporâneos que influenciam o fazer cerâmico. Harvey destaca que a cerâmica é uma prática profundamente complexa, ao mesmo tempo técnica e simbólica, que atravessa fronteiras disciplinares e culturais. Ela exige uma interação contínua entre experimentação, tradição e sensibilidade ao território, conectando a ceramista às matérias-primas locais, às histórias compartilhadas e às dinâmicas sociais que envolvem o ato de criar. Assim, a cerâmica pode se estabelecer como uma prática transdisciplinar e multicultural.

Tradicionalmente, o fazer cerâmico é também ensinado em coletividade. Mestres e mestras oleiros transmitiam e ainda transmitem o saber cerâmico pelo exemplo direto, em um aprendizado que se dá no convívio, na escuta e no fazer com o outro, a partir da necessidade e do desejo. O conhecimento é incorporado por meio da observação, da repetição dos gestos em ateliê. Trata-se de uma pedagogia do corpo em ação, na qual o saber emerge da prática compartilhada no tempo e no espaço. Esses saberes estão profundamente ligados ao lugar, tanto abrigo quando paisagem.

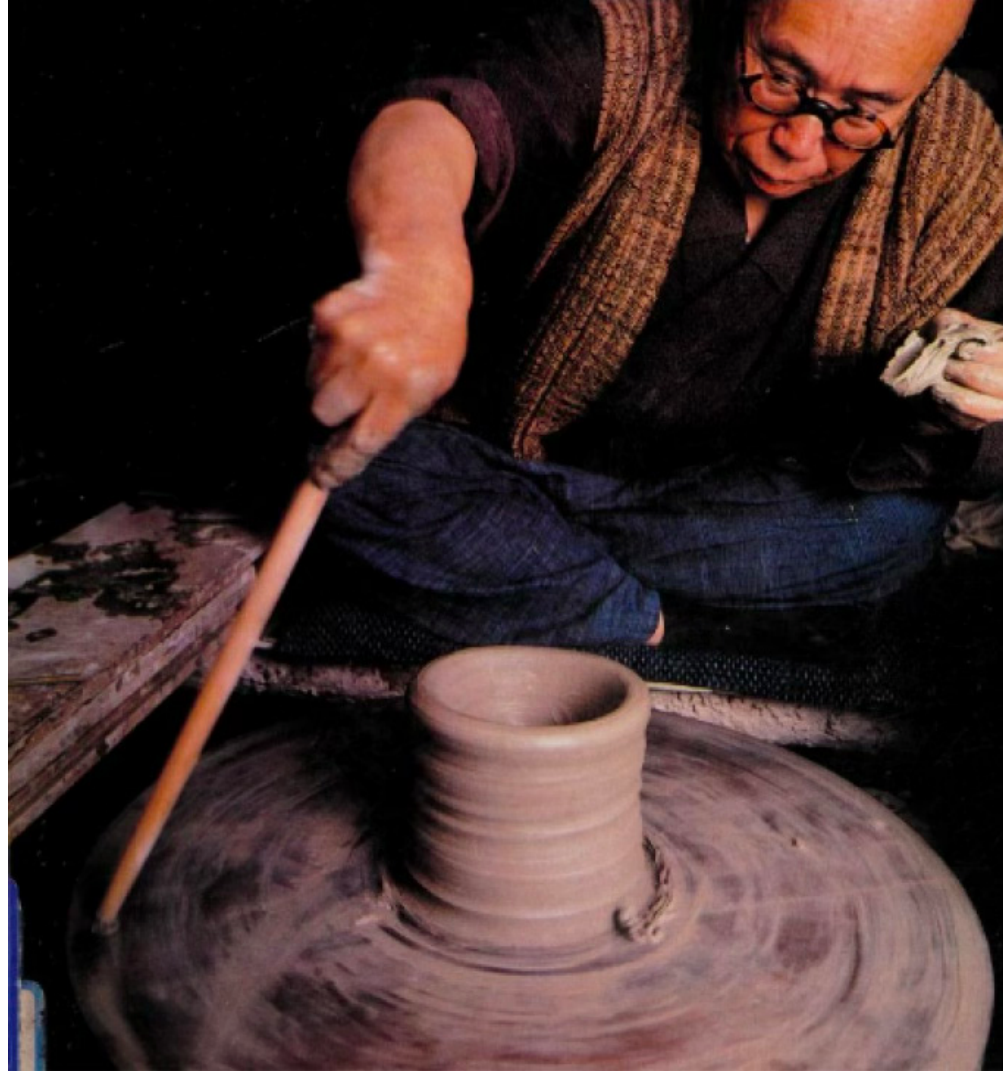
Qualquer receita de massa, de ferramenta, de esmalte, precisa ser adaptada ao contexto local e climático iminente, mesmo hoje, onde teoricamente tudo pode ser adquirido mediante os recursos necessários. Milton Santos, em *Técnica, Espaço e Tempo* (1997), define a técnica como a integração de um conjunto de objetos e um conjunto de ações. Nesse contexto, o ato de tornear, ou de fazer cerâmica como um todo, pode ser compreendido como a prática de modelar a argila a partir dessa relação entre objetos e ações no espaço e também no tempo. Se os objetos envolvidos na técnica incluem o barro, o torno e as ferramentas específicas, as ações correspondem ao preparo desses materiais e à sua manipulação durante o processo. O interessante é que, embora os objetos possam ser similares, dentro do limite de eixo, cada oleira imprime um modo particular de operar os objetos, refletindo as singularidades da técnica, materiais, estética e sensibilidade; criando suas próprias técnicas que também a recriam.



Figura 3 – Criança aprendendo a fazer uma caçarola em um pequeno torno de mesa. Oaxaca, México, 1992. Fonte: Continuity and Change in a Domestic Industry: Santa María Azompa, a Pottery Making Town in Oaxaca, Mexico. Disponível em: Biodiversity Heritage Library (2024).

Os tornos cerâmicos

O desenvolvimento da modelagem em torno acompanhou as necessidades básicas culturais das sociedades, sendo constantemente reelaborado ao longo do tempo. As evoluções tecnológicas impactaram diretamente o papel da cerâmica, que passou a desempenhar funções cada vez mais complexas e simbólicas em diversas culturas. Como observa Rice (1987), a cerâmica foi amplamente utilizada em rituais religiosos, cerimônias fúnebres e práticas de culto aos antepassados. Exemplo disso são os vasos greco-romanos pintados com cenas mitológicas, as urnas funerárias etruscas, os potes cerimoniais utilizados em ritos de passagem no continente africano, em especial em países como Moçambique, Nigéria e Gana. Nessas regiões, a cerâmica foi empregada em cerimônias de iniciação, funerais e celebrações da fertilidade, além de integrar sistemas cosmológicos complexos, como entre os povos Yorubá, onde as formas e os grafismos nos recipientes cerâmicos carregam significados ancestrais (Leonel, 2022). O próprio torno, enquanto ferramenta, foi se adaptando às culturas, às demandas e aos ambientes em que foi praticado. Seu mecanismo de propulsão evoluiu: inicialmente girado com as mãos, como no torno de pedra usado em antigas civilizações do Oriente Médio; depois com os pés, como nos tornos de pedal popularizados por Bernard Leach e também nos tornos do arquipélago açoriano, cujos sistemas ainda são preservados por artesãos locais; em outras regiões, como na Coreia e no Japão, desenvolveram-se tornos acionados por varas ou barras de madeira, que exigem equilíbrio e coordenação entre os gestos do corpo. Mais recentemente, os tornos elétricos permitiram maior controle de rotação e acesso a novos níveis de precisão.



Ao longo de sua história, a oleira moldou uma enorme diversidade de objetos, respondendo tanto às demandas do cotidiano quanto aos anseios espirituais e artísticos de seu tempo. Tigelas para o uso doméstico, canecas para beber, potes para armazenar grãos e líquidos, urnas funerárias para guardar cinzas e ossos, encanamentos cerâmicos, pias e formas de cozinha, estatuetas, objetos decorativos e instalações contemporâneas.

O torno é uma técnica e uma ferramenta formativa para uma ceramista. Ao permitir que o barro gire incessantemente sob as mãos, transforma a modelagem em um processo que pode ser tanto meditativo quanto excitante e até perverso. A simplicidade aparente do movimento engana: embora o controle do torno pareça acessível, ele simultaneamente desafia a praticante a encontrar o equilíbrio entre firmeza e delicadeza. O torno, como observa o ceramista Tito Tortori (2007), possibilita que as partículas de argila se orientem de forma alinhada, o que confere às peças torneadas uma resistência física superior a outros processos como a modelagem por belisco ou acordelado. As pessoas torneadas em torno, podem ser primeiramente organizadas a partir do eixo, mas podem depois serem reestruturadas, ampliadas, modificadas, somando-se a outras técnicas mais flexíveis.

O formato cilíndrico das peças produzidas em torno contribui significativamente para sua durabilidade. Segundo Tortori (2007):

Essas formas fazem com que as peças torneadas sejam fisicamente muito mais resistentes, pois sem pontas e arestas, elas se preservam muito mais durante os anos de uso. Além disso, qualquer força aplicada sobre a peça, como uma pancada, transmite-se pelos lados da peça e acaba se anulando no extremo oposto da peça. Pode

parecer bobagem, mas as peças com essas características são muito mais resistentes ao uso frequente e isso é uma propriedade muito interessante em objetos utilitários e funcionais do nosso uso cotidiano, como pratos, copos, jarras etc.

O torno facilita a criação de formas elegantes e simétricas, aprimora a funcionalidade dos objetos, garantindo que resistam ao desgaste cotidiano e sua integridade por anos. Entre as técnicas de modelagem, torneiar é possivelmente a mais desafiadora. O torno cerâmico opera sob o princípio das forças opostas, onde o equilíbrio não é apenas uma questão de precisão, mas de intensidade. A prática, que à primeira vista pode parecer suave e delicada, exige um domínio intencional da força. A roda gira, e nesse movimento contínuo a ceramista precisa aprender a ler os gestos que cada tipo de argila permite (e cada tipo de torno!), enquanto o torno gira a massa em uma certa velocidade, mais ou menos constante.

É no contato direto que a oleira desenvolve uma relação íntima com a matéria, discernindo sua textura, nível de umidade e consistência, como observa Tito Tortori (2007). Este toque desperta uma sensibilidade necessária para o trabalho. Não se trata apenas de observar, mas de sentir a resposta da argila sob as mãos. A prática do torno também envolve uma intenção clara. Cada gesto é orientado pela busca de uma forma, e essa forma se revela através do diálogo contínuo entre a ceramista, o barro e o torno. Modelar o barro requer uma precisão sem rigidez, onde a força é modulada em um equilíbrio dinâmico. Por isso, ao aprender a torneiar, é fundamental cultivar uma percepção sensível, muito atrelada à quantidade de água que está sendo posta na massa (e ao quanto essa massa suporta absorvê-la), mas também orientada a um gesto com propósito e segurança.

Pistas para a prática oleira e existencial dentro e fora dos ateliês de cerâmica

Derivadas da experiência coletiva e compartilhada, as pistas se organizam como um mapa sensível sobre o processo do fazer cerâmico, em especial a partir do torno. A escuta, a presença e o afeto são dispositivos centrais na formulação dessas pistas, que se oferecem como possibilidades de encontro com o barro, com o corpo e com os outros, num espaço-tempo coletivo e atravessado por trocas nem sempre cronológicas e sempre que possível existenciais. Na reconfiguração⁸ proposta neste artigo, as pistas são retomadas como parte de um aprender e ensinar, mas também como um modo de existência que reconhece o torneiar como prática de si e de mundo, uma possibilidade de se relacionar com os materiais encontrados na paisagem e com o tempo geológico e existencial. Esse torneiar é a premissa central, mas se alarga a todo o processo cerâmico, passando pela coleta e preparo do barro, pelo acompanhamento da secagem e pelas queimas.

⁸ É importante destacar que as pistas propostas no Trabalho de Conclusão de Curso (SANTOS, 2025) foram construídas a partir de três frentes principais: o acompanhamento da disciplina de *Introdução ao torno*, realizada no ateliê; a revisão de manuais de referência, como *Artes e Ofícios: A Olaria* de Barba-formosa (1999), *Aula de Cerâmica: Modelado* de Chavarria (2002), *Throwing Large* de Collins (2011) e *The Japanese Pottery Handbook* de Simpson, Kitto e Sodeoka (1979); além das conversas informais com outros ceramistas que compartilharam suas experiências e modos de *ceramizar*. Enquanto naquele primeiro momento o objetivo da prática esteve voltado para a cartografia de processos em um contexto de ensino-aprendizagem, neste trabalho buscamos expandir a reflexão para as dimensões existenciais do fazer cerâmico, explorando como a prática pode abrir caminhos para que a ceramista perceba e habite a si mesma a partir da relação com o barro e com o lugar onde mora e se demora.

Embora sensível e possivelmente intuitivo, o fazer cerâmico também deve ser acompanhado de decisões técnicas fundamentais, como a adequação da argila ao fim que se vislumbra, seja ele utilitário ou não, e também (o que é muito-muito importante) a temperatura de queima escolhida. Assim, antes de utilizar o barro coletado, é necessário prepará-lo. Cada tipo de massa possui um ponto de sinterização específico, e seu uso fora dessa faixa pode comprometer a integridade tanto da peça quanto do forno utilizado. Barros vermelhos, ricos em óxido de ferro ou com muita matéria orgânica podem fundir em temperaturas elevadas e por isso podem precisar de caolim ou argilas brancas para resistir a determinadas temperaturas.

A preparação da massa cerâmica envolve etapas como a peneiração, a decantação, a secagem, a mistura com outros componentes, como chamote, areia ou argilas de características complementares e também o ajuste da plasticidade, que define o quanto o material será moldável ou resistente à forma. Com a massa cerâmica preparada e adequada, é necessário sovar o barro. Prática essencial tanto para homogeneizar a massa quanto para eliminar bolhas de ar, que poderiam comprometer a integridade da peça durante a queima.

Aprender não é difícil, mas leva um pouco de tempo. É necessário conhecer bem o material que se utiliza, qual o seu grau de umidade adequado, como se amassa a pasta, como ela reage, etc. Apenas depois, há que ter em conta o centramento da argila no torno - disso depende o resultado final do seu trabalho (Chavarria, 2002, p.109).

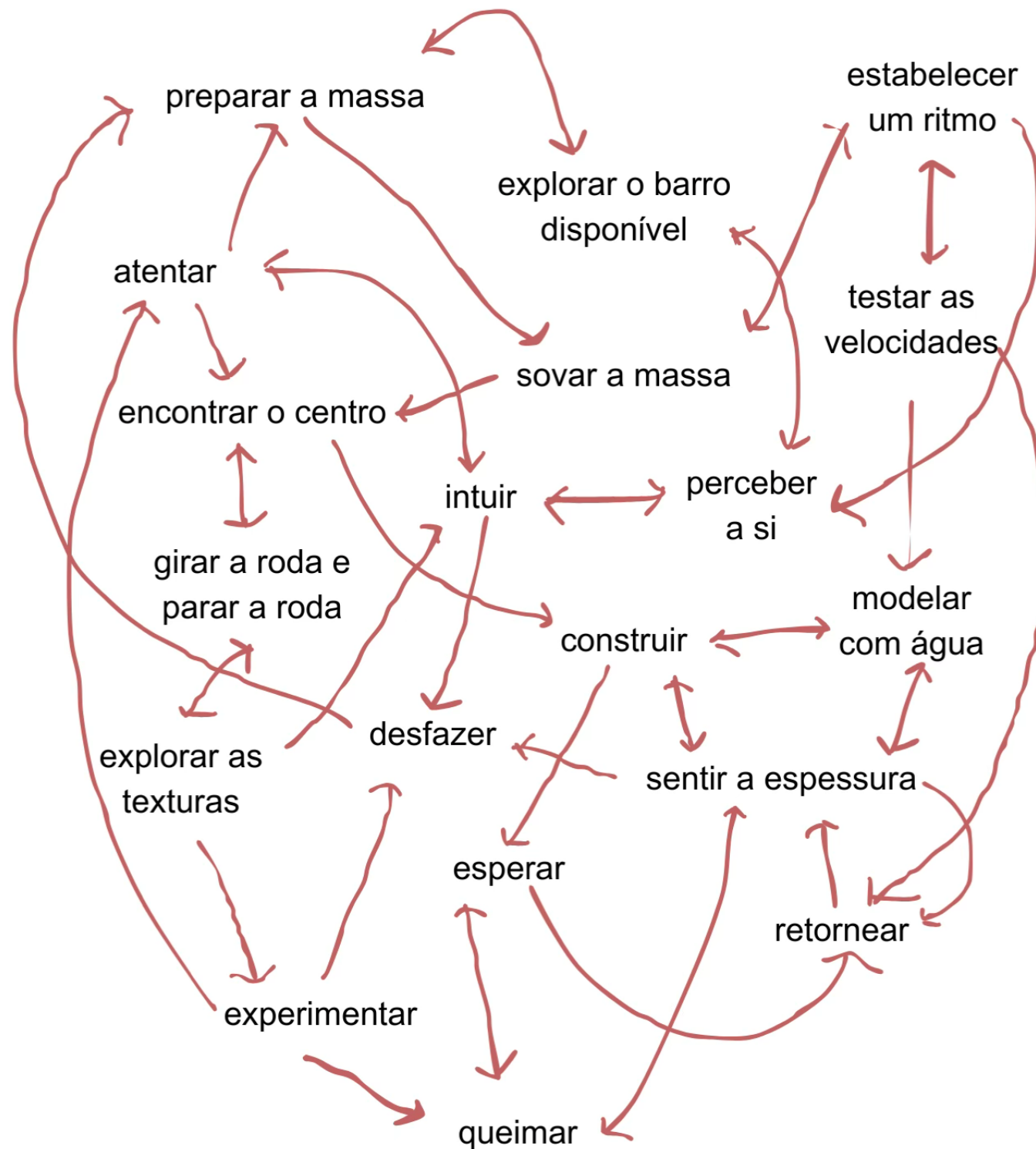


Figura 5 - Mapa da prática em torno. Da autora, 2025.



Figura 6 – Mulher indígena sovando argila (ou fazendo uma tigela). Oaxaca, ca. 1930–1940. Fotógrafo desconhecido. Fonte: WHP Collections, University of Oregon (2024).

Por isso, experimentar, testar, atentar é um princípio vital do fazer cerâmico como processo contínuo de escuta e resposta entre corpo, matéria, água e fogo. Nesse gesto reiterado de ensaio, a ceramista constrói um saber situado, atento às variações e possibilidades de cada barro que encontra na cercania do lugar que conduz sua prática.

Encontrar o eixo da roda, mas também a leveza de si.

Encontrar o eixo da roda é, simultaneamente, um desafio técnico e um exercício de observação atenta. Centralizar o barro sobre o prato do torno, embora seja a primeira ação do processo, é também uma das mais exigentes: requer força, precisão, estabilidade e concentração. O centro da roda é o ponto de equilíbrio de onde tudo parte, é ele que garante a simetria e a fluidez da modelagem. Para isso, a massa deve estar bem preparada: sovada, moldada em forma de bola ou oval e fixada com firmeza. Qualquer desalinhamento nessa etapa compromete todo o processo, gerando instabilidades difíceis de corrigir mais adiante.

Mas centrar o barro é também centrar a si. A condução da peça não depende apenas da técnica, mas da qualidade da presença da ceramista. Corpo tenso, mãos inseguras ou gestos dispersos se traduzem imediatamente em descontrole sobre a forma. Tornear exige atenção distribuída: mãos firmes e ativas, mas leves, conscientes do trajeto da força que parte das costas, passa pelos braços e chega às pontas dos dedos. O barro, ainda que pareça delicado, tem peso e resistência, ele exige intenção e clareza. Se a força não parte do corpo como um todo, é o barro que passa a mover as mãos, e não o contrário. A postura corporal, portanto, é parte do gesto técnico: é com ela que se estabelece o diálogo entre matéria e forma. Unhas curtas ajudam, mas o essencial

é que as mãos trabalhem de forma coordenada, ainda que não simétrica, sempre deslizando suavemente sobre a superfície da argila, com a umidade adequada para evitar o atrito que arranca pedaços da massa. Na dúvida, molhe as mãos e respire: o barro responde melhor quando modelado com calma e presença.

O ato de centralizar convoca a ceramista a um exercício de si mesma — a permanecer no instante com clareza, a encontrar no barro o reflexo da própria presença e centro de equilíbrio.

Testar as velocidades do torno

A velocidade do torno deve ser ajustada conforme cada etapa do processo cerâmico, sendo um fator determinante para o sucesso da modelagem. A ceramista, nesse exercício, aprende que o fazer não se sustenta na aceleração constante, mas na oscilação entre intensidades, no reconhecimento de que o tempo da roda é também o tempo do corpo. Ajustar o giro, portanto, é ajustar-se a si, encontrar o compasso em que se tornam possíveis tanto a criação da forma quanto a morada no instante. Durante a centralização da massa, velocidades mais altas facilitam a estabilização do barro e tornam o movimento mais fluido, exigindo menos força para conduzir a forma. No entanto, essa mesma velocidade gera maior resistência do barro sobre o corpo, demandando firmeza e precisão nos gestos. Por outro lado, ao abrir as paredes da peça ou realizar modelagens mais amplas, velocidades mais baixas são essenciais, pois permitem maior controle e sensibilidade sobre a espessura e a forma. Já nos momentos de acabamento, especialmente no retorno, quando se refinam os contornos e se busca precisão nos detalhes, retomar uma velocidade mais alta pode contribuir para um acabamento mais limpo e simétrico.

No entanto, tão importante quanto testar os limites da máquina é reconhecer os ritmos do próprio corpo. Aprender a tornear é também um exercício de escuta e de construção de um compasso pessoal. Não basta seguir fórmulas prontas: é preciso perceber quando o corpo pede pausa, atenção ou fluidez. A alternância entre velocidades, que se torna intuitiva com a prática, é, no início, um campo de experimentação que ensina sobre presença e tempo. O domínio do torno passa, portanto, pelo domínio de si, pela capacidade de alinhar o giro da roda ao gesto consciente das mãos e ao ritmo interno da ceramista. Nesse sentido, a prática do torno é menos sobre controlar uma máquina e mais sobre entrar em sintonia com o ciclo entre a ferramenta, os materiais disponíveis, o movimento do corpo e a respiração.

Saber quando parar a roda, acelerá-la ou desacelerá-la é tão importante quanto saber mantê-la em movimento.

Construir a modelagem da peça

A construção de uma peça cerâmica geralmente envolve três etapas principais: base, corpo (paredes) e borda, sendo a modelagem em torno ou não. Se no torno, primeiro é necessário centralizar a massa. Após esse início, constrói-se a base, parte estratégica da forma, que deve ser inicialmente maior e mais espessa do que o necessário, principalmente se a oleira for iniciante. Essa sobra permite ajustes posteriores e oferece maior controle sobre a peça. Uma base espessa também facilita o corte e a retirada da peça sem deformações, além de permitir um acabamento mais refinado durante o retornar, etapa em que o excesso de argila pode ser removido para garantir leveza e equilíbrio.

Com a base pronta, inicia-se o levantamento das paredes, etapa que exige precisão, controle da pressão, atenção à forma e ritmo. No início, subir a argila parece quase impossível. Para facilitar, é recomendado começar com paredes inclinadas levemente para dentro (formato de cone), garantindo maior estabilidade e evitando que a força centrífuga do torno expanda a argila de forma descontrolada. Os movimentos devem ser ascendentes e contínuos, de dentro para fora, sempre com as mãos bem umedecidas⁹, evitando o atrito que pode deslocar a peça do centro. Manter a espessura uniforme das paredes é crucial tanto para a funcionalidade quanto para a resistência da peça. A borda, por sua vez, é a parte mais delicada e instável, devendo ser modelada com cuidado e atenção redobrada. Uma borda bem acabada influencia diretamente no uso, conforto e acabamento formal da peça. O processo de construção em torno, apesar de ter um ritmo próprio, exige verificações constantes em cada uma de suas etapas. Uma boa base, paredes equilibradas e uma borda firme garantem que a peça possa assumir diferentes formas com estabilidade e beleza.

Após modelar a peça, deve-se retirá-la com o auxílio de um fio e deixá-la secar lentamente à sombra e fora do vento. Ao iniciar uma nova peça, é recomendável manter a camada de argila que permaneceu no prato: ela facilita a aderência do próximo bloco, contribuindo para a continuidade do trabalho.

Aprender a desfazer

O processo de modelagem em cerâmica é repleto de tentativas, erros e reinícios. Reconhecer o momento em que uma peça deve ser desfeita para possibilitar um novo começo é uma etapa essencial do aprendizado da ceramista. Ao assumir o erro como parte do processo e não como fracasso, desenvolve-se tanto a compreensão do material quanto a escuta dos próprios gestos. A prática de desfazer e recomeçar não só refina a técnica, como também fortalece valores como paciência, humildade e persistência, qualidades fundamentais na relação com o barro.

Do ponto de vista ambiental e energético, essa atitude ganha ainda mais relevância. Interromper o ciclo de produção antes da queima representa uma economia significativa de energia, esforço e recursos. Quando uma peça não evolui como o esperado, muitas vezes a melhor escolha é desfazê-la ainda úmida ou em ponto de couro, sovar novamente a massa e recomeçar. Esse processo demanda menos energia do que transformar a argila em cerâmica definitiva, especialmente quando se parte da coleta e preparação do barro local. O gesto de desmanchar uma forma, longe de ser uma perda, reafirma a consciência de que nem tudo o que adquire forma precisa ser permanente. Tornear, nesse sentido, é também exercitar o desapego.

O ato de desfazer uma peça de barro pode ser compreendido não apenas como gesto técnico, mas como uma experiência existencial. Nesse desfazer, revela-se a transitoriedade que acompanha toda forma de existência: nada permanece fixo, tudo está em constante devir. Ao devolver a argila ao seu estado bruto, o gesto evidencia a possibilidade do recomeço, da abertura para outras formas que ainda não se presentificaram, um testemunho da impermanência que sustenta o habitar humano. O desfazer, assim, não é mera perda, mas um retorno ao campo das possibilidades, onde a matéria, tal como o próprio ser, se mostra em sua condição de não estar concluída. O desfazer de uma peça pode ser compreendido também como um gesto de

⁹ O controle adequado da umidade durante o tornear é um dos elementos mais críticos para garantir a estabilidade e o sucesso da peça final. A argila deve estar sempre em um estado de plasticidade controlada, onde permanece maleável, mas com força suficiente para sustentar a forma em construção.



reconciliação com os limites. Cada tentativa interrompida recorda que o fazer cerâmico não é um caminho linear, mas um percurso feito de desvios, ajustes e retornos. Nesse sentido, desfazer não significa apagar, mas incorporar a própria experiência do erro ao processo de prática.

Esperar, esperar

O tempo é um componente essencial no processo cerâmico. Desde o preparo da argila, que pode exigir longos períodos de maturação até alcançar a textura ideal, até as etapas de secagem e as lentas queimas nos fornos, a espera se revela condição fundamental para que o material manifeste suas qualidades. A cerâmica instaura uma relação de harmonia entre a oleira e o tempo, em que cada fase demanda um ritmo próprio e carrega consigo a incerteza dos resultados. Essa temporalidade vai além do aspecto técnico e envolve uma dimensão sensível e meditativa, que conecta a ceramista tanto ao tempo geológico do barro quanto aos ciclos naturais da matéria e do fazer.

Essa convivência com a espera ensina a importância da paciência e do cuidado. Acelerar o processo pode comprometer a integridade da peça. Aprender a esperar torna-se parte fundamental da formação da ceramista, que precisa compreender e respeitar o ritmo da argila. Em climas frios, essa espera se alonga naturalmente. Já em regiões quentes e secas, muitas vezes é necessário cobrir as peças para retardar sua secagem e permitir que a água evapore de forma uniforme. Assim, a ceramista aprende a construir pausas e a criar esperas artificiais que preservam a continuidade do processo.

Figura 7 – Jovem ceramista paquistanesa colocando potes para secar em uma oficina local. Karachi, Paquistão, 7 de março de 2012. Fotografia de Asif Hasan. Fonte: Getty Images (2024).

A primeira dessas pausas ocorre quando a peça atinge o chamado ponto de couro, momento em que a argila está firme, mas ainda levemente flexível. Nessa fase, a superfície deixa de ser pegajosa e permite operações delicadas como o retorneado, o ajuste da espessura ou a modelagem do pé da peça. Em seguida, é necessário aguardar que a peça seque completamente antes de ser levada ao forno. Qualquer resquício de umidade pode provocar fissuras ou até explosões durante a queima. A paciência também é exigida após a queima, pois é preciso esperar o resfriamento completo do forno antes de abrir sua porta e retirar as peças. Respeitar o tempo necessário em cada etapa, desde o preparo até o resfriamento final, é aceitar que a cerâmica se constrói em convivência com a lentidão. Quando surgir a dúvida, ao fazer cerâmica, é sempre melhor esperar. Menos quando, o tempo já passou. Aí é melhor desfazer.

Queimar, queimar

Você pode queimar suas peças em um forno elétrico, programando-o com precisão, ou delegar essa etapa a outra pessoa. E de verdade, na maioria das vezes, essa é a forma mais conveniente de fazer cerâmica. No entanto, você só entenderá a complexidade e a intensidade envolvidas na transformação da massa cerâmica em cerâmica ao vivenciar uma queima à lenha em um forno auto construído. Alimentar o fogo, lenha por lenha, é experiência visceral, onde cada parte de combustível entregue ao forno reverbera na temperatura (ou não, rs). É nesse momento, acompanhando o calor subir e vibrando a cada patamar alcançado, que a ceramista se conecta profundamente com o processo de transformação da argila em cerâmica. É nesse processo que ela entende a importância do fogo e do ar, que ela escuta, sente o cheiro, acompanha a cor da chama acesa e que ela entende a complexidade desse fazer de milhares de anos.

Participar de todo o processo cerâmico, desde a escolha e preparação da massa cerâmica até a queima, é fundamental para todas as oleiras. Embora, no início, o foco esteja muitas vezes em dominar o torno e retirar peças prontas, compreender as etapas subsequentes, especialmente a queima, amplia o entendimento das potencialidades e desafios da prática cerâmica, até porque, de fato, fazer cerâmica é queimar a argila¹⁰. A queima é o ponto de transformação da argila, onde ocorre uma modificação química irreversível. Uma vez queimada, a peça não pode mais ser diluída e reciclada, ou seja, perdurará no mundo enquanto objeto por milhares de anos¹¹. Além disso, é durante a queima que se revelam algumas características tanto da massa cerâmica como da peça modelada, como sua durabilidade, cor e acabamento e eventualmente problemas como rachaduras ou contaminações.

¹⁰ A palavra "cerâmica" deriva do grego *keramos* (κέραμος), que significa "barro queimado" ou "argila queimada". O termo refere-se à argila que, após passar pelo processo de queima, se transforma em um material rígido e durável. Esta etimologia evidencia a relação intrínseca entre a matéria-prima e o processo de transformação pelo fogo, que é central na prática cerâmica.

¹¹ Embora a peça cerâmica queimada não possa ser reciclada diretamente com água, como a argila crua, é possível reaproveitá-la triturando-a e transformando-a em pó. Esse material, conhecido como chamote, pode ser incorporado a novas massas cerâmicas. O chamote melhora a resistência mecânica da massa, reduz a retração durante a secagem e a queima, além de ser uma prática sustentável que reaproveita resíduos cerâmicos.



A queima de biscoito¹² e a queima de esmalte¹³ são etapas fundamentais no processo cerâmico, cada uma com objetivos e características específicas. Ambas as queimas possuem finalidades distintas, mas são complementares, contribuindo para a durabilidade e a estética da cerâmica. Enquanto a queima de biscoito prepara a peça para receber o acabamento, a queima de esmalte finaliza o processo, transformando o objeto em um material funcional ou decorativo. Além disso, essas etapas requerem controle cuidadoso de temperatura e tempo para evitar deformações, rachaduras ou outros defeitos na peça. Entender e participar da queima permite não apenas aprender sobre os aspectos técnicos, mas desenvolver um olhar crítico sobre a relação entre material, energia e resultado final. Este envolvimento integral no processo ajuda a construir uma prática mais consciente e sustentável, especialmente considerando que a queima é o momento de maior consumo energético na produção cerâmica. Assim, ao valorizar o processo como um todo, o aprendiz de torno desenvolve não apenas habilidades técnicas, mas uma compreensão mais ampla e transdisciplinar da prática.

Considerações finais

Tornear é uma prática que, como qualquer habilidade, exige dedicação e repetição para ser aprimorada. Embora técnicas e orientações sejam fundamentais, é na constância da prática que a oleira desenvolve a sensibilidade necessária para trabalhar a argila de forma consciente e intuitiva, e também para aprender-ensinar esse fazer. Cada sessão no ateliê, e também no torno, é uma oportunidade de experimentar materiais e ferramentas, ajustar movimentos e afinar o controle sobre o processo, mas igualmente de compreender a si, de intuir e de reconhecer os limites dados pelo próprio corpo, pelas técnicas disponíveis, pelo clima do ambiente e pelo coletivo.

Com o acúmulo das experiências, tornamo-nos mais conscientes de nossos erros e acertos. Na prática do ateliê, percebemos que o diferencial de uma ceramista experiente não é a ausência de erros, mas a maturidade de enfrentá-los com flexibilidade e criatividade. Ainda assim, mesmo após anos de prática, é comum negligenciarmos etapas fundamentais, como o preparo adequado da argila, a sova cuidadosa ou a paciência necessária em cada fase do processo. Da mesma forma, em nossas vidas, é comum deixarmos de lado aquilo que sustenta quem somos e quem queremos ser. Nesses momentos, os erros nos recordam o que já aprendemos e nos convidam a redescobrir o cuidado que o ofício de ser ceramista, o ofício de ser quem se é, exige. Errar, entretanto, não é apenas parte do processo de fazer cerâmica (e de viver), mas uma oportunidade contínua de desvio, aprendizagem e encontro com novas possibilidades.

¹² Queima de biscoito é o primeiro estágio de transformação da peça. Após modelada e completamente seca, a cerâmica é queimada em uma temperatura média, geralmente entre 850°C e 1000°C, dependendo do tipo de argila. Essa queima endurece a peça, eliminando a água química presente na argila e deixando-a porosa. Essa porosidade é importante, pois permite que a peça absorva esmaltes ou engobes de forma eficaz antes da próxima etapa. Além disso, a queima de biscoito reduz o risco de danos nas peças durante a manipulação para aplicação de acabamentos.

¹³ Queima de esmalte, por outro lado, é realizada após a aplicação do esmalte ou de outros acabamentos vitrificantes na peça queimada no biscoito. Essa etapa ocorre em temperaturas mais altas, que podem variar em média de 1100°C a 1300°C, dependendo do tipo de esmalte e da argila utilizados. Durante a queima, o esmalte vitrifica, criando uma superfície impermeável, brilhante ou mate, e conferindo resistência final à peça. É nessa etapa que as cores e texturas do esmalte atingem sua expressão plena, sendo influenciadas por fatores como o tipo de forno, a atmosfera de queima (oxidante ou redutora) e a curva de temperatura adotada.

Explorar esse universo implica respeitar o processo de cada um e, sempre que possível, escapar do que é pronto, automatizado ou industrializado. Nesse movimento, o fazer cerâmico se aproxima de uma busca por autenticidade: cada peça nasce como resposta singular às circunstâncias do corpo, da argila, do fogo e do tempo, impossibilitando qualquer reprodução idêntica. Descobrir os ossos do ofício e as singularidades de cada etapa em sua forma mais elementar, até mesmo ancestral, é afirmar a potência de criar a partir de si e do mundo imediato, em diálogo com o que está à margem do rio, na base da montanha ou na gaveta esquecida. Fazer cerâmica é também um exercício de curiosidade e de escuta ao território e às pessoas que nos cercam.

Ao moldar o barro, habitamos o território com mais presença, reconhecendo seus ciclos, materiais e limites e nos reconhecendo com mais nitidez. Esse fazer, quando vivido com atenção, transforma-se em prática existencial: um modo de estar no mundo em relação, em movimento, em escuta. Fazer cerâmica, em todas as suas etapas, é um convite ao cuidado com o entorno e consigo mesmo, uma forma de construir morada tanto fora quanto dentro de si. Nesse gesto, revela-se também uma quadratura silenciosa: o barro, a água, o fogo e o ar se entrelaçam na peça como elementos inseparáveis, recordando-nos que o ato de criar é sempre também um modo de coabitar com a terra, o céu, os mortais e os imortais. Assim, a cerâmica nos devolve à experiência do habitar, onde fazer é, ao mesmo tempo, existir.

Nesse contexto, o método cartográfico se mostra uma ferramenta pedagógica poderosa. Ao registrar gestos, processos, percursos e interações, a cartografia permite tornar visível aquilo que, muitas vezes, é sensível e invisível: o tempo vivido, o cuidado com a matéria, a atenção ao corpo, ao fogo e à argila. Ela possibilita mapear experiências, descobertas e desvios, oferecendo um suporte para aprender e ensinar a partir do fazer. Ao relacionar corpo, território, materiais e tempo, a cartografia pedagógica revela padrões, singularidades e relações que ajudam a compreender a prática cerâmica e também as formas de habitar e de perceber a paisagem, o tempo, o clima. Dessa maneira, o ato de mapear se entrelaça ao ato de criar, reforçando a inseparabilidade entre experiência, prática, território e aprendizagem.

Referências:

BARBAFORMOSA. *Artes e Ofícios: A Olaria*. São Paulo: Editorial Estampa, 1999.
CHAVARRIA, Joaquim. *Aula de Cerâmica: Modelado*. Barcelona: Parramón Ediciones, 2002.

CHITI, A. *Curso de introdução à cerâmica*. Buenos Aires: Instituto Condorhuasi, 1999.
COLLINS, Nic. *Throwing Large*. Inglaterra: A&C Black Publishers Ltd, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LEONEL, Priscila. Revendo imagens da cerâmica africana – a história da cerâmica na arte brasileira. *Imagem: Revista de História da Arte*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 451-481, 2022. DOI: <https://doi.org/10.34024/imagem.v1i1.14217>. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14217>. Acesso em: 22 ago. 2025.

MUSEU CHILENO DE ARTE PRÉ-COLOMBIANA. *América Precolombiana em Arte*. Santiago: Museo Chileno de Arte Pré-Colombiana, 1998.

HARVEY, David. *Cerâmica Criativa*. Barcelona: Ediciones Ceac, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaíos e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 125-142.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RICE, Prudence M. *Pottery Analysis: A Sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SANTOS, Taís Beltrame dos. *Saberes em ateliê: pistas para o ensino-aprendizagem em torno cerâmico*. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025. Orientador: Paulo Renato Viegas Damé.

SANTOS, T. B. DOS; MARQUES, A. DE S.; DOS SANTOS, ÁGATA T.; FERREIRA, C. DO N.; MACEDO, G. D.; LOPES, E. L.; DE SOUZA, H. L.; CARMO, L.; LEÃO, L. H.; DAMÉ, P. R. V. BARRO, TEMPO E PAISAGEM: Fazeres cerâmicos ao sul do Sul. PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, v. 6, n. 21, 20 maio 2022.

SIMPSON, Penny; KITTO, Lucy; SODEOKA, Kanju. *The Japanese Pottery Handbook*. Desenhos e layout: Lucy Kitto. Tóquio; Nova York; São Francisco: Kodansha International Ltd., 1979.

TORTORI, Tito. *O torno – origem e características*. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com>>. Acesso em: 14 set. 2007. (site não disponível).