

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



A PINTURA CERÂMICA DE CECÍLIA DE SOUSA
DE 1980 A 1990
- A exploração plástica dos materiais e técnicas da pintura cerâmica

Ana Cristina L. C. do Amaral Completo

MESTRADO EM PINTURA

Ano Lectivo 2009/2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



A PINTURA CERÂMICA DE CECÍLIA DE SOUSA
DE 1980 A 1990
- A exploração plástica dos materiais e técnicas da pintura cerâmica

Ana Cristina L. C. do Amaral Completo

Dissertação orientada pelo Professor Catedrático Jorge Vidal

MESTRADO EM PINTURA

Ano Lectivo 2009/2010

RESUMO

Ao abordarmos a temática da pintura cerâmica, como uma pintura com uma expressividade própria, procuramos definir-lhe uma identidade pictórica. À partida cremos que esta identidade é caracterizada pela utilização de materiais pictóricos e processos técnicos muito próprios determinantes para a sua aparência.

As potencialidades plásticas que os materiais cerâmicos contêm para a exploração de qualidades visuais e tácteis criaram, ao longo da história, uma atracção por parte de alguns artistas plásticos. O que os atraiu? Uma ideia que é inspirada na matéria pictórica dos materiais cerâmicos e que em si gera o desejo de criar. Uma ideia que é posteriormente trabalhada através destes materiais? Que processos criativos inspiram e são inspirados por estes materiais? Foram algumas questões que nos fizemos.

Analisar as implicações do processo pictórico da cerâmica e entender a sua identidade é o intuito deste trabalho. Assim foi dividido em três partes:

A primeira aborda as questões relacionadas com os materiais e técnicas da pintura cerâmica. Caracterizam-se os materiais como as pastas cerâmicas, os engobos, pigmentos e vidrados e os processos e meios da pintura cerâmica. No sentido de completar esta introdução referimos alguns contextos da pintura cerâmica como a componente cromática, os reflexos de luz, a acção das texturas e a influência dos suportes.

Uma segunda parte analisa as pinturas cerâmicas, entre 1980 e 1990, da ceramista portuguesa Cecília de Sousa que utiliza os materiais cerâmicos numa pintura que, em nosso entender, potencializa os materiais cerâmicos. A exploração plástica dos materiais cerâmicos por ela realizados, sobretudo nesse período, é um exemplo das potencialidades plásticas deste tipo de materiais. O facto de entender a especificidade dos materiais cerâmicos na criação das suas obras, incluindo o tratamento dos suportes da pintura já como matéria pictórica, o que nem sempre acontece nos trabalhos de pintura cerâmica, foi o motivo da nossa escolha. A materialidade dessas pinturas, dada através de um processo próprio, pareceu-nos relevante para demonstrar o potencial pictórico que os materiais cerâmicos podem representar para a expressão plástica.

Numa terceira parte e como conclusão, interpretamos os resultados obtidos, no intuito de contribuir para uma melhor compreensão das potencialidades expressivas dos materiais e processos cerâmicos, assim como da pintura cerâmica da ceramista Cecília de Sousa, no referido período.

Abstract

In approaching the ceramic painting as painting with an expressiveness of its own, we aim to define the pictorial identity. We believe that this identity is characterized by pictorial materials and technical processes rather specific and decisive to its appearance.

The plastic potential contained in the ceramic materials regarding to exploring visual and tactile qualities have created an attraction in some plastic artists, throughout the history. What did attract them? An idea inspired by the pictorial materials of ceramic that generates the impulse to create? An idea that is subsequently created by means of these materials? Which creative processes do inspire and are inspired by these materials? These are issues in need of an answer.

The aim of this work is to analyze the implications in the pictorial process of ceramic painting and to understand its identity. Therefore it has been divided in three parts:

The first part deals with issues related to the materials and techniques of ceramic painting. Materials like clays, engobes, pigments and glazes are characterized. A reference to the media and means of ceramic painting is also included in this first part. To complete this introduction we point out some contexts of ceramic painting such as the chromatic component, the light reflection, the action of textures, and the influence of surfaces.

In a second moment the ceramic paintings of the portuguese ceramist Cecilia de Sousa between 1980 and 1990 is analyzed. Cecilia de Sousa uses the ceramic materials on a painting that, in our point of view, strengthens the ceramic materials. The artistic expression of her work, especially in this period, is an example of the potential expression of these materials. Cecilia de Sousa's intuition of the special nature of ceramic materials for creating her works as well as her handling of painting surfaces as pictorial material were the reason why we elected her work for this technique is not always present in ceramics. The materiality of her paintings, given through a certain process, seemed important to demonstrate the potential that the pictorial materials can pose to artistic expression.

In the third part, and in conclusion, we interpret the results in order to contribute to a better understanding of the expressive potential of ceramic materials and processes, as well as of the ceramist Cecilia de Sousa painting, in that period.

PALAVRAS - CHAVE

- Pintura cerâmica
- Pastas cerâmicas
- Vidros cerâmicos
- Suportes de pintura cerâmica
- Meios de pintura cerâmica
- Cerâmicas de Cecília de Sousa
- Potencialidade expressiva
- Definições cerâmicas
- Materiais da pintura cerâmica
- Contextos da pintura cerâmica

KEYWORDS

- Pottery Painting
- Clay Body
- Ceramic Glaze
- Surfaces for ceramic painting
- Ways and means of ceramic paint
- Cecília de Sousa Ceramics
- Expressive potential
- Ceramic definitions
- Materials ceramic paint
- Contexts of pottery painting

AGRADECIMENTOS

À ceramista Cecília de Sousa pelo seu apoio permitindo o registo fotográfico dos seus trabalhos e comentários ao seu processo criativo.

Ao professor Doutor Jorge Vidal, orientador da dissertação, pelo seu apoio nos comentários e sugestões permitindo a concretização de um trabalho mais objectivo e estruturado.

Os meus agradecimentos à equipe de pessoal da Biblioteca e da Inventariação do Museu Nacional do Azulejo, pelo apoio na pesquisa bibliográfica e fotográfica.

Finalmente à minha família pelo seu apoio total e sem o qual não teria sido possível realizar esta tarefa.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
1ª PARTE.....	8
1.1.DEFINIÇÃO DE PINTURA CERÂMICA.....	8
1.2. TÓPICOS DA PINTURA CERÂMICA	8
1.3.. MATERIAIS DA PINTURA CERAMICA.....	8
1.3..1.PASTAS CERÂMICAS	8
1.3.1.1.Definições	8
1.3.1.2.Componentes	8
1.3.1.3. Classificações	8
1.3.1.4. Propriedades	8
1.3.2.ENGOBOS.....	8
1.3.2.1.Definições	8
1.3.2.2. Classificações	8
1.3.2.3. Propriedades	8
1.3.3.PIGMENTOS CERÂMICOS	8
1.3.3.1.Definições	8
1.3.3.2.Classificações	8
1.3.3.3.Propriedades	8
1.3.4.VIDROS CERÂMICOS.....	8
1.3.4.1.Definições	8
1.3.4.2.Componentes	8

1.3.4.3.Classificações	9
1.3.4.4.Propriedades	9
1.4.SUORTES DA PINTURA CERÂMICA.....	9
1.4.1.CLASSIFICAÇÕES.....	9
1.4.2.PROCESSOS DE CONFORMAÇÃO	9
1.4.3.CARACTERÍSTICAS	9
1.5.MEIOS DE PINTURA CERAMICA	9
1.5.1.APLICADOS	9
1.5.1.1.Directos	9
1.5.1.2.Semi-directos.....	9
1.5.1.3.Por transferência.....	9
1.5.2.PROCESSADOS	9
1.5.2.1.Reacções químicas	9
1.5.2.2.Reacções físicas.....	9
1.6.CONTEXTOS DA PINTURA CERÂMICA	9
1.6.1.A COMPONENTE CROMÁTICA	9
1.6.2.A ACÇÃO DAS TEXTURAS	9
1.6.3..OS REFLEXOS DA LUZ.....	9
1.6.4.AS INFLUÊNCIAS DO SUPORTE	9
2ª PARTE.....	9
2.1. PERCURSO ARTÍSTICO DA CERAMISTA CECÍLIA DE SOUSA ...	9
2.2. REALIZAÇÕES CERAMICAS ENTRE 1980-1990	9
2.2.1.Materiais, processos utilizados e suas evoluções	9
2.2.1.1. As pastas cerâmicas	9
2.2.1.2.As coberturas cerâmicas	9

2.2.1.3.Os suportes cerâmicos	10
2.2.1.4.Os meios de pintura cerâmica.....	10
2.2.1.5. Os contextos da pintura cerâmica realizada	10
2.2.2.Análise dos resultados	10
3ª PARTE.....	10
3.1.CONCLUSÃO	10
BIBLIOGRAFIA	10
ANEXOS.....	10
ANEXO I	10
ANEXO II	10

INTRODUÇÃO

A temática da pintura cerâmica, como uma pintura com uma expressividade própria, levou-nos à necessidade de aprofundamento da mesma. O que define esta especificidade é a utilização de materiais pictóricos próprios, pastas, engobos, pigmentos e vidrados e um processo técnico específico com determinadas reacções químicas e físicas.

As potencialidades plásticas que os materiais cerâmicos contêm para a exploração de qualidades visuais e tácteis criaram, ao longo da história, uma atracção pela sua utilização por parte de alguns artistas plásticos. O que os atraiu? Uma ideia que é inspirada na matéria pictórica cerâmica, que em si gera o desejo de criar, ou uma ideia que é posteriormente criada através destes materiais? Que processos criativos inspiram e são inspirados por estes materiais? Tentamos procurar a resposta a estas perguntas através da observação do processo criativo da ceramista Cecília de Sousa num determinado período de tempo (1980 a 1990).

Entender o processo pictórico da cerâmica é o nosso intuito e este objectivo passa pela análise dos materiais e processos cerâmicos numa primeira fase e de seguida analisa as obras da ceramista portuguesa mencionada que utiliza estes materiais através de uma criação artística que explora estes materiais criando uma pintura cerâmica muito própria.

A utilização plástica dos materiais cerâmicos feita pela ceramista Cecília de Sousa, com maior incidência no período mencionado, cremos que representa um exemplo das potencialidades plásticas da pintura cerâmica. O facto de esta ceramista entender a especificidade dos materiais cerâmicos como material pictórico para a criação da pintura cerâmica, foi o motivo da nossa escolha. Acrescentamos o facto de esta ceramista trabalhar os suportes da pintura já como matéria pictórica o que nem sempre acontece. A materialidade das suas pinturas, dada através de um processo pictórico próprio, pareceu-nos relevante para justificar o potencial pictórico da cerâmica.

Procuraremos com este trabalho contribuir para a compreensão das potencialidades plásticas dos materiais cerâmicos e do seu processo pictórico.

1ª PARTE

1.1.DEFINIÇÃO DE PINTURA CERÂMICA

Quello non sarà universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non gli piace i paesi, esso stima quelli esser cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gettare di una spugna piena di diversi colori in un muro, essa lascia in esso muro una macchia, dove si vede un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo vuole cercare in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose; e fa come il suono delle campane, nelle quali si può intendere quelle dire quel che a te pare.(...)

Leonardo, da Vinci¹

(...) Quero compreender a estrutura da matéria (...) Como investigador no seu laboratório, sou o primeiro espectador das sugestões possíveis arrancadas à matéria. Provoco os seus recursos expressivos inclusivamente quando, no princípio, não tenho uma ideia perfeitamente clara do que pretendo fazer. É trabalhando que formulo o meu pensamento; e desta luta entre o que pretendo e a realidade da matéria, nasce um equilíbrio de tensões.”²

Iniciamos este capítulo com estes dois excertos para testemunhar a importância que a matéria pictórica tem no processo criativo do pintor e na especificidade dos diferentes tipos de pintura (óleo, acrílico tempera, cerâmica,...) e para referir a potencialidade expressiva da matéria pictórica na génese do imaginário do pintor.

Os materiais cerâmicos, como matéria pictórica da pintura cerâmica a diversidade de técnicas com que são utilizados e as formas expressivas que, coerentemente podem ser por eles produzidas, caracterizam o que definimos por pintura cerâmica. Uma pintura que consideramos, essencialmente, viver do apelo para uma “visão tátil”, isto é, uma pintura cuja espessura matéria é tal que cria a profundidade dos relevos captada pela visão com paralelismo à sensação de profundidade captada pelo tacto.

As propriedades visuais e tácteis dos materiais cerâmicos, somadas ao modo de fazer do artista, expressam um tipo de pintura que vive sobretudo do “tacto óptico”, ou do sentido do tacto aliado ao da visão.

Os processos técnicos da pintura cerâmica são lentos e requerem alguns conhecimentos teóricos ao que se alia uma determinada prática (como em qualquer técnica), mas acrescenta-se a este processo momentos que dependem de outros factores de que o pintor, por vezes, é alheio. Referimo-nos aos tempos de secagem de pastas, que podem

¹Retirado de http://www.liberliber.it/biblioteca//Leonardo/trattato_dell_pittura/html ;” 57. Precetti del pittore.” in Trattato della pittura” di Leonardo da Vinci, Carabba editore, 1947

² Tàpies, Antoni ,A Prática da Arte , p.49-50

estar relacionados com temperaturas ambientes, as cozeduras em fornos que por vezes não são os do próprio artista e que dependem da manipulação de terceiros, a preparação das tintas que podem ser realizadas pelo artista ou adquiridas em fornecedores.

Os procedimentos técnicos da pintura cerâmica, podem ser todos realizados pelo ceramista ou apenas em parte. Contudo, neste caso, requer por parte do ceramista, os conhecimentos necessários dos mesmos quando realiza a sua obra.

Ao referimo-nos à aplicação de materiais cerâmicos na pintura, falamos de processos que vão desde o conhecimento dos compostos químicos (de que são formados esses materiais), até aos processos de transformação dos mesmos por parte da acção do fogo. Referimo-nos, ainda, à parte intermédia do processo de criação que passa pela acção, através do gesto sobre esses materiais e que pressupõem o conhecimento dos instrumentos adequados para o realizar. Henri Focillon afirmava a este propósito que “ O tijolo, cozido e feito, já nada tem a ver com a argila do barreiro (...) A cor, o grão, e todos os valores que afectam o tacto óptico alteram-se”.³

E porque a técnica não é um “pronto – a – utilizar”, é necessário vivê-la, é preciso que ela trabalhe sobre si própria. Na cerâmica esse trabalho pressupõe uma base teórica que, quanto maior, mais fácil se torna atingir as finalidades estéticas que se projectam (uma prática que passa por vezes por cálculos e erros). Os processos técnicos por vezes escapam a um controle exacto de resultados, apesar de hoje em dia os cálculos de junção de óxidos e os programadores com a possibilidade de definirem ciclos de cozedura, ou mesmo a utilização dos cones pirométricos, já permitirem, cada vez mais, um elevado grau de certeza dos resultados finais.

Estes erros, a que nos referíamos, são utilizados por alguns ceramistas como modos de fazer muito individualizados ou que inspiram outras formas de expressar. São erros que por vezes resultam em encontros. Muitas vezes um defeito de aplicação de um vidrado pode criar uma superfície tão interessante que o ceramista volta a repeti-lo para explorar os seus efeitos plásticos.

Quando nos referimos à técnica, de um modo geral, devemos diferenciar o que é o conjunto de procedimentos de um ofício e o modo como eles dão vida às formas na matéria.

A técnica como um processo de dar vida ao esboço da obra. Do simples rabisco até à obra final é todo um processo de criação com etapas que vão desde a execução do desenho, conformação de pastas, secagens, aplicação de matérias colorantes, primeiras cozeduras, segundas cozeduras até um resultado que se crê final e que já pouco tem a ver com esse primeiro apontamento, que começou por vezes num rabisco a lápis. Este sentido

³ Henri Focillon, A vida das formas, p.57

genealógico que é formado de movimento é parte de todo um processo de aplicação de técnicas, ou como foi referido, de procedimentos de um ofício adquiridos pela teoria, mas vivendo das práticas dos modos de fazer de cada ceramista, de cálculos e erros, com os devidos ajustes. Ao processo técnico acrescentam-se as características de cada artista, como indivíduo único, que tem uma determinada gestualidade, um determinado imaginário e uma determinada família de formas.

O processo técnico da pintura cerâmica difere dos outros da pintura, é mais faseado, menos directo nos resultados finais. O seu domínio requer uma larga experiência que só por si não é sinal de concretização da obra pensada. O domínio das regras necessárias à execução técnica é fundamental, mas não suficiente. Possuir apenas um domínio tecnológico pode levar à realização de obras inexpressivas. É necessário ultrapassá-lo para alcançar a maturidade que permite a libertação dessas regras e proporcionar uma leveza de expressão. O ceramista japonês Shoji Hamada conta que precisou de determinado período de tempo para adquirir os conhecimentos necessários para a prática da cerâmica e muitos mais para se libertar dela.

Como qualquer técnica pictórica a pintura cerâmica tem a sua especificidade própria e deve ser tida em conta por quem com ela trabalha. O respeito e a importância que devem ser dados às técnicas e materiais cerâmicos foram reforçados pela influência da cultura oriental. As sucessivas globalizações e aproximações culturais têm vindo a permitir a difusão e conseqüente influência, entre nós, das obras de ceramistas chineses, coreanos, japoneses e indianos. A sua cultura apurada no apelo aos sentidos e no ritual da contemplação, têm vindo a ajudar a compreender e aprofundar a importância das matérias plásticas na impressão sensorial, não só visível mas também tátil. A importância dada à matéria pictórica e à forma como é aplicada, assim como, o aprofundar dos conhecimentos dos processos técnicos passou a fazer parte do acto criativo do ceramista.

A transposição de um esboço pictórico para um suporte cerâmico não deve reduzir-se a uma mera passagem de uma pintura a têmpera, ou noutra técnica, passada para a cerâmica por uma simples mudança de escala⁴. A pintura cerâmica possui materiais com tonalidades e densidades características, implicando uma determinada acuidade na compreensão das potencialidades plásticas dos mesmos que cremos ter presenciado em alguns trabalhos de Cecília de Sousa, nos seus azulejos de figura avulsa⁵, que se encontram no Museu Nacional do Azulejo, ou nas placas cerâmicas que realizou em 1988/89. Ilustram a especificidade da pintura cerâmica e um modo muito próprio de explorar estes materiais, demonstrando o potencial dos materiais cerâmicos e o sentido da vocação formal das matérias cerâmicas.

Quando uma pintura em aguarela é transferida para uma pintura a óleo alteramos sempre a sua expressão por muito fidedignos que sejamos. A matéria impõe à forma a sua própria forma. “A matéria pictórica deve ser entendida como uma força viva, como uma poesia de acção, como veículo de metamorfoses”⁶. Os projectos de pintura cerâmica devem

4 Como nos refere Eduardo Nery em *Apreciação estética do azulejo*, Col. Historia da arte, editora INAPA, Lisboa, 2007

5 Em Anexo I, pg. 98 e 99

6 FOCILLON, HENRY, *op. cit.*, p.76

contemplar este aspecto, devem ser ensaiados em materiais cerâmicos ou pensados tendo em consideração os materiais cerâmicos que serão aplicados quando da sua execução.

Os materiais cerâmicos provocam sempre a sensação de terem saído da natureza mas sem serem naturais. São materiais que pelas suas características permitem superfícies muito texturadas, apelando para os sentidos visuais e tácteis numa interligação dos mesmos.

A importância da visão é fundamental para a pintura. Na pintura cerâmica o tacto pode atingir o mesmo grau de importância que a visão. De forma diferente da pele a mão permite o tocar e o ser tocada, como refere Henry Focillon transportando assim os nossos desejos, os nossos receios, mas, neste caso preciso, serve de receptor e criador das texturas produzidas pelas matérias cerâmicas. É precisamente este aspecto matérico, táctil, a que os materiais cerâmicos fazem apelo e que caracteriza e diferencia a pintura cerâmica de outro tipo de pintura.

A importância da mão está ligada ao grafismo, a uma infinidade de traçados graças à flexibilidade dos dedos, à possibilidade de realizar um traço que poderá posteriormente ser seguido por um olhar, ou até ser tocado.

“ O toque é o instante – aquele em que o instrumento revela a forma na matéria. É permanência, pois que é através dele que a forma se constrói e é durável (...) é então que a obra de arte readquire a sua preciosa qualidade de entidade viva (...) traz em si os sinais indestrutíveis de uma vida esfuziante. O toque é o verdadeiro contacto entre a inércia e a acção.”⁷

O toque é em alguns pintores muito característico do seu processo criativo. Este acrescenta ao valor e à cor o peso, a densidade e o movimento. Nas obras da ceramista Cecília de Sousa o toque está muito presente na expressividade gestual dada pelo riscar dos suportes pictóricos das suas obras e consideramos uma das características da sua pintura cerâmica.

A presença do toque nas suas obras está patente na aplicação da cor, na expressividade das pinceladas, dadas com alguma leveza em contraste com fundos marcados por traços riscados, raspados e pintados com vidrados mates. Quando da aplicação de vidrados transparentes brilhantes assiste-se a um jogo de espaço dado pela cor muito característico de grande parte da pintura cerâmica.

A relação entre o olho e a mão no decorrer do processo pictórico, é a de uma visão que compreende a forma e a do gesto que a conhece “(...) enquanto o olho não pode mergulhar para lá do horizonte que procura conquistar e permanece incapaz de mimar o

⁷ Henri Focillon, op. cit., p.66

que não vê, a mão tem o privilégio único de dar forma ao informe e de esboçar, pelo gesto que desenha, uma via de acesso para aquilo que, afinal, ela procura, ou seja o intangível.”⁸

A importância do gesto na pintura tem evoluído tornando-se mais consciente e intencional. O contacto com a civilização chinesa e com a sua escrita elevou a importância que o gesto passou a ter na pintura. O gesto, na pintura cerâmica mais do que em qualquer outra técnica, representa um papel crucial precisamente porque a matéria pictórica assim o exige. “ A vocação formal da matéria e do instrumento, mas o toque ou os ataques feitos à matéria pelo instrumento, medem-se por esta vocação formal e obtêm dela novidades singulares, através de uma série de artifícios (...).”⁹

As primeiras tintas naturalmente foram argilas e criaram uma epiderme pictórica própria, tal como a utilização da pintura a óleo veio contribuir para outro tipo de epiderme diferente do fresco ou da têmpera. A própria utilização das tintas a óleo de uma natureza morta de Chardin diferem de uma natureza morta de Cézanne e ainda mais de Van Gogh a influência da matéria pictórica e do gesto no tacto óptico leva-nos a diferenciar os modos de pintar. Modos estes dados, por um lado, pelas características dos materiais e, por outro, pela gestualidade do próprio artista. Este apelar para os sentidos que a matéria pictórica da cerâmica oferece é consideravelmente potencializado na pintura cerâmica de Cecília de Sousa.

Cremos poder definir pintura cerâmica como uma expressividade cromática obtida com procedimentos cerâmicos, sendo este o meio de realização a partir de materiais inorgânicos não metálicos submetidos a aquecimentos que lhe causam sinterização, reacções do estado sólido ou a conversão para um estado total ou parcialmente vítreo. Assim passamos a abordar as suas especificidades, para melhor entender a sua importância.

I.2. TÓPICOS DA PINTURA CERÂMICA

Este capítulo tem por objectivo apresentar alguns tópicos de mudanças efectuadas na utilização dos materiais cerâmicos, ao longo dos tempos essencialmente visando entender a evolução da paleta cromática da pintura cerâmica. Assim sendo, apresentamos apenas alguns apontamentos esclarecedores desse desenvolvimento, cujo fio condutor é uma evolução da paleta cromática da pintura cerâmica.

⁸ Leroi – Gourhan, André, *O gesto e a palavra, 2 – memória e ritmos*, p.175

⁹ Henri Focillon, *op. cit.*, p.68

Segundo Paul Rado o vidro mais antigo pertence à época “ badariense” do Antigo Egito de 4400 a 3800 a.C. existindo vestígios de peças cerâmicas já elaboradas com cores vermelhas, pretas e castanhas.

Encontram-se referências à história do vidro cerâmico ligada à história da metalurgia, pela utilização do fogo em ambas as artes. Encontram-se vestígios de vidros antigos datados do período da Idade do Bronze, no Mediterrâneo Oriental (até 2000 a.C.). Estes vestígios eram objectos compostos por perlas de esteatita (talco) com um vidro alcalino, colorido com óxido de cobre.

Por volta desta época aparece a chamada pasta egípcia, que consistia numa pasta composta de quartzo, sais alcalinos e alguma substância argilosa, muito pouca, que se vidra a si mesma. As eflorescências dos sais alcalinos proporcionam uma superfície vidrada quando se aquece esta pasta aos 900 – 1000°C. A presença do cobre proporciona tons de azul-turquesa, com uma intensidade dependente da sua percentagem. Sobre esta pasta podia-se pintar com óxido de manganês e óxido de ferro, criando um desenho negro.

Da época minóica média ou tardia de Creta são conhecidos os azulejos, onde se pode ver pela primeira vez o uso do vermelho de cobre obtido por uma cozedura com atmosfera redutora.

Deste mesmo período (1600-1450 a.C.), são os vasos cobertos de engobos negros à base de óxido de manganês e ferro e decorados com pintura branca ou pardo alaranjado, denominados “vasos de Kamares”

A faiança alcança um grande desenvolvimento em 1450-1200 a.C. na zona do Mediterrâneo aparecendo por esta altura cores como os amarelos e laranja produzidos pelo antimoníato de chumbo e pelo óxido de ferro, os púrpuras de manganês, o azul cobalto, os verdes de cobre e o branco de antimónio.

Após 1450 a.C. aparecem pela primeira vez, na Mesopotâmia, os vidros alcalinos.

Nos finais do séc. I a.C. na zona do Egito e do Próximo Oriente aparecem os vidros de chumbo e as cores de cobalto.

A cerâmica islamita a partir de 1200 d.C. apresenta vidros de chumbo, vidros de estanho e por vezes os lustres.

Por volta de 1550 aparece o “vermelho de bolo arménio”, proveniente do Império Otomano. As temperaturas de cozeduras nunca ultrapassam os 1100°C.

A cerâmica oriental teve grande influência na cultura europeia com a expansão marítima e, mais tarde, na cerâmica do séc. XX Norte Americana.

Em meados do séc. XVI, a cerâmica Iznik, na Anatólia, apresenta uma cobertura branca feita com um vidrado composto por chumbo – alcalis e estanho. As linhas eram riscadas e sobre esta capa aplicavam uma paleta de cores composta de azuis (óxido de cobalto), púrpuras (óxido de manganês), vermelhos (sílica e óxido de ferro), verde (óxido de cobre), turquesa, cinzas e pretos. Estes vidrados eram cozidos a uma temperatura que rondava os 900°C. David Hamilton refere quando os persas exportavam a sua cerâmica azul com reflexos de cobre começaram a importar a porcelana chinesa e quando a tentaram imitar acabaram por criar os vidrados brancos de estanho que se iriam difundir pelo império bizantino, Europa e norte de África. Em Espanha teve origem a cerâmica designada por majólica (assim chamada por ser difundida a partir da ilha de Maiorca). Estas cerâmicas, com essa cobertura branca de óxido de estanho, sobre a qual se pintava, por vezes tem a denominação de cerâmica estanífera. Posteriormente foi levada para o México com expansão espanhola para a América do Sul e para Itália. É na Itália que se torna famosa graças às peças dos irmãos Della Robbia.

Com a industrialização e o crescimento das fábricas de cerâmica, assiste-se ao desenvolvimento dos processos de pintura cerâmica como a aplicação da pintura através da estampagem, por exemplo, e a criação de espaços de trabalho para artistas plásticos dentro de algumas dessas fábricas. Esta possibilidade de desenvolver um trabalho continuado na criação da cerâmica artística por parte dos artistas plásticos contribuirá para a valorização e o progresso da cerâmica artística.

A pintura cerâmica desenvolve-se consideravelmente a partir do séc. XIX com o contributo dos progressos científicos. No séc. XIX, a composição dos vidrados sofre grande evolução com a fórmula molecular criada pelo professor Hermann Seger. Esta fórmula veio contribuir para facilitar a composição dos vidrados e consequentemente promover novos resultados. Actualmente os vidrados e pastas podem ser calculados através de diversos programas de computador existentes no mercado, os quais permitem, rapidamente, compor os vidrados e as pastas desejados. 10

O contributo de Hermann Seger para o avanço da cerâmica residiu, também, na criação dos “cones de Seger”¹¹, os quais vieram permitir um controle preciso da temperatura no interior da câmara de cozedura, o que possibilitou um melhor acompanhamento do processo de cozedura.

10 “ceramic chemistry worksheet” um programa para Excel, “insight” é outro programa de cálculo de materiais cerâmicos com uma certa interactividade ambos da Digital Ceramic Software.

11 também denominados cones pirométricos, são pequenas pirâmides de base triangular feitos de um material cerâmicos de tal forma que quando cozem a determinada temperatura derretem, são adquiridos segundo a temperatura pretendida e com uma numeração que vai do 022 – 600º ao nº 42 2000º com intervalo de 20º, geralmente são usados três cones por fornada em que um tem a temperatura exacta que se pretende e os outros dois uma mais alta e outra mais baixa.

Hoje é com relativa facilidade que um ceramista pode adquirir um forno e o mais diverso material cerâmico permitindo um crescendo de estúdios e o desenvolvimento da cerâmica de autor, surgindo uma panóplia de linguagens plásticas e materiais cerâmicos.

A evolução no fabrico de vidros e pastas cerâmicas permite, hoje em dia, que sejam adquiridas pastas e vidrados com as mais diversas características e para as mais diversas funções. Contudo muitos ceramistas continuam a produzir as suas pastas e os seus vidrados como parte do seu processo criativo, sendo o caso da ceramista abordada neste trabalho.

A crescente globalização de práticas, técnicas e estéticas, difundidas através da Internet, representa outro factor a ter em conta para a compreensão das novas mudanças nas técnicas e nos materiais da pintura cerâmica actual. A nova forma de divulgação de trabalhos dos ceramistas, quer através dos seus sites pessoais, quer através das galerias on-line e a divulgação de práticas e teorias ligadas à cerâmica dadas através de associações, museus e escolas de cerâmica, representa uma forma de desenvolvimento e expansão da cerâmica (com vantagens e inconvenientes), com consequências ainda por analisar.

A possibilidade de se usarem novos materiais, novas ferramentas e novas técnicas confere a possibilidade de novas práticas apesar de não se negar a importância de uma herança histórica, de modos de fazer e de figurar que nos são deixados por meio das nossas raízes culturais. Esta herança serve de base para o desenvolvimento de novos caminhos e de alavanca para mover e/ou abandonar, práticas e materiais da pintura cerâmica em prol de outras num sentido evolutivo.

1.3.. MATERIAIS DA PINTURA CERAMICA

1.3..1.PASTAS CERÂMICAS

1.3.1.1.Definições

A pasta cerâmica é um composto de minerais com as proporções adequadas para se obter um produto cerâmico definido. De um modo geral é composta de forma que assegure as qualidades requeridas pelo ceramista para determinada peça. Diferem umas das outras tendo em vista os objectivos a que se destinam (pastas para torno, para extorsão, para moldar, para escultura ou para murais) que requerem diferentes composições, o que será posteriormente tratado no subcapítulo referente à composição de pastas.

Muitos ceramistas elaboram a sua própria pasta, como é o caso da ceramista referida neste trabalho, outros adquirem-na no comércio da especialidade, com uma informação da sua composição, designadamente, conteúdo de água, descrição dos seus componentes químicos, cor, temperatura de cozedura, características em cru e cozida, percentagens de humidade, contracção ao secar, resistência e coeficiente de dilatação térmica linear. Dados que permitem ao ceramista uma escolha precisa da pasta para a finalidade a que se destina o seu trabalho.

As pastas cerâmicas começaram a ser preparadas através de programas de computador a partir de 1970 (Dorschner y Strobel - 1970; Hohlwein, 1972; Wood, 1985). Aparecendo no mercado pastas para diferentes funções desde pastas para cerâmica utilitária até às pastas para formas escultóricas. O que leva a que alguns ceramistas já não criem as suas próprias pastas.

A escolha das argilas para a composição das pastas está relacionada com as propriedades pretendidas, tais como: plasticidade, contracção, cor, resistência, fusibilidade e outras.

A composição das pastas pode estar relacionada com motivos funcionais, estéticos ou/ e culturais.

Resumindo, uma pasta cerâmica, pode definir-se como um composto com uma ou mais argilas e outras substâncias com os requisitos necessários para ser trabalhada e posteriormente transformada por acção térmica. Para tal é necessário entender as propriedades físicas dos diferentes materiais que as constituem e as suas alterações através das cozeduras, o que abordaremos de seguida.

A cor das pastas, por vezes, já é dada pela presença nas argilas de óxidos como o óxido de ferro ou de manganês. Mas geralmente é obtida através da adição de óxidos corantes, cuja porção varia entre percentagens que vão de 1% a 20% de material corante. A uniformidade da cor é conseguida quer pelo trabalho cuidado de amassar as pastas ou através da moagem da mesma num moinho de bolas ou numa misturadora. A cor varia consoante a composição da pasta, o grau de vitrificação, a temperatura e atmosfera da cozedura.

1.3.1.2.Componentes

As pastas cerâmicas, geralmente, são compostas por componentes plásticos, antiplásticos e fundentes, podendo, por vezes, ter mais um, designado “regulador” que age como corante, secante, desfloculante ou com outra função.

Os elementos plásticos são argilas (caulinos e argilas gordas) que constituem a base das pastas cerâmicas.

Os elementos antiplásticos como o quartzo, feldspatos (abaixo dos 1100°C) e chamotes representam um papel muito importante na conformação das pastas.

Já os elementos fundentes, como os feldspatos (acima dos 1100°C), micas, cálcio, os fosfatos, fritas, vidros pulverizados e argilas com baixa fusibilidade, são adicionados às pastas para controlo do seu ponto de fusão.

Como ficou atrás referido a composição das pastas relaciona-se com a finalidade a que se destinam, uma pasta para tornear deverá conter menos antiplásticos do que uma pasta para moldar, por exemplo. Uma pasta para torno deverá ter uma boa plasticidade, o que pode requerer a adição de um plastificante, por exemplo, a betonite, enquanto o uso de chamotes deverá ser muito moderado ou nulo, caso contrário seria difícil de tornear sem o perigo de magoar as mãos.

Relativamente a uma pasta para moldar poderá ser adicionada chamote para uma secagem mais rápida e uma determinada textura, ou para a construção de paredes que se querem resistentes, ou ainda na execução de placas com uma área grande evitando a sua deformação.

Uma pasta líquida para verter em moldes de gesso, já requer o uso de desfloculante, por exemplo, os carbonatos ou silicatos de sódio ou de potássio, para a tornar fluida com pouca adição de água descolando posteriormente com mais facilidade.

Já as pastas para prensa ou para extorsão, devem possuir uma plasticidade média, secando com o mínimo de contracção e deformação e como são manipuladas logo após a conformação devem possuir resistência suficiente para não se deformarem.

As composições das pastas cerâmicas dependem da forma de criação de cada autor, e obedecem a uma determinada finalidade. Quando um ceramista elabora a sua pasta geralmente o que procura são características como a plasticidade, o comportamento térmico, a resistência, a textura e a cor.

A cor das pastas pode ser dada através da adição de óxidos colorantes, como os de ferro, manganês, cobre ou cobalto como os mais usuais. A coloração das pastas depende também da alteração das atmosferas de cozedura (atmosfera oxidante e redutora), da temperatura e dos ciclos de cozedura.

A adição de matérias orgânicas para texturar pastas cerâmicas é uma prática antiga, por exemplo, a adição de fibras, areias e outras matérias orgânicas. Estas, após a cozedura, originam vazios que criam uma determinada textura nas pastas.

1.3.1.3. Classificações

Há diversas classificações de pastas, conforme os critérios adoptados. Considerando a sua estrutura, seguimos a classificação de Claude Vittel¹², que divide as pastas em pastas porosas e pastas compactas, ou seja, respectivamente de baixa e alta densidade.

Existe também uma forma de classificação do estado da pasta que se baseia na percentagem de água que possui. Esta classificação é importante para marcar o estado da pasta como um estado “ideal” para intervir de determinada forma. A classificação resume-se a “seca” quando o conteúdo de água é inferior a 10%, com “dureza de couro” entre 10% e 20%, “plástica” de 20% a 35% e a chamada “borbotina” quando varia entre 30% a 50%.

Também podem ser classificadas pelas suas composições, de onde destacamos, pela sua relevância, para a cerâmica artística, as de faiança, de grés e de porcelana.

1.3.1.4. Propriedades

Devido à grande diversidade de pastas foge ao âmbito deste trabalho uma descrição pormenorizada de todos os tipos de pastas existentes. Abordamos apenas aspectos que podem contribuir para a compreensão da manufactura das pastas pela cerâmica artística visando propriedades já referidas e que, no fundo, são a base para a composição das mesmas como a sua porosidade, contracção, índice de fusão, plasticidade e cor.

A porosidade depende da forma como o corpo cerâmico fica mais ou menos compacto após a cozedura. As pastas que cozem a baixas temperaturas geralmente ficam porosas, enquanto as que cozem a alta temperatura ficam mais vitrificadas e compactas, como é o caso das porcelanas e do grés.

A contracção, outra das propriedades comuns a todas as pastas, consiste num encolhimento quando a peça inicia o seu processo de secagem e quando coze.

¹² VITTEL, CLAUDE; *Cerâmica, pastas y vidriados*, p.11

O índice de fusão está relacionado com a resistência da pasta às temperaturas, aos aumentos de temperatura quando coze.

A cor das pastas pode depender da própria coloração das argilas, que são diversas, desde ocre a rosa, castanha a vermelha dependendo da presença de óxidos como o óxido de ferro, titânio, e manganês. Enquanto as pastas com caulinos e argilas ricas em carbonato de cálcio apresentam a cor branca. A cor das pastas também pode ser produzida através da adição de óxidos corantes, tendo em conta que alguns são mais fusíveis do que outros, e que a altas temperaturas nem todos podem colorir (sendo o óxido de cobalto e o de crómio os mais fiáveis).

Esta breve descrição pode servir também para compreender alguma informação que as pastas vendidas comercialmente trazem. Esta informação é dada por meio de uma descrição geral da pasta, com a gama de cores possível e a sua funcionalidade (se é uma pasta para torno ou para prensa, por exemplo). A esta informação segue-se uma descrição das suas características técnicas, como a sua análise química onde são referidos os principais compostos relativos ao conteúdo de óxidos: sílica, alumínio, óxido de ferro, óxido de titânio, manganês, cálcio, potássio, sódio e magnésio. É referida a sua plasticidade e índice em carbonato de cálcio, ou calcimetria, as características de conteúdo de humidade, contracção ao secar e resistência a seco. As suas características ao cozer como a temperatura de cozedura, a perda de peso, a absorção de água, a contracção ao secar e a resistência e o seu índice de dilatação térmica linear. Dados que permitem ao ceramista uma escolha mais exacta da pasta visando a função a que se destina e o tipo de vidrado ou cobertura que quer aplicar.

Seguindo a classificação, já referida, de Claude Vittel em pastas porosas e pastas compactas. As pastas porosas podem ser divididas em pastas porosas coloridas e pastas porosas brancas. São pastas que cozem a baixas temperaturas e, como o nome indica, possuem elevada porosidade, são bastante fusíveis, visto possuírem um baixo teor de alumínio e um alto teor de fundentes. Caracterizam-se também por possuírem, de modo geral, uma grande plasticidade e um coeficiente de dilatação térmica linear com variações muito altas durante a cozedura.

As pastas porosas coloridas, usadas em olaria comum, são pastas de argilas vermelhas com as quais são produzidas telhas e tijolos, as louças utilitárias ou peças artísticas. Elas possuem baixa fusibilidade e, por isso, cozem entre os 850°C e os 1100°C. A sua cor avermelhada deve-se ao alto teor em óxido de ferro. As chamadas pastas porosas brancas diferem das anteriores por serem compostas por pastas com argilas calcárias e pastas com argilas silicosas com pouca presença de óxido de ferro o que faz com que tenham uma coloração branca

As pastas compactas, ao apresentarem pouca ou nenhuma porosidade, por vezes são chamadas “pastas fechadas”, devido ao seu corpo “ fechado”. Estas são as pastas

escolhidas para a cerâmica artística por possuírem boa resistência após a sua cozedura permitindo uma grande durabilidade. São escolhidas também para a aplicação dos vidrados cristalinos, precisamente pelo facto de que os seus compostos dificilmente interferem no conteúdo do vidrado aplicado. É ainda apontada por alguns artistas pelas potencialidades cromáticas que apresenta.

Este tipo de pastas caracteriza-se por serem pastas de alta temperatura, pouco fusíveis, com elevado índice de sílica e alumínio. São pastas muito duras, resistentes e impermeáveis, razão pela qual o grés, muitas vezes, não era vidrado, pois o facto de impermeabilizar com a “gresificação” evitava o uso de vidrados para esse efeito. É também o tipo de pastas preferido por muitos ceramistas devido á beleza da própria pasta e à sua elevada resistência e, conseqüente, duração no tempo. Estas características, relacionadas com a durabilidade das pastas cerâmicas, contribuíram para o preconceito entre materiais mais “nobres” e menos “nobres” na cerâmica.

As pastas de grés, são pastas compactas e caracterizam-se pela sua estrutura impermeável, vitrificada e opaca. As suas estruturas “gresificam” acima dos 1120°C-1280°C, o seu ponto de fusão e o de impermeabilização encontram-se muito próximos Os primeiros grés, de origem chinesa, não eram vidrados, pois esta pasta já possuía argilas com brilho que era acentuado pela cozedura em forno de lenha.

A sua análise dá uma proporção de alcalis superior à média e atesta quantidades variáveis de óxido de ferro, manganês, cálcio e micas, que contribuem para a sua vitrificação. Através de cozedura oxidante a sua cor pode variar de um bege a um vermelho acastanhado, passando em cozedura redutora de cinza a castanho.

As pastas de grés geralmente são divididas em dois grupos: grés natural e grés composto. No primeiro grupo encontram-se os clinkers e o grés comum. Enquanto no segundo grupo encontram-se os grés finos duros, os finos brandos, os químicos e os de sal¹³ Os grés do primeiro grupo têm uma temperatura de cozedura mais baixa que os do segundo, e podem possuir menos quantidade de quartzo do que estes.

Esta pasta é muito utilizada por alguns ceramistas pela sua resistência e aparência. É também muito utilizada na cerâmica artística da Galiza e em geral no norte de Espanha e pela proximidade ao nosso país influencia alguns dos nossos artistas plásticos., pois muitos deles têm percursos pelas escolas de cerâmica na Galiza (como é o caso da ceramista Cecília de Sousa).

1.3.2. ENGOBOS

1.3.2.1. Definições

De modo geral, chama-se engobo a um composto de argila e água, com adição ou não de pigmentos ou óxidos e outros aditivos, e aplicado em estado líquido.

¹³ Segundo Claude Vittel

O engobo apesar de ser uma cobertura do corpo cerâmico, ou seja da pasta cerâmica, não é considerado como vidrado, contudo, foram as primeiras formas que o Homem possuiu de colorir as cerâmicas, constituindo, a forma mais antiga de pintura cerâmica.

Na composição dos engobos por vezes são adicionados chamotes de forma a proporcionarem efeitos de textura nas superfícies.

A propriedade essencial na aplicação de um engobo, ou a que pode causar mais problemas, é a sua contracção. Esta deve ser igual à da peça, razão pela qual deve ser composto com a mesma argila de que é feita a peça a que se destina, assim, ao secar evita-se que crie defeitos. Contudo, por vezes, estes defeitos são utilizados para criar efeitos de superfície.

Os engobos podem apresentar uma superfície mate, semi - mate e brilhante, sendo estas últimas obtidas através da adição de silicatos. A sobreposição destes diferentes tipos de engobo permite uma diversidade de tratamento plástico de superfícies.

As técnicas decorativas como os jaspeados ou a mishima, a referir posteriormente neste trabalho, apresentam exemplos de técnicas de pintura com engobes.

1.3.2.2. Classificações

A classificação dos engobos depende muito da forma como os compostos são adicionados e trabalhados.

O engobo mais comum, como já foi referido, é composto de argila e água, com adição ou não de pigmentos ou óxidos e outros aditivos, sendo aplicado em estado líquido.

Contudo existem engobos que pela sua especificidade podem ser utilizados de diversas formas na pintura cerâmica. A “terra sigillata”, é um tipo de engobo que foi muito utilizado em peças gregas e romanas e ainda é utilizado por alguns ceramistas. É uma das formas mais frequentes e por vezes a única de pintura cerâmica em culturas ditas primitivas. Este tipo de engobo é constituído por partículas finíssimas de argila preparada com uma suspensão de água e argila a qual deixa-se repousar durante 2 ou 3 dias e aproveita-se posteriormente apenas o terço superior. É aplicado sobre as peças e é polido, cozendo à volta dos 900°C. Este tipo de cobertura permite um acabamento acetinado muito interessante a baixa temperatura e com poucos meios materiais e técnicos

Os engobos, depois de preparados normalmente, também se podem deixar secar até ficarem em pasta plástica, sendo então conformados em pequenas barras, de forma a criarem minas corantes. São engobos sólidos, apresentam - se também como lápis. Para serem aplicados requerem apenas que as peças já se encontrem suficientemente secas

ou cozidas. As técnicas de pintura que este tipo de engobo permite explorar estão mais relacionadas com as técnicas de desenho ou de pintura a lápis de cor.

Os engobos vitrosos obtidos através da adição de silicatos ao composto do engobo. Os engobos vitrosos possuem mais intensidade cromática do que os outros engobos. Estes só obtêm forte coloração se se vitrificarem fortemente, ou seja, se fundirem. A intensidade de tom irá depender da temperatura de cozedura, da composição e da atmosfera do forno (oxidante ou de redução).

1.3.2.3. Propriedades

Os engobos devem possuir basicamente as seguintes propriedades:

- Coeficiente de contracção da secagem e da cozedura iguais ou muito próximos aos das pastas onde são aplicados;
- Alguma fusibilidade, para formar ligações resistentes com a pasta subjacente;
- Coloração, opacidade e textura desejadas.

As propriedades dos engobos estão de certa forma relacionadas com as propriedades das pastas com que são realizados, mais ou menos plásticos, maior ou menor fusibilidade, propriedades essas já mencionadas anteriormente.

A cromática está relacionada com a cor dada pelos diferentes óxidos colorantes ou tintas. Actualmente existe uma variedade de pigmentos que em conjunto com os óxidos permitem um leque muito grande de tons.

1.3.3. PIGMENTOS CERÂMICOS

1.3.3.1. Definições

Os pigmentos cerâmicos são substâncias inorgânicas, calcinadas a altas temperaturas (1200°C), que, ao dispersam nos vidros cerâmicos, mantêm-se estáveis, colorindo-os.

Os pigmentos servem para colorir pastas, sobre ou sob os vidrados, e tingir vidrados e engobos.

Existe uma diversidade de pigmentos no mercado, na sua maioria constituídos por óxidos metálicos e sais dos metais desejados. O seu grau de pureza é determinado pela

qualidade dos materiais crus adicionados. O que caracteriza a qualidade de um pigmento no fundo é a sua força de pigmentação e a sua estabilidade sob altas temperaturas.

A maioria dos óxidos empregues nos pigmentos são óxidos complexos ou misturados (ex: zinco, crómio e ferro..., azuis de vanádio e zircónio...).

segundo Joaquim Chavarria a temperatura de cozedura dos pigmentos cerâmicos situa-se entre os 940 - 980° C¹⁴.

A paleta de cores para cozeduras de baixa temperatura é maior sendo poucos os pigmentos que têm a capacidade de manter o seu colorido a altas temperaturas, á excepção dos azuis e verdes, as outras cores são mais difíceis de se manterem a altas temperaturas, sobretudo os vermelhos. Certos pigmentos para vidrados, como os azuis cobalto e os vermelhos de ouro, são estáveis a muito altas temperaturas enquanto que os amarelos de antimónio só podem ser usados a baixas temperaturas.

1.3.3.2. Classificações

Os pigmentos cerâmicos podem classificar-se em:

Pigmentos de baixa temperatura, as cores sobre vidrados cozidos a baixas temperaturas permite uma vasta gama de tons e tintos. Contudo à medida que se aumenta a temperatura a paleta vai reduzindo, sendo os vermelhos os que apresentam mais problemas com o aumento de temperatura.

Pigmentos para alta temperatura, são aqueles puramente inorgânicos e não voláteis até alta temperatura.

Pigmentos reactivos, pigmentos que se modificam em presença de outros compostos, por exemplo, alguns ácidos. O vermelho de chumbo que se torna castanho na presença de ácido nítrico; o amarelo crómio que na presença de alguns ácidos torna-se vermelho e na presença de sulfeto de sódio torna-se preto, são exemplos de alguns pigmentos reactivos.

¹⁴ CHAVARRIA, JOAQUIM, Esmaltes, p.16

1.3.3.3. Propriedades

As propriedades dos pigmentos cerâmicos são, principalmente, as seguintes:

Baixa solubilidade no vidrado por forma a que a cor fique fixa;

Estabilidade térmica que quanto mais alta for, melhor é a qualidade de um pigmento;

Resistência ao ataque físico e químico dos abrasivos, ácidos e alcalis;

Uma granulometria reduzida e homogênea de forma que permita uma cor uniforme, homogênea;

A ausência de emissões de gases nos vidrados, evitando bolhas e defeitos nos vidrados.

1.3.4. VIDROS CERÂMICOS

1.3.4.1. Definições

O termo vidro cerâmico é um composto que funde total ou parcialmente acima de 650°C unindo-se intimamente ao corpo cerâmico sobre o qual é aplicado. Usualmente é

empregue para designar a capa vítrea que cobre os produtos cerâmicos. Contudo nem sempre é empregue da mesma forma, ou seja, diversos autores, como é o caso de Claude Vittel, referem o termo vidro cerâmico para a película de vidro transparente composta por óxido de boro, que cobre majólicas de pasta branca e por vezes pasta de cor parda, com uma cozedura entre 980°C a 1180°C. Aos vidrados opacos este autor refere-os como “esmaltes estaníferos”. Autores como Chavarria, entre outros, aplicam o termo esmalte para todos os vidrados. Já Wolf E. Matthes adverte que o termo “esmalte” só se deve usar para a cobertura de peças metálicas com um esmalte opaco e que se cozem em poucos minutos em muflas especiais a 750°C.

Segundo Eppler a cor dos vidrados pode ser obtida através de três formas: Uma reside na transição de iões metálicos adicionados directamente no solvente, que ao cozerem, tornam-se parte do vidro da capa colorindo-a assim e permitindo obter as cores de azul cobalto, vermelho de cobre, verdes de crómio, entre outras (todas cores em transparência) com uma paleta muito reduzida e com dificuldade de obter pureza de cor. Nestes casos a opacidade é dada pelo próprio vidro ou pela adição de opacificantes.

Outra das formas de obter cor é através da indução de precipitação dada pela cristalização. Óxidos como o titânio e o zircónio tem uma determinada solubilidade num material vítreo a alta temperatura, se a temperatura for reduzida a solubilidade é reduzida e a precipitação ocorre. Este método é usado para tornar opaca uma superfície, produzindo uma cor branca opaca.

Um terceiro método consiste na dispersão de pigmentos na matéria vítrea, sendo colorantes e insolúveis no vidro, permanecendo nesta matéria no estado cristalino durante a cozedura e apresentando uma maior estabilidade às variações de temperatura. Este método permite cores mais fiáveis e é utilizado por este motivo na indústria cerâmica. Permite também uma paleta de cores maior.

Os vidrados apresentam uma ampla gama de cores. O colorido dos vidrados pode dever-se quer à cor da argila como à cor do engobo debaixo do vidrado ou do próprio vidrado. Os vidrados podem colorir-se através da adição de óxidos metálicos ou/e pigmentos, ou ainda, serem coloridos com os esmaltes sobre o vidrado, com as capas de lustre. Podem ser diversos os processos para a sensação final do colorido.

A cor de um determinado vidrado, dado por um óxido metálico, raras vezes está directamente relacionada com esse óxido em si. A cor é a do ião de metal nas soluções aquosas, ou seja o veículo ou solvente têm forte influência nas cores iónicas. Este facto permite que um mesmo elemento tenha uma variedade de tons segundo esteja dissolvido num silicato com diferentes modificadores do vidrado. É o caso do óxido de cobre que tanto pode produzir um verde num vidrado de chumbo como um azul num vidrado alcalino, os rosas de estanho e crómio só resultam em vernizes sem zinco, enquanto os turquesas de cobre são mais brilhantes em vidrados com zinco

1.3.4.2.Componentes

Os componentes dos vidrados podem reunir-se em três grupos, a saber, R.O/R2.O; R2.O3; R.O2, em que R representa o radical do metal e O o oxigénio. Cada um destes grupos tem a seguinte designação e componentes:

R.O/R2.O, designado por grupo modificador da rede, fundente, básico ou alcalino, tendo como componentes mais usados Na2O, K2O, MgO, CaO, PbO, ZnO e BaO;

R2O3, grupo conformador do vidro, neutro, estabilizador, anfotérico ou grupo do alumínio, sendo Al2O3 o seu componente predominante;

R.O2, grupo formador do vidro ou ácido, no qual se incluem, principalmente, SiO2 e B2O3.

Todos estes elementos entram na composição dos vidrados com diferentes proporções e composições, dependendo do tipo de vidro que se deseja e do tipo de pasta que vão cobrir, existindo fórmulas e receitas de composição para os diferentes tipos de vidrados.

1.3.4.3.Classificações

Os vidrados podem ser classificados segundo diversos parâmetros, considerando as suas propriedades, aplicações, função e outros. Na cerâmica artística, são relevantes os parâmetros: superfície, corpo, temperatura, preparação e composição.

Relativamente à superfície um vidro pode classificar-se como brilhante, semi - mate e mate.

Quanto ao corpo este pode ser opaco, opalino, transparente e cristalino.

Em termos de temperatura classificam-se em vidrados de baixo - fogo (<1100°C), médio - fogo (1100-1200°C) e alto - fogo (>1200°C).

Um vidro pode classificar-se, relativamente à sua preparação, em bruto ou original e fritado.

Quanto à composição podem ser pumblíferos e alcalinos.

É muito diversa a forma de classificação dos vidrados, pois muitos deles pertencem a mais do que uma categoria e com fronteiras pouco definidas. É também muito diversa a classificação dos vidrados apresentados por diversos autores.

Segundo Claude Vittel¹⁵ os vidrados podem classificar-se em: vidrados crus, vidrados fritos, e vidrados de sal, tendo em conta a forma como os vidrados se preparam. Já Joaquim Chavarria¹⁶ apresenta os vidrados como sendo de alta temperatura e de baixa temperatura ao que prossegue com uma apresentação de vidrados muito característicos como os de celadón, de raku, cristalinos, de cinzas, craquelês, etc.

Finn Lynggaard¹⁷, classifica-os através da sua composição. Assim refere os vidrados alcalinos, vidrados à base de boro, vidrados de chumbo, vidrados de feldspato, de cinzas, craquelês, cristalinos, lustres, coloridos (vermelhos, azuis, verdes, castanhos, amarelos, negros...), de raku e vidrados de sal.

David Hamilton¹⁸ para classificar os vidrados tem em conta quatro factores:

- Temperatura a que devem cozer (vidrados de baixa e de alta temperatura);
- Textura da superfície resultante (vidrados brilhantes, mates e semi - mates);
- Cor do vidrado cozido (variam segundo os óxidos ou pigmentos adicionados, vermelhos de cobre...);
- Principais fundentes (vidrados de chumbo, de boro, de grés, de cinza...)

Contudo, Wolf E. Matthes¹⁹ refere uma classificação baseada na aparência visual dos vidrados e talvez por este motivo nos pareceu a melhor forma de classificar os vidrados. Classificamos, assim, três tipos básicos de vidrados:

- Vidrados transparentes, translúcidos e brilhantes;
- Vidrados opacos brilhantes, semi - mates ou mates;
- Vidrados cristalizados, opacos ou semi - opacos, brilhantes, semi - mates ou mates.

1.3.4.4. Propriedades

Na cerâmica artística, os vidrados devem ter como propriedades, principalmente: uma fusibilidade adequada, um coeficiente de dilatação apropriado, resistência mecânica, estabilidade química, volatilização mínima e potencialidade expressiva,

15 VITTEL, CLAUDE; Cerâmica, pastas y vidrados

16 CHAVARRIA, JOAQUIM, op. cit.,

17 LYNGGAARD, FINN; Tratado de cerâmica; Tr. de Hanne Pape y Lily Pedersen; Ediciones Ómega; S.A. Barcelona; 1983

18 HAMILTON, DAVID; Pottery and Ceramics (Tr. Alferería y Cerámica,, Ediciones CEAC, S.A.), p 133

19 METTHES, WOLF E.; Vidrados cerámicos : fundamentos, propiedades, recetas, métodos ; trad. Ingeborg Trowsky. - Barcelona : Ómega, cop. 1990, pg. 29

Tendo por referência a classificação dos vidrados apresentada por Wolf E. Matthes, atrás referida e uma vez que cremos mais simplificada e mais relacionada com a aparência visual dos vidrados. Destacamos, assim as seguintes propriedades:

Transparência

Os vidrados transparentes conferem um revestimento, como o nome indica, transparente. Para que tal aconteça os compostos não devem permitir qualquer tipo de impureza que venha a formar cristalizações quando do seu arrefecimento. A ausência de cristais permite que a luz atravesse esta capa até ao corpo criando uma superfície transparente que, se for incolor permite visualizar a cor da pasta ou de algum engobo anteriormente aplicado.

Opacidade

Os vidrados com esta propriedade caracterizam-se por não deixarem passar a luz, o que se deve ao facto de terem partículas não fundidas, provocando a refacção e reflexão da luz incidente.

A opacidade pode ser dada através da adição de pigmentos cristalinos dispersos na substância vítrea o mais regularmente possível, mas que não se dissolvem na mesma. Por este motivo a opacidade pode ser regulada pela temperatura de cozedura que não atinge valores para a fusão completa dos óxidos. São poucas as substâncias que não se dissolvem no vidro entre elas referimos os óxidos de estanho, antimónio e zircónio, que conferem opacidade branca. Para estes vidrados não são aconselhados os compostos que tornam as massas de vidro demasiado fusíveis.

A opacidade por desmesclado refere-se á separação da mescla de vidro em duas faixas líquidas, dispersando-se uma das faixas em gotículas dentro da massa fundida restante, a faixa dispersa pode solidificar em massa vítrea (vidros de borato) ou cristalina (opacidades de fosfato). Na opacidade por borato actuam os óxido de boro, de zinco e de cálcio.

A “opacidade gasosa”, resulta da formação de gotículas diminutas de gás dentro da massa fundida viscosa criando um efeito que torna a capa do vidro opaca, sendo também a forma mais económica de opacificar um vidro. Contudo é difícil de controlar o tamanho das bolhas, pelo que requerer um vidro muito viscoso, contudo leva a que a superfície seja difícil de alisar, ou de ficar uniforme. Este tipo de opacidade verifica-se em vidrados de feldspato, muito viscosos.

Cristalização

Esta propriedade resulta pelo facto de o vidro possuir pouco alumínio e simultaneamente quando o seu arrefecimento é muito lento. Desde a temperatura de cozedura do vidro até ao intervalo de transformação, a massa fundida poderá solidificar-se em forma cristalina em vez de amorfa.

Consoante a mistura do vidro, um vidro cristalino pode ser opaco ou transparente, acetinado ou mate, branco ou de cor.

Quando os cristais crescem dentro da massa vítrea e tornam-se individuais produzem alguma irregularidade que resulta em superfícies ásperas ao tacto. Quando se podem ver à vista desarmada estes cristais individuais estamos perante vidrados verdadeiramente denominados de vidrados cristalinos.

Os vidrados cristalinos podem possuir uma só fase cristalina, é o caso dos cristais que têm a mesma composição, ou várias fases cristalinas, quando se segregam cristais de diferentes composições e em diferentes momentos de arrefecimento. Por este motivo podem aparecer num vidrado várias formas de cristais diferentes.

As segregações cristalinas geralmente resultam de silicatos de zinco, de zinco e bário, também é usual o emprego de silicatos de cálcio e de manganês, assim como os cristais de rutilo.

Há autores²⁰ que dividem os vidrados cristalinos em micro cristalinos e macro cristalinos. Os primeiros necessitam de ampliação para serem visíveis e os segundos vêm-se à vista desarmada.

A forma da peça a vidrar pode também influenciar o padrão dos cristais. Em áreas verticais, o vidrado flui pelas paredes criando determinadas possibilidades decorativas. Em áreas planas, côncavas, pode criar uma espécie de charco ou amontoado, resultando por vezes opaco.

Os óxidos que actuam como colorantes, adicionados às receitas dos vidrados podem ser absorvidos pelos cristais, pela base do vidro, ou por ambos, dando cores contrastantes. De um modo geral, são utilizados os carbonato de cobalto ou de cobre, e o dióxido de manganês, porque dão cores mais subtis. Contudo, também são usados outros colorantes como os óxidos de ferro, crómio, níquel e urânio.

Neste tipo de vidrado estão incluídos os vidrados venturinos, muito característicos pelo uso de óxido de ferro para formar cristais de hematite, de cor amarela, alaranjada, pardo amarelada ou ainda avermelhada.

Os vidrados cristalinos são resultantes, em grande parte, pela acção do fogo. A temperatura máxima de cozedura, de modo geral, ultrapassa ligeiramente a do ponto de fusão da mescla do vidrado e, após este estágio, dá – se o arrefecimento que é trabalhado por patamares que são mantidos por determinados períodos de tempo. Por vezes, alguns ceramistas fazem vários patamares sucessivos em diversas temperaturas do arrefecimento, o que permite o desenvolvimento dos cristais ou de mais do que uma estrutura de cristais.

20 CREBER, DIANE, *Crystalline Glazes*, A & C Black, London, 1997

1.4.SUPORTES DA PINTURA CERÂMICA

1.4.1.CLASSIFICAÇÕES

Relativamente aos suportes de pintura cerâmica pareceu-nos mais correcto dividi-los em suportes bidimensionais e suportes tridimensionais, seriados ou não.

O formato de um suporte bidimensional ou tridimensional implica um tratamento, quer de pastas, quer de vidrados, que lhe correspondam, ou seja, o formato do suporte é já pensado como elemento da composição para a pintura cerâmica e em muitos casos é já matéria de intervenção pictórica.

O facto de trabalhar num formato bidimensional ou tridimensional vai influenciar a escolha, quer da pasta cerâmica a usar, quer do vidrado a aplicar. Para suportes tridimensionais

que não são moldados geralmente é empregue uma pasta chamotada para permitir alguma resistência.

Os suportes que resultam de moldes podem não requerer este tipo de pastas.

Em relação aos vidrados, por exemplo, a sua composição é pensada tendo em conta o seu índice de fusibilidade, que difere para peças tridimensionais ou para peças bidimensionais. Um vidrado com grande quantidade de fundentes tem tendência a escorrer num suporte tridimensional. Nas peças bidimensionais este tipo de preocupação é menor, apesar de possuir outras preocupações como, por exemplo, os possíveis charcos que o vidrado pode criar sobretudo com vidrados cristalinos.

Classificamos como suporte tridimensional de pintura cerâmica, todo o suporte que possui profundidade suficiente de forma que crie uma face a ser pintada, como as placas cerâmicas da ceramista Cecília de Sousa que referiremos num capítulo posterior, cuja profundidade permite a tridimensionalidade da peça. Estas paredes laterais podem receber uma aplicação pictórica que implica uma leitura à volta da peça que já não é frontal como numa superfície bidimensional.

1.4.2.PROCESSOS DE CONFORMAÇÃO

De um modo geral os objectos cerâmicos são conformados por meio de moldes. Estes são realizados com vários materiais, o mais frequente é o gesso. Outro material que também é usado é a borracha de silicone, sobretudo a partir dos meados do séc. XX.

As grandes preocupações nestes processos residem na ausência de presas, na pasta de enchimento e na desmoldagem de peças.

A moldagem pode fazer-se com pastas em pó, plásticas ou líquidas.

A conformação de peças com a pasta comprimida sobre um molde é um processo muito antigo e talvez o mais usado pelos ceramistas em estúdio. Os moldes de gesso que se usam actualmente têm já outras composições devido a um maior conhecimento dos

materiais. Já é usado um gesso com determinadas características, um gesso muito duro, Alguns ceramistas adicionam pó de mármore ao gesso para tornar o molde mais rijo e duradouro

A moldagem por um só tasselo geralmente é usada para criação de placas ou peças com apenas uma face trabalhada.

Geralmente os moldes com dois ou mais tesselos, se tiverem montados, podem ser enchidos com pastas líquidas. Se separados, individualmente, com as pastas plásticas e posteriormente unidos, ou posteriormente colados.

A execução de peças únicas por parte de um ceramista geralmente é realizada sem molde. Nos suportes bidimensionais é menos usual este tipo de conformação sem molde. São, por exemplo, os suportes bidimensionais que correspondem a placas com tamanhos únicos ou com recortes específicos e que permitem que o processo pictórico se inicie logo a partir do suporte, ou seja, a expressão plástica começa já a ser tratada no suporte cerâmico.

A conformação pode ser seriada. Este processo só tem sentido quando o ceramista quer uma determinada quantidade de uma forma.

De modo geral, são assim conformados os azulejos e placas que se querem repetir em dimensão e forma, ou formas modulares tridimensionais. Permitem os azulejos planos, os azulejos com determinados relevos as placas com ou sem recorte, ou uma diversidade de uma determinada forma (módulo) tridimensional. A conformação dos azulejos é feita por meio de prensa, em processo industrial, com relevos ou sem, com pastas de faiança ou com outros tipos de pastas.

1.4.3.CARACTERÍSTICAS

Os suportes cerâmicos são realizados com pastas cerâmicas e a composição destas depende do suporte a que se destinam e das coberturas que serão utilizadas.

Para caracterizar os suportes fizemos uma divisão entre suportes bidimensionais e tridimensionais.

Os suportes bidimensionais de um modo geral são constituídos por azulejos, com as mais diversas dimensões, e por placas cerâmicas. Estes suportes são compostos por diferentes pastas, dependendo da função a que se destinam, onde podemos encontrar azulejos com pasta de faiança e cobertura estanífera (os mais vulgares), destinados a uma pintura lisa, sem texturas salientes e que permitem explorar mais os valores de claro escuro ou processos pictóricos que não tem por objectivo a exploração de texturas com pastas ou formas em relevo.

Já como suportes tridimensionais consideramos os azulejos e placas cerâmicas com relevos, quer produzidos por molde, quer por colagem de pequenas peças relevadas.

Ao caracterizarmos os suportes tridimensionais identificamos dois tipos de suportes tridimensionais. Suporte tridimensional com faces planas, sendo exploradas plasticamente as arestas, os vértices e as faces. (exploração conseguida essencialmente através de vidro, que escorrido, deixa a descoberto estas arestas, esta exploração dos escorridos em suportes tridimensionais é outro efeito plástico a que alguns ceramistas recorrem frequentemente).

Os suportes tridimensionais com superfícies curvas já não permitem este tipo de exploração plástica, mas continua a permitir a exploração de vidrados escorridos que resultam noutro tipo de efeito plástico mais suave uma vez que forma zonas com tendência para formas arredondadas. Este tipo de superfícies pode permitir que se acumulem zonas de vidro (uma espécie de charco).

Os suportes, quer bidimensionais, quer tridimensionais pressupõem, quando da realização da composição pictórica, uma resposta à estrutura de campo da forma do suporte. Um suporte bidimensional com uma forma rectangular ou circular, pressupõe uma composição sujeita às linhas de força dos seus limites formais exteriores (jogo composto presente nos painéis de azulejo de Eduardo Nery, por exemplo). Enquanto o suporte tridimensional torna mais complexa a composição, pois, implica uma relação das diferentes partes em diferentes ângulos de visão. O suporte tridimensional com superfícies curvas implica a relação de mais próximo e mais afastado, mas dentro de uma leitura corrida, linear., sem fracturas. O suporte tridimensional prismático, rectilíneo, facetado, pressupõe uma composição mais complexa pelas diferentes faces cortarem essa leitura linear. A sua dificuldade compositiva vai residir na relação das diferentes faces do todo

1.5.MEIOS DE PINTURA CERAMICA

1.5.1.APLICADOS

A aplicação da pintura cerâmica pode ser efectuada, principalmente, por pulverização, pincel, esgrafitado, serigrafia e decalque.

Existem momentos fundamentais para que se comece a pintar sobre um corpo cerâmico, designadamente quando a respectiva pasta se encontra em dureza de couro ou seca, só cozido e sobre o vidro cru ou cozido nele aplicado. Cada um apresenta características muito específicas e determinantes na escolha da matéria pictórica a usar.

Relativamente ao material com que se pinta referimos as argilas, os engobos, óxidos corantes, tintas comerciais, vidrados e lustres.

A escolha das técnicas de aplicação da pintura já é um campo mais vasto, devido à diversidade de técnicas actualmente existentes e do tipo de superfícies a que se destina.

Esta escolha, contudo, está condicionada inicialmente pela superfície a pintar, pelo seu tamanho, pelos detalhes que apresenta, se queremos aplicar a pintura a uma superfície lisa – plana ou a uma superfície curva ou mista e logo mais complexa.

A escolha passa ainda pelos efeitos plásticos que se querem aplicar, pelas cores (gradações através de sobreposições ou aguadas); pela linguagem gráfica a explorar, ou seja, se a intenção é explorar mais a linha, ou a mancha, através de áreas de cor compactas e com uniformidade de cor ou áreas translúcidas e sobrepostas.

1.5.1.1.Directos

Os meios pictóricos directos são os que aplicam directamente os materiais pictóricos. São pinturas realizadas com engobos, com tintas, com vidrados ou com incrustações de pastas coloridas. Podem ser aplicados por imersão, derrame, pulverização, com pincel ou por um instrumento que risque ou marque a superfície, como é o caso dos esgrafitados. Processos estes que podem ser usados isoladamente ou em conjunto. Incluímos também como meios directos de pintura as Incrustações com pastas coloridas, pedras, vidros ou outras substâncias que aplicadas directamente permitem colorir as peças. Os próprios dedos ou a mão podem marcar as peças, quer com tintas, vidrados, engobos ou apenas por impressão dos mesmos. Em suma as aplicações dependem das superfícies de base e dos efeitos plásticos que se pretendam realizar.

As aplicações que trabalham apenas as pastas cerâmicas (sem uso da cor) são os recortes nas pastas realizados com instrumentos cortantes ou com moldes de metal que perfuram as pastas sendo este o meio mais simples e que permite a exploração da figura fundo como expressão plástica. Outra das aplicações é o esgrafitado simples sobre a pasta nos seus diversos estados de humidade, dependendo da finalidade plástica, ou por vezes, após a peça ter sido cozida, que é o caso do processo criativo da ceramista Cecília de Sousa.

Dentro das aplicações de pintura com pastas coloridas encontramos uma técnica denominada “neriage”, uma forma directa de pintura, que consiste na mistura de pastas coloridas cerâmicas com posteriores cortes e uniões formando uma textura de cores ao acaso, ou premeditada, e por vezes com uma exploração plástica da padronagem.

Este tipo de aplicação, com pastas de cores diferentes aparece por vezes em peças tridimensionais torneadas com uma ou mais cores de pasta que ficam com um efeito de “ágata”. São diversas as denominações que encontramos para este tipo de aplicação de pastas com cores diferentes. As denominações estão geralmente ligadas à semelhança encontrada na aparência final com determinado elemento natural, que origina o seu nome.

As técnicas resultantes da aplicação dos engobos apresentam uma variedade de efeitos muitos deles com uma denominação específica como é o caso dos jaspeados. Esta denominação deve-se ao facto de o resultado final aparentar-se com a textura semelhante a uma pedra de jade. Resultado da aplicação de pelo menos dois engobos de cor diferente que são derramados na superfície da pasta, ainda húmida e que através de uma oscilação

à mão ou com torno mistura os engobos de forma aleatória provocando uma textura final “jaspeada”. Uma aplicação idêntica é a dos “plumeados”, em que são vertidos os engobos em linhas paralelas sobre as quais se passa uma pluma que forma um texturado muito característico. Outra das aplicações semelhantes com engobos e vidrados é a denominada técnica de “mocha”. Nesta aplicação é vertido um óxido sobre uma pasta muito húmida que por este motivo se espalha criando uma espécie de ramificação com semelhanças ao trabalho da tinta - da - china vertida sobre papel e soprada.

O esgrafitado resulta também da aplicação de um engobo sobre uma peça, ou sobre um outro engobo, que é posteriormente raspado ou esgrafitado de forma a que a parte esgrafitada mostre a cor do engobo ou de diferentes engobos, ou ainda, da pasta que está por baixo.

As incisões também dentro desta linha de aplicação utilizam diferentes engobos e os esgrafitados. É feita uma incisão na pasta, através de um desenho prévio, ou não, após a passagem do desenho através de um sulco é vertido um engobo por cima, ou mergulha-se a peça num engobo, que após ligeira secagem é raspado, ficando apenas este engobo nas ranhuras feitas inicialmente (também podem ser realizadas com diferentes engobos) Esta aplicação permite explorar técnicas pictóricas com maior incidência na exploração da linha. Este processo encontra-se nos azulejos medievais que exploravam este tipo de técnica.

As “reservas” são outro tipo de aplicações, ainda dentro desta vertente. Na superfície da pasta, ou de um vidrado, ou ainda de um engobo (já aplicado), são sobrepostas máscaras, quer com papel, quer com cera líquida ou com látex (entre outros materiais isolantes), que vão limitar áreas de aplicação de um engobo ou de um vidrado. Esta aplicação permite um jogo de diversos planos pictóricos que irão criar uma determinada espacialidade através do uso de planos de cor. A posterior aplicação do engobo ou vidrado sobre a máscara é feita por meio de trinchas, esponjas ou por pulverização.

Todas estas aplicações mencionadas aparecem como técnicas isoladas ou usadas em simultâneo.

A pintura a pincel possibilita a exploração sobretudo da gestualidade do interveniente e tem diversas aplicações. Pode ser aplicada quer com um engobo sobre o qual se repinta com outro engobo, ou pode resultar da sobreposição de engobos e vidrados, ou apenas de vidrados sobre vidrados. Pode aplicar-se uma capa de um vidrado base e aplicar a cor através de tintas sobre esta capa, é o caso das majólicas.

As pinturas sobre vidrados com outros vidrados ou com lustres, permite pormenores mais elaborados e uma paleta maior de cores (contudo cozerá a diferentes temperaturas).

A estas aplicações directas de pintura cerâmica juntamos os lápis e minas cerâmicas, cuja finalidade plástica reside essencialmente na exploração da linha.

Os polimentos, apesar de serem considerados acabamentos da superfície, consideramos como meios de pintura cerâmica uma vez que possibilitam o tratamento plástico da superfície e podem funcionar como aplicação que explora diversos efeitos pelo contraste de superfícies ásperas e lisas numa mesma peça. É o caso da técnica da “terra sigillata” que foi muito usada no período Romano e Grego e ainda hoje em culturas como as dos índios da América do Norte, entre outros.

1.5.1.2.Semi-directos

Dentro das aplicações semi - directas consideramos as aplicações que consistem na incorporação de unidades de relevo, feitas com molde, sobre a superfície da pasta. Processando-se por duas fases a do fabrico de moldes para os apliques e a obtenção das réplicas em pasta, e a aplicação final destas sobre a peça, são exemplo deste trabalho os chamados “ vasos Megerian”, da época helenística e romana.

Como uma aplicação semi directa estão os processos de estampagem por decalcomanias, cujo processo de feitura se baseia na impressão através de papel próprio com uma goma especial para decalque que será coberto por uma camada plástica aderindo à superfície cerâmica onde será decalcada.

1.5.1.3.Por transferência

Estas aplicações apresentam um vasto leque e vão das mais tradicionais, através de carimbos, até às mais avançadas através de aplicação de desenho ou fotografia digital impressa e aplicada sobre a pasta.

Os relevos dados através de cunhos ou carimbos, são um tipo de impressão abordada por John Colbeck que apresenta um vasto trabalho sobre esta temática ²¹ considerando duas formas de carimbar as pastas cerâmicas: através de carimbos que apertam directamente na pasta e através de rolos ou formas que rolam sobre a pasta, sendo de referir que qualquer objecto natural ou artificial serve para estampar sobre a pasta cerâmica. Os materiais com que os carimbos podem ser feitos vão desde o metal, ao gesso, às esponjas ao papel, cartão e até à própria pasta cozida. A pasta a ser estampada por pressão, geralmente está em estado de couro para não permitir deformações na peça. Outra das estampagens mais simples sobre as pastas reside na aplicação de texturas dadas por diversos materiais com texturas próprias. Materiais artificiais ou naturais que são colocados sobre as pastas e são comprimidos sobre estas. Dentro destes materiais artificiais estão as redes plásticas ou metálicas assim como todo e qualquer material,

21 JOHN COLBECK, *Decoración cerámica : técnicas y prácticas*; Barcelona; Ómega; 1985.

elaborado pelo Homem, que possa imprimir determinada textura sobre a pasta. Os naturais vão desde as folhas de árvores à própria casca, às areias, pedras e toda uma diversidade de texturas naturais.

Referimos o uso de moldes como aplicação por transferência uma vez que transfere uma determinada forma às pastas. Este meio permite a exploração da noção de módulo, para a criação de padrões com tridimensionalidade, ou a utilização repetida de uma forma para outro tipo de exploração de relevo. As transferências através de moldes é também usada para facilmente criar sulcos que poderão ser posteriormente preenchidos com engobos ou vidrados. Nesta aplicação de moldes alguns ceramistas usam engobos ou vidrados já aplicados nos moldes e posteriormente transferidos, desta forma, para as pastas. Sendo já uma forma de impressão com cor.

Outra forma de impressão reside na colocação de tinta, engobo ou vidrado, numa superfície impermeável e através de um rolo a pasta é comprimida sobre a tinta.

A estes processos de transferência que consideramos mais artesanais acrescentamos a tampografia, processo de impressão indirecta e em baixo relevo, transferindo a tinta de uma matriz para a peça através de um tampão. Este sistema de impressão permite imprimir em superfícies irregulares, côncavas, convexas e planas.

A serigrafia, é outro dos processos de impressão. O processo de serigrafia para decoração dos corpos cerâmicos começa a ser usado quando do advento da industrialização com o intuito de seriar o processo de pintura. Actualmente é explorado por muitos ceramistas com um intuito plástico.

Dentro dos processos da serigrafia utilizam-se várias técnicas: A técnica de estampado que consiste no derrame de uma certa quantidade de cor no quadrado da tela e que posteriormente é transferida para o corpo cerâmico através de uma espátula; O sistema de incisão que consiste na utilização de uma película incisa com o desenho e que cobre a seda nas zonas em que cor não deve passar; O sistema de “Argonart” que consiste no emprego de duas substâncias, uma tempera opaca e uma cola celulósica, o primeiro permite uma pintura que não deixa passar a luz e emprega-se para desenhar sobre a seda o desenho, enquanto que o segundo serve para não deixar passar a cor, realizam-se o mesmo nº de telas quanto as cores empregues. No sistema fotoquímico o tecido é sensibilizado com dicromato de amónio ou de potássio numa solução gelatinosa e coloca-se por cima um diapositivo fotográfico ou manual, ou ainda um negativo e coloca-se à luz forte (lâmpadas) as partes do tecido sensibilizadas e expostas à luz endurecem de tal forma, enquanto as zonas negativas é que deixam passar a cor. (cores para serigrafia sobre cerâmica). Este processo ligado à fotocerâmica foi usado por artistas plásticos como Rolando Sá Nogueira e Leonel Moura, por exemplo.

Nestes processos de transferência englobam-se as decalcomanias, cujo processo de feitura se assemelha muito ao acima descrito, mas é impresso num papel próprio, com uma goma especial, que será coberto por uma película que permite a transferência da imagem impressa para a superfície da peça cerâmica.

1.5.2.PROCESSADOS

Os meios de pintura cerâmica processados podem ser obtidos por reacções químicas ou físicas. Também neste caso podem aparecer conjuntamente numa mesma peça cerâmica.

1.5.2.1.Reacções químicas

As reacções químicas residem essencialmente nas transformações ocorridas quando da cozedura da peça e dadas através de diferentes atmosferas do forno, as atmosferas redutoras e as atmosferas oxidantes.

O que difere uma atmosfera redutora de uma atmosfera oxidante é essencialmente a presença ou ausência de oxigénio.

Quando a atmosfera no interior do forno é suficientemente rica em oxigénio de forma a que este se combine com os elementos que compõem os materiais cerâmicos oxidando-os, é chamada uma atmosfera oxidante.

Quando a quantidade de oxigénio existente dentro do forno é diminuta ou nula esta irá retirar dos materiais cerâmicos o oxigénio de que necessita, geralmente aos óxidos, pelo que se chama atmosfera redutora. Esta última pode ser accidental ou propositada com a finalidade de transformar plasticamente a superfície das peças cerâmicas.

Para cozer através de atmosferas redutoras, são utilizados fornos a gás, a lenha, ou fornos próprios para cozer em atmosferas redutoras, uma vez que este tipo de cozedura danifica os fornos eléctricos que não estão preparados para tal, Estas atmosferas são realizadas também através de fogo feito com madeiras ou outro material combustível que liberte carbono suficiente para se dar a redução de oxigénio. Os efeitos, conseguidos com esta atmosfera, estão relacionados, também, ao tipo de material empregue para a combustão (serradura, papel, folhas de determinadas árvores...)

As cozeduras em atmosferas redutoras possibilitam variantes entre, por exemplo, uma atmosfera de fumo que se realiza com baixas temperaturas e com as peças inicialmente frias e uma cozedura de raku que se realiza a altas temperaturas (a partir de 1000°C) consistindo na rápida mudança das peças incandescentes para o contacto com os materiais combustíveis passando para outra atmosfera através do choque térmico. Enquanto na primeira a reacção ao fumo ocorre na cozedura, no raku dá-se após a cozedura, provocando efeitos de superfície diferentes mais previsíveis para a primeira.

Estes meios de pintura, através de atmosferas de fumo, podem ser explorados em termos de criação de reservas, locais que não serão afectados pela intervenção do fumo, exploram-se sobretudo efeitos de superfície através de texturas e de formas. Os óxidos de

ferro e de cobre são bastante afectados neste tipo de atmosferas provocando efeitos de cor muito diversos daqueles que apresentam em atmosferas oxidantes.

Outro processo de criação de superfícies cromáticas através do fogo é o vidrado de celadón, muito utilizado por ceramistas coreanos. Este processo cromático resulta da modificação do óxido de ferro com um vidrado feldspático numa atmosfera redutora controlada, sendo muitas vezes parte da cozedura realizada em atmosfera oxidante e parte em atmosfera redutora. A paleta de cores conseguida situa-se nos azuis - turquesa mais ou menos esverdeados.

O vermelho de cobre, também é um efeito cromático conseguido em atmosfera redutora, com a redução de oxigénio feita ao óxido de cobre. A cor vermelha obtida depende também da forma como é feita esta redução, ou seja, deve iniciar-se cedo e acelerar a subida de temperatura dentro do forno até chegar sensivelmente aos 1280°C, depende ainda da forma como é aplicada a camada de vidrado, que de um modo geral é dada de forma fina e fluida.

Nestes processos de criação de superfícies cromáticas através de reacções químicas incluímos os vidrados de sal realizado em atmosferas redutoras. São introduzidas determinadas quantidades de sal, de tempos a tempos, após o forno ter atingido determinada temperatura, geralmente alta. O sódio reage com a ilumina e a sílica presente nas pastas das cerâmicas e provoca efeitos de cor diversificados. Contudo este tipo de cozedura deve realizar-se em fornos próprios uma vez que os vapores do sal agarram-se a todas as superfícies das peças e do próprio forno. Os efeitos decorativos destas peças dependem também dos óxidos usados na cobertura e na própria pasta cerâmica. Os vidrados a sal são conseguidos de diversas formas e consequentemente terão diversas aparências. Obtidos através de pastas coloridas, ou engobes coloridos, ou vidrados coloridos, ou ainda, por adição de sais coloridos. Qualquer destes processos resultará em efeitos plásticos diversificados.

Os lustres também podem ser produzidos através de atmosferas redutoras ou oxidantes, como através de sais ou óxidos metálicos.

Outra das aplicações pictóricas resultantes de reacções químicas é o vidrado cristalino, processando-se em atmosferas oxidantes. O controlo do tamanho e forma dos cristais é obtido por meio dos patamares estabelecidos a partir do seu ponto máximo de fusão. Este processo dependerá do tempo de patamar, assim como do das substâncias empregues como geradoras de núcleos de cristal. No fundo às diversas fases de cozedura estará sempre associada a composição do vidrado e o número de núcleos que determinarão o número de cristais a sua expansão, assim como, a sua cor e tipo de estrutura de cristal. Entre estes vidrados encontram-se os vidrados venturinos.

1.5.2.2.Reacções físicas

Alguns dos processos que permitem uma diversidade de exploração de efeitos plásticos nas superfícies cerâmicas através dos vidrados é resultante de efeitos provocados por reacções físicas. Muitas destas reacções ocorrem inicialmente como acidentes ou defeitos que posteriormente, pelo efeito plástico que produzem, são aproveitados para uma determinada exploração plástica.

Os craquelês resultam deste tipo de situação, são obtidos por meio de um índice de contracção diferente entre pasta e vidrado. Para se atingir determinado tipo de gretas na superfície do vidrado, recorre-se a substâncias alcalinas, como sódio e potássio (a baixas temperaturas) e feldspato, para altas temperaturas, os quais possuem um elevado coeficiente de dilatação, e a uma pasta com pouca dilatação. O facto de o vidrado contrair mais do que a pasta, provoca o proliferar de imensas gretas de pequenas dimensões. Este tipo de efeito também pode ser provocado com uma descida brusca de temperatura ou inclusive com a retirada da peça do forno e o seu mergulho em água fria. A diferença de temperaturas provocará as gretas no vidrado. Este tipo de efeito é explorado procurando provocar, através de sucessivas aplicações de vidrados em craquelê, uma espécie de textura colorida com gretas de cores diferentes.

O escorrido é outra das técnicas que relacionadas com processos obtidos através de reacções físicas dos vidrados. Quando um vidrado ultrapassa a sua temperatura de maturação, isto é sobre cozido, escorre pela peça. Este efeito é explorado por alguns ceramistas sobretudo quando utilizam suportes tridimensionais com algumas arestas o que provoca alguns efeitos plásticos de superfície. Este tipo de exploração plástica é estudado por meio de amostras cozidas na vertical determinando assim diversas qualidades possíveis de escorrimento.

Outro dos meios de exploração das reacções físicas dos vidrados reside na cozedura mal acabada de um vidrado. Processo através do qual muitos ceramistas obtêm os seus vidrados mate. Este é o processo mais frequente pela sua simplificação e pelos seus baixos custos. A ceramista, cujo trabalho abordaremos utiliza este tipo de processo, como referiremos em posteriores capítulos.

Um dos processos empregues, por parte da ceramista Cecília de Sousa, consiste em aplicar um vidrado pouco fundente sobre um vidrado muito fundente, quando os dois cozem criam manchas espessas de um vidrado sobre o outro, provocando uma determinada textura de superfície.

Outro dos efeitos obtidos através de reacções físicas é uma espécie de enrugamento das superfícies. Este pode ser provocado através de uma aplicação do vidrado muito espesso o que resulta, após a cozedura, a sua retracção, o que permite obter efeitos diversos de texturas.

1.6.CONTEXTOS DA PINTURA CERÂMICA

1.6.1.A COMPONENTE CROMÁTICA

A cor utilizada na pintura cerâmica e de um ponto de vista químico, provem de um ião cromóforo (metais de transição), que absorve radiação visível de forma selectiva e é estabilizado por mecanismos químicos apropriados.

A acção da luz na percepção dos corpos cerâmicos põe-se segundo dois aspectos. Um relativo à absorção e reflexão de determinadas ondas do espectro luminoso e que irão determinar a sua cor. Outro referente à maior ou menor absorção da luz pelo corpo

cerâmico e que está relacionada com o facto de um corpo ser transparente ou opaco, brilhante ou mate.

Relativamente ao brilho das capas dos corpos cerâmicos este está dependente da maior ou menor grandeza dos raios reflectores. Da luz projectado no corpo parte é reflectida e parte é difundida em várias direcções. Quanto maiores são os raios reflectidos mais brilhante é a superfície e mais profunda é a cor. Quanto maior é a dispersão dos raios mais mate é a superfície e mais baça é a cor.

A cor aparente de um vidrado está relacionada com a textura da superfície. Uma mesma cor num vidrado mate é diferente do que num vidrado transparente, facto relacionado com a capacidade de reflexão e refacção da luz no vidrado e da forma como a percebemos.

A sensação de cor dependerá ainda, em certa medida, da espessura da capa do verniz e do número de tamanho das partículas. Estes factores irão contribuir para a profundidade e qualidade de uma determinada cor devido à maior ou menor absorção da luz.

A medição da cor é dada por parâmetros como matiz, luminosidade e saturação (resultado da evolução dos modelos teóricos da cor, modelo de Munsell...).

A necessidade de entender os sistemas de representação da cor para uma definição mais objectiva da mesma tem particular importância para a indústria cerâmica mais do que para o ceramista que cria as suas cores.

A indústria cerâmica utiliza o modelo CIElab. que permite determinar uma cor de forma objectiva segundo parâmetros de matiz, saturação e luminosidade.

A cor na pintura cerâmica é dada através de elementos colorantes. Estes elementos, geralmente óxidos metálicos, são usados isolados ou misturados com a finalidade de obter determinada cor. Dependendo da cor desejada esta pode ser obtida quer por um só óxido ou mais.

A cor destes óxidos pode ser alterada pela temperatura e pelo tipo de atmosfera do forno (reduzora ou oxidante), como já ficou referido anteriormente em processos obtidos através de reacções químicas.

A intensidade de uma cor está relacionada com a percentagem óptima de saturação. Os elementos colorantes têm um ponto de saturação a partir do qual a inclusão de mais quantidade já não pode intensificar a cor nos vidrados. Este facto faz com que a partir deste ponto de saturação alguns vidrados começam a enegrecer. (o óxido de cobalto com uma adição superior a 5% começa a enegrecer o vidrado, por exemplo).

A estabilidade de um composto corante pode relacionar-se com o índice de refacção do meio de dispersão. Um corante num vidrado de chumbo apresenta uma cor diferente do que num vidrado alcalino. O índice de refacção dos vidrados está relacionado como peso molecular dos elementos que o compõem (razão pela qual um colorido de um vidrado de chumbo é diferente de um colorido de um vidrado alcalino)

Percebemos que o uso da cor na pintura cerâmica está fortemente ligado a factores técnicos. Apesar de terem peso os factores culturais e estéticos que acompanham, em termos gerais, o uso da cor na história da pintura em geral.

Em termos muito sumários podemos referir pouca mudança de paleta cromática à excepção da actualidade.

Na cerâmica do período grego foram utilizadas essencialmente quatro cores: “Melinum” (branco dado pelo carbonato de cálcio); “attico” (ocres); “sinopos pontica” (terra vermelha dada pelo óxido de ferro) e o “atramentum” (negro obtido através de azeites queimados e outras substâncias gordurosas). As cores presentes nas cerâmicas seriam assim o branco, o amarelo a cinza (branco com negro), o vermelho, o rosa (branco com o vermelho), o negro e o ouro (aplicado em folhas com clara de ovo e cozido a uma temperatura de 900°C).

Após a cozedura aplicavam-se ainda o azul, o verde, o amarelo, a púrpura e o negro opaco. Durante algum tempo foram estes os tons que apareciam nas pinturas cerâmicas.

Esta paleta foi alargada devido aos progressos científicos que permitiram uma ampla variedade cromática e que continua a desenvolver-se nos nossos dias com uma enorme diversidade de cores.

O uso da cor a par do que já foi referido responde também aos condicionalismos culturais e sociais, como o uso do amarelo como cor sagrada e a um determinado simbolismo, o vermelho como significado de perigo ou de proibição, o azul de informação, aspectos ligados à sinalização rodoviária, por exemplo.

Aos condicionalismos culturais estão associados os efeitos fisiológicos da cor com as sensações de cores quentes e frias. A partir dos quais se criaram as harmonias cromáticas baseadas em contrastes como cores quentes - cores frias, complementares, adjacentes com o intuito de criar uma forte vibração cromática sendo utilizada muitas vezes de forma inconsciente. A qualidade de uma cor, a sua saturação, é um factor a considerar. Uma cor muito saturada tem uma vibração cromática que não tem uma cor muito misturada quase acinzentada ou parda.

As opções artísticas na criação da paleta cromática está relacionada com factores emotivos, culturais, fisiológicos e condicionalismos dos próprios materiais e processos cerâmicos, já referidos. Sabemos que o uso de determinadas cores por um artista está muito condicionado aos processos que este utiliza, em termos de temperaturas de cozeduras, entre outros. O uso de determinadas pastas que cozem, por exemplo, a temperaturas muito altas e que por esse motivo quase os obrigam ao uso de cores para altas temperaturas (cobalto, crómio...).

A cor utilizada pelo artista responde a dois aspectos a considerar, a cor para representar o real e a cor como expressão de sentimentos, a cor expressiva.

A primeira relaciona-se mais com a utilização da cor para dar a noção de claro - escuro, dado através de uma cor apenas (com aguadas com mais ou menos concentração de pigmento) ou através das próprias cores com o amarelo, mais claro, para um azul, mais escuro.

A cor como expressão dos sentimentos do autor, do seu interior é aplicada tendo como referência o “ nível poético” que suscita é utilizada para expressar uma ideia ou um estado de alma.

1.6.2.A ACÇÃO DAS TEXTURAS

As texturas podem ser conseguidas através das pastas, vidrados, pigmentos e engobes. Classificadas em regulares e irregulares pela uniformidade ou não de padrões.

As formas coo são realizadas são as mais diversas. Através de modificadores das pastas, como os materiais combustíveis, as folhas, o serrim, cinzas ou outras, por materiais refractários como a areia e os chamotes e pelo decalque de outras texturas através da transferência de texturas calcadas na própria pasta manualmente ou através de rolos, ou ainda com instrumentos que permitem riscar ou intervir plasticamente na pasta.

Relativamente às texturas dadas através dos vidrados, conseguem-se com processos de aplicação directos da pintura ou por processos indirectos como químicos ou físicos (já descritos no capítulo referente aos meios de pintura). As texturas podem ser obtidas, dependendo do efeito plástico pretendido, em qualquer tipo de vidro (transparente, opaco ou semi opaco) cada um com potencialidades expressivas muito próprias.

Um vidro transparente irá permitir sobreposições de diversas texturas como velaturas, num vidro opaco a textura será dada através de sobreposições de cores ou adição de componentes que criem um colorido diferente nessa capa.E um vidro semi opaco permitirá ambos efeitos.

As texturas dadas através de processos directos de pintura (quer em vidrados, engobes e pastas) exploram essencialmente a gestualidade do artista dada pelos materiais e essencialmente por instrumentos riscadores, por pincéis e outros.

Já as texturas por processos indirectos químicos ou físicos exploram efeitos mais matéricos e já não essencialmente gestuais requerem uma previsão dos mesmos para controlo dos resultados finais. Os efeitos destas texturas serão os craquelês, as rugosidades de vidrados borbulhados, os vidrados com texturas mates ou brilhantes entre outros. Um vidro pode ser texturado através da adição de areia de rutilo ou ilmenita para criar manchas negras no vidro ou pela adição de pedaços de outras substâncias em pequenos pedaços, como manganês ou ferro magnético entre outros compostos que permitem coloração.

As texturas obtidas com a sobreposição de vários vidrados em diferentes cozeduras podem permitir efeitos de velatura. Os vidrados mate, por exemplo, quando se aplicam sobre vidrados mais fluidos e transparentes adquirem uma determinada textura característica das placas da ceramista Cecilia de Sousa.

1.6.3..OS REFLEXOS DA LUZ

A acção da luz na percepção dos corpos cerâmicos põe-se segundo dois aspectos. Um relativo à absorção e reflexão de determinadas ondas do espectro luminoso e que irão determinar a sua cor. Outro referente à maior, ou menor absorção da luz pelo corpo cerâmico e que está relacionada com o facto de um corpo ser transparente ou opaco, brilhante ou mate.

Os diferentes tipos de vidrados brilhantes acetinados e mates são caracterizados sobretudo pela impressão visual. As diferentes impressões visuais que causam devem-se à incidência da luz na superfície vidrada, dependendo da textura da superfície e da intensidade do reflexo espectral.

Quando a luz incide numa superfície vidrada transparente, parte da luz é reflectida para fora e outra parte para dentro da superfície até chegar ao corpo cerâmico. Da luz que é reflectida para fora da superfície podemos dividir em reflexo espectral, contrário à intensidade do raio luminoso num ângulo recto e os reflexos difusos em diversas direcções. A intensidade do raio espectral é que dá a intensidade do brilho de um vidro. Quanto mais brilhante é o vidro maior é a intensidade deste reflexo. Este fenómeno pode observar-se se aproximarmos até à linha do olhar uma peça cerâmica lisa a rodarmos em diferentes direcções. A restante luz reflectida para fora da superfície em diferentes direcções da do raio espectral, denominada reflexão difusa aumenta consoante o vidro

se torna mais mate e diminui o reflexo espectral. Este fenómeno também explica a diferença de brilho de um vidro de chumbo que difere da de um vidro de boro ou outro. Pois a reflexão espectral está também associada ao peso molecular dos componentes de um vidro que permitem um maior ou menor reflexo espectral, quanto maior o peso molecular maior o reflexo espectral. Um vidro como o vidro de chumbo cujo peso molecular é grande (o peso molecular do chumbo é igual a 82) possui um brilho que não é obtido por outro vidro com peso molecular menor (vidro de boro...).

Em superfícies que não são lisas a reflexão da luz é feita de forma difusa, porque não é lisa no ponto de incidência do raio luminoso, por este motivo dificilmente se obtêm vidros muito brilhantes em superfícies texturadas. Quando um vidro tem cristais dispersos dentro dele, estes provocam dispersão dos raios reflectidos, o que os torna menos brilhantes logo mais mates. A presença de cristais num vidro contribui para a perda de brilho do mesmo, ou seja, reduz o tamanho dos raios de reflexão espectral até à sua anulação pela presença excessiva de cristais. A presença de sílica nos vidros diminui a presença de cristais no vidro, quanto menor o conteúdo de sílica num vidro, como os vidros sem chumbo compostos por alcalis e alcalinos terrosos, menor é o brilho e maior a presença de cristais.

Os reflexos da luz nas peças cerâmicas é o factor que melhor identifica a pintura cerâmica é o que a difere de outro tipo de pintura. Um painel de azulejos vidrados brilhantes reflecte uma luz que não tem comparação com outro tipo de pintura. Na pintura cerâmica a diversidade que existe entre pintura com vidros brilhantes, mates, transparentes ou opacos permitem um jogo de contrastes expressivos de grande riqueza plástica resultante dos efeitos dos reflexos de luz.

1.6.4.AS INFLUÊNCIAS DO SUPORTE

O tipo de suporte empregue para a pintura cerâmica exerce influência, quer na composição, quer na escolha e aplicação dos materiais.

Os suportes bidimensionais ou tridimensionais requerem diferentes condicionalismos para a sua composição. A leitura frontal de um suporte bidimensional apela para uma composição cujas linhas estruturais se sujeitam às suas extremidades. Enquanto um suporte tridimensional requer uma composição que se relaciona com a leitura à sua volta, implica relacionar as diferentes partes em vários ângulos de visão.

Os suportes tridimensionais podem ser planos, curvos, côncavos e convexos. O suporte tridimensional com superfícies curvas implica a relação de mais próximo e mais afastado, mas dentro de uma leitura corrida, linear, sem fracturas. O suporte tridimensional prismático, rectilíneo, facetado, pressupõe uma composição mais complexa pelo facto de

as diferentes faces cortam essa leitura linear, tal como nas superfícies mistas (curva/plana) a dificuldade compositiva vai residir na relação das diferentes faces (fragmentos) que funcionam como uma unidade.

Os suportes de pintura podem apresentar uma peça ou várias peças (fragmentos), quer sejam bidimensionais como tridimensionais. No caso de apresentarem várias peças devem funcionar como uma unidade, como o caso dos painéis (painéis de azulejos) ou das formas tridimensionais compostas por módulos. Os fragmentos implicam pequenas unidades (modulares ou não) que formam um todo. Estes fragmentos podem ser assumidos (caso de alguns exemplos de painéis de azulejos de Eduardo Nery) como unidades de uma totalidade ou apenas fazerem parte de uma totalidade em que o aspecto de fragmento não é assumido. Este último caso por vezes apresenta resultados pouco conseguidos, pois o assumir do fragmento contribui, em nosso entender, para uma expressão pictórica mais verdadeira e consequentemente mais rica em termos plásticos.

Um suporte tridimensional pode requerer uma pasta mais chamotada do que um bidimensional, por factores relacionados com a resistência às deformações exercidas pelos primeiros, uma pasta muito mole dificilmente poderá ser conformada manualmente.

Relativamente às aplicações pictóricas, o tipo de suporte condiciona também o tipo de aplicação da pintura num suporte tridimensional as dificuldades dadas pelo escorrimento da tinta condicionam as formas de aplicação quer ao nível dos instrumentos empregues, para a pintura, quer ao nível do estado de diluição da tinta empregue, salvo em casos que o escorrimento faz parte da intervenção plástica. Um suporte tridimensional requer o uso de vidrados com uma quantidade de fundente comedida uma vez que pode escorrer da peça. Este factor não é tão sentido nos suportes bidimensionais.

Os suportes possuem também diferentes características superficiais que condicionam ou podem condicionar a aplicação da pintura. Um suporte bastante texturado requer a escolha de uma tinta menos espessa e instrumentos para a sua aplicação de forma que permita cobrir completamente a superfície, para o caso de se querer preencher as rugosidades da textura. Uma tinta mais espessa contribuirá para intensificar a textura do próprio suporte.

Um suporte mais liso irá permitir uma aplicação de tinta menos condicionada aceitando tanto tintas espessas como bastante líquidas. É através da cobertura que se irá realizar a textura. As primeiras permitem texturas mais matéricas enquanto as últimas possibilitam uma exploração plástica de transparências e velaturas.

2ª PARTE

2.1. PERCURSO ARTÍSTICO DA CERAMISTA CECÍLIA DE SOUSA

Cecília de Sousa nasce em Lisboa em 1937, começou a frequentar o curso de cerâmica da Escola António Arroio, em Lisboa, aos 13 anos, época em que era director da escola o pintor Lino António promoveu atitudes de abertura a novos processos criativos e a novos paradigmas estéticos. Foram seus colegas a artista plástica Lourdes de Castro e o gravador Bartolomeu Cid dos Santos, Manuel Cargaleiro. Desde cedo aprendeu as convenções do trabalho cerâmico tradicional o que lhe permitiu um elevado grau de conhecimentos da alquimia que constitui a cerâmica.

Está patente nas suas obras o gosto pelas figurações sígnicas, arcaizantes (na altura patente nas obras de Dubuffet, Fautrier e Appel. Refere ainda o seu gosto pelos trabalhos de Antoni Tapiés.

A exploração dos efeitos informais dos materiais cerâmicos, o gosto pela eloquência das matérias e por figurações e inscrições gráficas, léxicos de pictogramas opostos a superfícies texturadas, são características presentes nos seus trabalhos

Em 1954, expõe numa das exposições mais importantes para a cerâmica de autor que foram as exposições de Cerâmica Moderna do Secretariado Nacional de Informação desenvolvidas a partir de 1949 pela política cultural de António Ferro, tendo particular importância para o estabelecimento da cerâmica como disciplina artística moderna.

Revelada na década de 1950, Cecília de Sousa integra uma geração de novos ceramistas que, como Querubim Lapa e Manuel Cargaleiro, desenvolveram uma poética dos materiais, e grande actividade na Fábrica de Louça Viúva Lamego, em Lisboa.

As suas obras iniciais, composições em azulejo vidrado, criam modernas espacialidades em composições de abstracção orgânica.

Em 1955 viaja por França e pela Suíça contactando com a obra de artistas como Rouault e Vieira da Silva e em 1957 o facto de ter sido convidada a trabalhar numa oficina própria nas instalações da Fábrica Viúva Lamego, marca uma grande viragem na sua carreira artística. Esta atitude por parte dos proprietários da fábrica, que já em 1945 tinham convidado Jorge Barradas e posteriormente Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa e Manuela Madureira marcou de forma significativo o desenvolvimento da cerâmica de autor da segunda metade do séc. XX. Tal como na altura se fazia em outras partes da Europa.

Realizando a partir de 1957 cerâmicas de aplicação parietal para vários locais públicos. Em 1968 parte para África voltando em 1974 e retomando a produção de peças de faiança da Fábrica Viúva Lamego. Em 1983 com o intuito de se especializar realiza um Curso de Tecnologias de Materiais na Universidade de Aveiro. Realiza a partir de 1979 várias exposições individuais em Portugal e no estrangeiro destacando-se em 1986 a individual na Galeria de Arte do Casino do Estoril, surgem agora placas cerâmicas que patenteiam uma evolução marcada por uma exploração informalista das matérias como os vidros e esmaltes. A partir desta exposição inicia um novo ciclo de produção assistindo-se a uma maior projecção do seu trabalho para circuitos fora de Portugal. Em 1991 ganha o 1º prémio na segunda Edição da Bienal Internacional de Cerâmica de Aveiro. É também em 1991 que realiza a exposição “ A minha Segunda Casa “ com trabalhos que abarcam um período desde 1988 a 1991.

A exploração de valores matéricos e a inscrição de signos gestuais aparentam as imagens de Antoni Tàpies, pintor de referência para esta ceramista.

A sua obra tem seguido uma evolução de sentido, de uma procura. Memórias muito pessoais de lugares, de signos e imagens que pertencem ao universo simbólico e interior da artista.

Em 1993 realiza o painel para o Átrio do Edifício 220 do Campo Grande, Este trabalho apresenta já uma forma amadurecida de trabalho das pastas chamotadas e de uma composição dos materiais cerâmicos agressivos pela sua aspereza (chamotes, vidrados opacos...). A aplicação destes materiais cria uma sensação de conforto e calor dado pela cor muito características destas pastas em ocres e cinza.

Em 1994 é convidada para realizar uma intervenção artística para o espaço exterior e do átrio da estação de metro dos Olivais Sul (1998), dentro da iniciativa do projecto de reestruturação dos espaços do Metropolitano de Lisboa. Nesta intervenção a apropriação dos materiais cerâmicos de uma forma muito pessoal é muito marcada e apresenta uma continuidade do painel elaborado para o Átrio do Edifício 220 do Campo Grande. Patenteiam-se as pastas muito chamotadas, uma das suas grandes características.

Recentemente, a autora tem procurado outras materialidades como sucede neste painel de grandes placas cerâmicas de barro chamotado, simulando erosões e marcas fortuitas

fixadas com vidrados mates, evocando a ideia da destruição resultante do uso através do tempo, atitude melancólica que parece resgatada na sequência de pequenas caixas cerâmicas, presença residual do azulejo, onde se inscrevem signos e gestos breves em brilhante superfície vidrada.

Eduardo Nery refere na sua obra "Apreciação estética do azulejo" que podemos distinguir dois tipos de artistas que fazem cerâmica, os ceramistas criadores e os pintores criadores, os primeiros criam as suas próprias cerâmicas e os segundos criam uma pintura para cerâmica e dão a outros artesãos para a aplicarem. Sendo o caso de Cecília de Sousa o primeiro. A sua pintura cerâmica resulta de uma pesquisa e descoberta de materiais expressivos para aplicação de determinadas ideias plásticas para as suas peças cerâmicas. Este modo de fazer que resulta de um percurso construtivo de formas e materiais, muito pessoal, vive das experiências sensoriais do artista e permite a exploração e evolução da aplicação de materiais cerâmicos em termos plásticos.

2.2. REALIZAÇÕES CERAMICAS ENTRE 1980-1990

2.2.1. Materiais, processos utilizados e suas evoluções

Seguindo a mesma sequência da primeira parte, com uma abordagem dos materiais e processos cerâmicos em termos gerais, especificamos agora os materiais e processos cerâmicos utilizados por Cecília de Sousa nas obras abrangidas pela faixa temporal acima referida.

2.2.1.1. As pastas cerâmicas

As pastas cerâmicas inicialmente utilizadas eram, de um modo geral, pastas de faiança. Este tipo de pastas permite obter superfícies lisas e propícias à exploração plástica das coberturas, sobretudo dos vidros cerâmicos uma vez que não interfere com estes. Estas pastas de faiança que empregava não possuíam intervenção a não ser o facto de serem modeladas com um determinado formato.

Contudo o seu processo criativo levou à necessidade, por motivos já descritos, de as explorar plasticamente e a partir de 1988 começa a compor as suas próprias pastas. Este facto levou à aquisição de fornos próprios que lhe permitiriam cozeduras a temperaturas mais elevadas do que até então realizava na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. A partir

deste momento patenteia-se nas suas obras uma evolução da exploração plástica das pastas cerâmica. As suas placas aparecem com composições de “pastas brancas” e de pastas ferruginosas com adição de chamotes. a adição de chamotes pode contribuir para obter pastas magras . As pastas de faiança facilitavam a exploração de texturas dadas pelos vidrados transparentes. É também de 1988 o início da utilização das pastas compostas de argilas ferruginosas com chamotes, pastas magras que resultam após a sua cozedura com uma textura marcada por pequenas frechas superficiais e uma determinada textura de superfície, áspera, que será intensificada com a aplicação, posterior à cozedura inicial, de vidrados mates.

Utiliza sobretudo neste período pastas porosas quer pastas de argilas vermelhas quer as chamadas pastas porosas brancas. Estas pastas possuem baixa fusibilidade e, por isso, cozem entre os 850°C e os 1100°C.

2.2.1.2.As coberturas cerâmicas

Durante esta fase de criação Cecília de Sousa apresenta, nas suas obras, dois tipos diversos de coberturas cerâmicas. Uma que cobre as pastas de faiança e algumas “pastas brancas”²² através de vidrados brilhantes. Estes vidrados compostos por óxidos colorantes são obtidos por vezes através de duas cozeduras. Sobre uma primeira aplicação de vidrados brilhantes transparentes á aplicada outra camada de vidrados mates opacos que fundem com as primeiras capas criando um efeito de textura muito característico das suas obras e que datam dos períodos entre 1985 a 1988. É a partir de 1988 que começa a utilizar com maior frequência os vidrados mates, explorando a sua aplicação em simultâneo com pastas muito chamotadas e coloridas. Esta fase do seu processo criativo marca, em nosso entender, um marco na aplicação das pastas cerâmicas como parte do processo pictórico.

É a partir da exploração plástica das pastas com os vidrados mates que Cecília de Sousa inicia a criação de um tipo de pintura com características muito próprias e que define uma identidade pictórica. Este tipo de tratamento plástico das suas superfícies cerâmicas apresentam o resultado da sua procura (iniciada em 1964 com o revestimento para a antiga loja Altamira) a criação de superfícies que se identificassem com as superfícies naturais, no seu caso superfícies rochosas.

Esta passagem de coberturas muito brilhantes e lisas, dadas pela aplicação de vidrados brilhantes, para coberturas mates e rugosas, agrestes, não foi repentina. Em 1988 chega a

²² expressão utilizada para classificar a composição de algumas placas cerâmicas, como se pode ver no catálogo: A minha segunda casa...CECÍLIA DE SOUSA, obra cerâmica1954-2004 ; catálogo de exposição do MNA.;IPM; Lisboa, comissário Paulo Henriques, (7 Out-9 Jan 2005) exposição do MNA ; pp 58, 61 e 63

utilizar os dois tipos de superfícies em simultâneo como o caso do painel “ Sinais de Lisboa” e da placa “ Inquietação”²³. Foi por um processo de evolução criativa das superfícies plásticas que começou a intensificar a exploração de coberturas cerâmicas através de vidrados mates e de pastas chamotadas.

Para as suas coberturas utiliza, com o intuito de criar linhas, pigmento preto suficientemente diluído em água de forma que permita um traço muito fino, apesar de por vezes também o utilizar em faixas largas. Este pigmento é aplicado sobre os vidrados mates e brilhantes.

2.2.1.3.Os suportes cerâmicos

As peças referentes a este período apresentam suportes bidimensionais e tridimensionais. Como ficou referido o suporte tem implicações na pintura, quer ao nível da composição visual, quer ao nível da composição dos materiais e processos cerâmicos empregues. Em termos visuais o suporte exerce sempre condicionantes dadas pelas suas laterais. Estas criam os limites do campo estrutural da peça, seja esta bidimensional ou tridimensional com a diferença de que o suporte tridimensional tem o factor espaço - tempo a condicionar a sua leitura.

Em termos de materiais os suportes bidimensionais empregues (painéis de azulejos e placas sem profundidade) realizam-se de um modo geral com pastas de faiança e outro tipo de pastas que não necessitam de adição de chamotes na sua composição a não ser que por razões estéticas, assim for desejado, como é o caso dos seus azulejos avulsos²⁴.

Relativamente às placas cerâmicas estas foram sofrendo alterações nas composições das suas pastas a partir de 1988 com a adição de chamotes. Esta adição contribuiu para uma estrutura mais estável e robusta na execução das placas, apesar da sua dimensão, como é o caso da placa “ Inquietação”. Superfícies planas com uma grande dimensão correm o risco de ficarem abauladas. A este factor técnico junta-se, no seu caso, o estético, pois nasce nesta fase a necessidade de criar superfícies rugosas e bastante texturadas semelhantes às superfícies rochosas. A adição de chamote vai criar uma pasta mais magra e que cria pequenas rupturas ao cozer.

Alguns suportes tridimensionais para pintura cerâmica são peças de forno que são pintadas em composições condicionadas pelos diferentes planos dados pelas suas faces.A

²³ ver Anexo I, pg 82 e 83

²⁴ ver ANEXO I, pg 98 e 99

generalidade dos suportes tridimensionais que utiliza para a sua pintura são suportes de faces rectas, sempre condicionados em termos de composição aos planos das faces. Relativamente aos materiais usados para a sua cobertura, apresenta vidrados mates dados em camadas espessas. Não é explorada a interferência da verticalidade ou horizontalidade das peças uma vez que não utiliza os vidrados escorridos.

A originalidade da sua pintura, em nosso entender, reside no facto de compor os seus suportes entendendo-os como parte inicial da pintura. A composição das pastas dos seus suportes, com aparência muito texturada, e a intervenção realizada com diversos instrumentos de incisão nestes suportes é uma das características da sua pintura, que se inicia em 1988 e vai-se desenvolver partindo dos suportes bidimensionais para os suportes das suas peças tridimensionais realizadas actualmente.

2.2.1.4.Os meios de pintura cerâmica

Os meios de pintura cerâmica que Cecilia de Sousa utiliza são de modo geral de aplicação directa. Para tal utiliza pincéis redondos e finos na concretização de linhas com diversas espessuras, é frequentemente realizar uma linha fina dada com pigmento cerâmico preto muito diluído. A aplicação dos pigmentos cerâmicos muito diluídos são dados também com trinchas planas para a criação de faixas e de manchas circulares.

Os esgrafitados que aparecem sobre as pastas ou sobre os vidrados mates são por vezes realizados com facas e outros instrumentos riscadores.

Os meios de pintura cerâmica processados através de reacções físicas, que explorou e desenvolveu sobretudo nos anos de 1985, residem essencialmente na reacção provocada pela aplicação de um vidrado opaco sobre um vidrado transparente. A sua fusão cria um determinado efeito de textura muito característico das suas pinturas com vidrados transparentes brilhantes, em placas cerâmicas.

Quando em 1988 começa a explorar os efeitos plásticos das pastas chamotadas e dos vidrados mates consegue-o através de um processo de reacções físicas dos vidrados que reside na sua cozedura mal acabada, isto faz com que a massa de vidro não funda e tenha uma aparência mate.

Outro dos efeitos obtidos através de reacções físicas e aplicado em algumas das suas peças cerâmicas (sobretudo nos azulejos avulsos) é uma espécie de enrugamento das superfícies. Este é provocado por meio de uma aplicação do vidrado muito espesso o que resulta, após a cozedura, na sua retracção, e permite obter diversos efeitos de texturas²⁵.

²⁵ ver ANEXO I, pg 98

2.2.1.5. Os contextos da pintura cerâmica realizada

Dentro da corrente artística do informalismo, a pintura cerâmica de Cecília de Sousa, tende para uma pintura matérica, tentando exprimir o seu interior através da exploração plástica dos materiais cerâmicos. Este facto levará à criação das suas próprias pastas. É nestas pastas que marca a espontaneidade do seu gesto, através de instrumentos riscadores, num automatismo gestual que, por vezes, se aproxima de uma espécie de caligrafia.

No início dos anos de 1985 apresenta um painel de azulejos, “Camarinhas Azuis”²⁶, pintado com pigmentos azuis em azulejo de revestimento estanífero. Uma pintura aplicada em aguadas cria no fundo dos azulejos uma textura dada por meio de pinceladas com diferentes larguras, com a figura de primeiro plano ainda muito destacada do fundo e predominante sobre este. Pintura sobre azulejo que se baseia essencialmente na diversidade de registos aplicados pelas diferentes pinceladas. Tal como na aguarela a sua força expressiva é dada pelas transparências que Cecília de Sousa explora nos fundos através de texturas e nas figuras um fino traçado de linhas e a manchas delimitadas por linhas. Apresentamos este painel como exemplo da pintura anteriormente realizada e para entender a evolução feita na exploração dos materiais cerâmicos para a concretização de diversas texturas. O tratamento das texturas irá intensificar-se posteriormente através da aplicação de vidrados nas placas cerâmicas seguintes²⁷.

²⁶ -ver ANEXO I, pg.77

²⁷ Ver ANEXO I, pg 78 e 79

Em 1985 realiza uma série de placas em formatos rectangulares com exploração dos fundos texturados que resultam da sobreposição de vidrados opacos sobre vidrados transparentes. Sobre estes fundos aparecem formas em primeiro plano em azul cobalto que se dissolvem ligeiramente no fundo visto terem sido pintadas com óxidos. Estas placas cerâmicas em faiança policroma apresentam espessuras que variam entre 4 a 7 cm. As faixas laterais começam a receber um tratamento pictórico. Começa a conceber as placas como elementos tridimensionais a serem pintados. Este é o início de uma fase que vai evoluir adquirindo o tratamento do fundo das placas o mesmo grau de importância que as figuras de primeiro plano. Vai ser o caso do diptico “ Sinfonia”, com um tratamento plástico de texturas criadas com pigmentos e óxidos²⁸. Esta peça mostra a propensão dos óxidos para as manchas e a dos pigmentos para as linhas.

Em 1988 as placas cerâmicas começam a assumir os suportes como fazendo parte da pintura, a placa “ Inquietação” é disso exemplo²⁹. Sobre pasta chamotada aparecem incisões com meios riscadores que dão como resultado final uma textura marcada pela fractura de uma pasta muito chamotada que quebra quando seca e abre pequenas brechas, junta-se a esta textura a incisão de riscos na pasta. Esta superfície recebe um vidrado mate que é aplicado e raspado obtendo diversas texturas e intensificando os sulcos naturais da pasta chamotada. Cria uma espécie de velatura que, pelas cores utilizadas como os ocres e os castanhos, resulta em tons muito próximos dos elementos naturais como cascas de árvores ou rochas. A ceramista utiliza por cima desta superfície de fundo formas pintadas com pigmento preto em aguada e alguns pingos de um vidrado opaco branco, brilhante, o que cria um contraste intenso por ser oposto ao preto e por ser oposto, com o seu brilho, às superfícies baças do fundo. A partir desta fase o suporte começa a fazer parte da pintura. Dá-se uma evolução de uma fase inicial das placas³⁰ em que o suporte é usado como algo a que se sobrepõe uma pintura, para se tornar a própria pintura.

A obra que mostra as formas de expressão com dois tipos de vidrados e as suas potencialidades plásticas é o painel realizado em 1988 “ Sinais de Lisboa”³¹, painel de placas chamotadas, modeladas, pintadas e incisadas com sobreposição de elementos decorativos que consistem em caixas de pasta branca, vidrada e pintada com pigmentos azuis aplicados em aguada.

Este painel, apresenta uma fase de maturação do seu percurso criativo. Explora plasticamente os materiais cerâmicos moldando as pastas e intervindo com instrumentos riscadores sobre elas. Neste trabalho assume as pastas como elemento pictórico.

Este painel apresenta a integração de dois tipos e superfícies: placas de fundo que já possuem uma intervenção desde a sua moldagem com incisões e raspagens, cobertas com vidrados opacos. A Intervenção pictórica destas placas é tão cuidada como a que apresentam os elementos que se salientam em caixas de pasta porosa vidradas. Este tipo de superfície, que difere das placas, possui aplicações de aguadas que criam uma determinada velatura e profundidade espacial reforçada pelo facto de se ter aplicado um

28 Ver ANEXO I pg. 85 e 86

29 ver ANEXO I, pg. 82 e 83

30 ver ANEXO I, pg.78

31 ver ANEXO I, pg.92 - 97

vidrado brilhante que permite uma incidência de reflexão da luz (já referida no capítulo 1.6.3. Os Reflexos de Luz³²).

Este trabalho pensamos ser representativo das potencialidades da pintura cerâmica pelo facto de apresentar numa mesma peça duas formas de tratamento de superfícies cerâmicas. A exploração das pastas como material pictórico e dos vidrados mate, das placas de fundo, em contraste com os vidrados brilhantes das caixas. Os contrastes intensificam-se pela diferença de registos que são aplicados por instrumentos muito diferenciados e adequados aos materiais empregues. Os instrumentos riscadores utilizados com as pastas e os vidrados mates e os pincéis, redondos e espatulados, utilizados na aplicação em aguadas dos pigmentos. Os primeiros potencializam o gesto em termos de agressividade os segundos, contrastando, vão potencializar o gesto em termos de suavidade. A utilização de dois tipos de pastas, uma pasta chamotada para as placas e uma pasta de faiança mais lisa para as caixas, também apresentam por si dois contraste, quer em termos visuais, quer em termos de intervenção na aplicação das matérias pictóricas. As placas com pasta chamotada possuem uma determinada textura reforçada com incisões. Estas não teria os mesmos resultados, por exemplo, nas pastas das caixas que por serem lisas são mais propensas á aplicação de aguadas criando velaturas que não sofrem interferência de um fundo texturado.

A placa “ Grande Azulejo” uma placa de grandes proporções (66,3 *46,7), executada com uma pasta branca, sobre a qual aplica vidrados mates muito diluídos de forma a evidenciar a própria pasta é o início das aguadas sobre pastas muito chamotadas e texturadas, que posteriormente serão exploradas pela artista de forma mais intensa nos anos 90. Este tratamento das pastas coloridas através de manchas, muitas vezes dadas por vidrados mates, irá repetir-se nas suas peças tridimensionais dos finais dos anos oitenta. Os pigmentos diluídos permitem o traçado de linhas bem definidas e formas precisas como as faixas e círculos presentes nesta obra.

Nesta fase, as placas cerâmicas, começam a evidenciar o seu interesse pelas pastas cerâmicas como elemento pictórico. As pastas começam a ser trabalhadas a partir deste momento com vista a concretizarem determinados efeitos plásticos. É o início de uma fase de pesquisa, de procura de uma pasta com características expressivas muito próprias. A placa cerâmica com uma pasta cerâmica branca composta³³ é um exemplo deste tipo de interesse das pastas como elemento plástico que será desenvolvida no processo criativo da sua pintura cerâmica. Este tratamento da composição das pastas irá desenvolver-se desde as placas cerâmicas aqui referidas até às peças cerâmicas tridimensionais da actualidade.

A sua forma de expressão é dada por meio das pastas chamotadas, muito texturadas, que são riscadas e pintadas com vidrados mates sobrepostos em camadas sucessivas. A sua aparência final assemelha-se a um objecto arqueológico marcado e desgastado pela passagem do tempo. Esta aparência é, em nosso entender, o elemento mais característico da pintura cerâmica de Cecilia de Sousa.

³² ver pg. 51

³³ ver ANEXO I, pg. 84

A procura de uma matéria pictórica que imite a rugosidade das superfícies rochosas, parece-nos ter estado sempre presente nas suas obras. Os seus primeiros trabalhos nomeadamente os revestimentos cerâmicos para a casa Altamira em 1964, cremos que já apresentam este desejo de criar superfícies irregulares e muito texturadas. Podemos ainda referir os primeiros vidrados opacos sobre vidrados transparentes que já criavam um tipo de textura muito característico da sua pintura e que irá desenvolver posteriormente.

As suas obras são o resultado de um processo criativo, que se inspira em memórias de superfícies naturais mais precisamente superfícies rochosas. Esta procura de uma analogia através dos materiais cerâmicos de aparências de cores e texturas de elementos rochosos levou-a ao encontro de processos técnicos muito próprios nomeadamente a criação de pastas cerâmicas. Estas pastas, compostas por misturas de argilas e chamotes, entre outros, caracterizam-se por uma rugosidade e um romper espontâneo. As rupturas intencionais são reforçadas com posteriores aplicações de vidrados ou aguadas que as preenchem. A par desta textura aplica incisões, impressões e relevos, com o intuito de marcar fortemente a superfície. As suas formas são dadas, geralmente, através de pigmentos aplicados em tinta muito aguada e com uma linguagem muito própria realizada por meio de uma espécie de sinais. São inscrições baseadas em pequenos traços e pontos, dados com pincéis redondos e espatulados, por meio de uma paleta de cores com fundos à base de tons térreos e cinza e sobre os quais predominam os azuis e os negros.

As suas peças contém uma forte presença de texturas irregulares, como são as texturas naturais, conseguidas através das pastas, vidrados, pigmentos e engobes.

2.2.2. Análise dos resultados

Apontamos algumas influências que cremos terem contribuído fortemente para a criação das peças e dos materiais que utiliza na fase abordada por este trabalho (1980-1990), peças com pastas muito chamotadas e aspecto agreste. A utilização destes materiais resultam de vários factores: do contacto com os processos de fabrico de artefactos cerâmicos angolanos (peças cozidas no chão e realizadas com pastas muito chamotadas) durante a sua estadia em Angola; da influencia da cerâmica galega, aquando de um curso realizado na Galiza; das potencialidades plásticas que apresentavam as pastas cerâmicas utilizadas para o interior dos fornos da Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego; o conhecimento da corrente informalista cujas obras tiveram a sua influência quando frequentou a Escola António Arroio. Todos estes factores contribuíram, cremos nós, para uma pintura cerâmica muito própria como é a sua. Com os conhecimentos que adquiriu ao longo dos anos, na fabrica de Cerâmica Viúva Lamego, sobre materiais e processos cerâmicos, realiza uma pesquisa plástica destes materiais, sobretudo em pastas e vidrados. Criando as suas próprias pastas cerâmicas compostas por grés e chamotes de forma a adquirirem a durabilidade e a rugosidade que desejava e à qual adiciona, através de instrumentos riscadores, sulcos e sinais que criam uma textura muito própria, chegando em alguns casos a uma superfície com registos que lembram uma espécie de escrita.

A partir dos anos oitenta o seu processo criativo evolui e intensifica-se devido a várias condicionantes, desde uma maior disponibilidade de tempo para a actividade artística à aquisição de fornos próprios que irão permitir uma pesquisa mais intensa de pastas e vidrados possibilitando uma cozedura a temperaturas mais elevadas do que as que utilizava na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. A partir de então a sua pesquisa tem-se desenvolvido até aos dias de hoje.

Cecilia de Sousa apresenta na sua pintura cerâmica essencialmente dois tipos de exploração plástica. Uma sobre pastas de faiança, pastas compactas e lisas, onde explora os vidrados transparentes brilhantes. Este tipo de vidrados resulta melhor sobre pastas

lisas do que texturadas uma vez que as texturas da própria pasta podiam interferir nos efeitos plásticos das texturas dos vidrados. Uma pasta lisa também permite que um vidrado transparente e brilhante mostre toda a sua potencialidade em termos de velaturas, muitas vezes criadas pelos próprios óxidos que se misturam quando fundem. Uma das suas características é o uso de vidrados mates sobre vidrados brilhantes que cria uma textura de superfície³⁴ muito característica das suas placas. Estas texturas, por vezes são obtidas por meio de várias cozeduras.

Outro tipo de exploração plástica é dado por meio de pastas muito texturadas sobre as quais explora os vidrados mates, que se sobrepõem em camadas, reforçando as texturas das próprias pastas. Destes vidrados alguns são dados em aguadas preenchendo as fendas das pastas. A sucessiva sobreposição de camadas de cor dos vidrados mate vai formando uma espécie de resíduos muito semelhantes aos que encontramos em paredes e rochas com registos deixados pelo passar dos anos. Sobre estes vidrados mates utiliza pigmentos em aguadas dados através de linhas muito finas, ou através de faixas e manchas em círculos. Aplica também riscos profundos com instrumentos variados chegando por vezes a utilizar facas para marcar estas pastas. Este tipo de intervenção provoca uma textura irregular muito característica das suas peças e que se desenvolve a partir desta década. As incisões nas peças também são realizadas antes e após a sua cozedura. Processo que já advém dos seus primeiros trabalhos para o revestimento da loja Altamira (em 1964). Este revestimento consistia em placas de argila vermelha que eram quebradas após cozedura e exploradas plasticamente através dos seus rebordos fragmentados.

A cozedura das suas pastas, quando resultam de misturas de grés e pastas refractárias muito chamotadas, são cozidas a 1030°C. Apresenta obras com outras pastas que coze a 980°C. De um modo geral utiliza bicozedura nas suas peças quando aplica os vidrados. os vidrados mates são obtidos por meio de infracozedura.

As peças tridimensionais, que utiliza na sua pintura³⁵ na sua maioria são recuperadas, portanto já se encontram cozidas. Compõe e junta as diversas peças e volta a cozer após aplicação dos vidrados. De um modo geral estas peças, como possuem pastas muito chamotadas, são cobertas com vidrados mates. Neste período apresenta também peças moldadas manualmente com pastas compostas de várias argilas, chamotes e fundentes, que cremos derivarem da composição das pastas das peças de forno. São aplicados vidrados e pigmentos cerâmicos, mas são peças que em nosso entender são esculturas pintadas e não pinturas sobre suportes tridimensionais como as peças referidas no início deste parágrafo.

No fundo a sua pintura resulta da aplicação de vidrados transparentes e brilhantes e vidrados opacos e mates, cada um para um determinado tipo de pastas e com o intuito de obter determinados tipos de textura. As pastas empregues são pastas de faiança para os vidrados transparentes e pastas compostas de diversas argilas e chamotes e por vezes o grés e que resultam rugosas e expressivas para sobressaírem as coberturas com vidrados mates.

³⁴ ver Anexo I, pg.80

³⁵ Ver anexo I, pg. 102 e 103

Relativamente ao processo pictórico este reside essencialmente na aplicação directa da pintura de pigmentos em tinta relativamente aguada e que, por este motivo, permite linhas muito finas, quase desenhadas. A aplicação de vidrados é efectuada por meios de aplicação directos com trinchas e pincéis e meios de aplicação processados, por processos químicos, como no caso dos vidrados mates sobrepostos sobre vidrados transparentes que ao fundirem criam determinados efeitos de textura ou a infracozedura para obter os vidrados mates.

O processo criativo desta ceramista é marcado por uma evolução na aplicação dos materiais e processos cerâmicos, que se deve a uma pesquisa continuada de novos materiais e processos visando obter determinadas formas plásticas. A sua pintura cerâmica, como já ficou referido, inova por realizar os suportes das suas pinturas como parte do processo pictórico. A necessidade de compor as suas próprias pastas cerâmicas, com vista a obter determinados efeitos plásticos, é disso exemplo. A concretização de texturas nas próprias pastas de que são formados os suportes é uma aplicação pictórica que esta ceramista, em nosso entender, traz de original para a pintura cerâmica.

A aplicação das coberturas cerâmicas sofre evolução no seu processo criativo com a passagem da aplicação de texturas dadas pelas coberturas com vidrados transparentes e brilhantes para a criação de texturas dadas pelos vidrados mates e pastas cerâmicas. O painel “ Sinais de Lisboa “ evidencia essa passagem.

A paleta cromática utilizada neste período temporal baseia-se essencialmente nos ocre característicos das pastas empregues e da aplicação de azuis quer através de pigmentos que através do óxido de cobalto, que relacionamos com a herança das faianças e do azulejo português, factor que não é alheio ao seu período de trabalho na Fábrica de Louça Viúva Lamego.

O toque é um acto que, em alguns artistas, é muito característico do seu processo técnico. Nas obras desta ceramista a gestualidade é dada no próprio suporte através de incisões e tem continuidade na aplicação dos vidrados, sobretudo nos vidrados mate, que são raspados e sobrepostos. O gesto permite acrescentar ao valor e à cor o peso, a densidade e o movimento. A presença do gesto está na aplicação da cor, na expressividade das pinceladas dadas com alguma leveza em vidrados transparentes contrastando com a agressividade dada na aplicação dos vidrados mates e nas raspagens e incisões das pastas muito chamotadas³⁶.

O jogo que cria de complementaridade ou contraste (áspero- liso) de materiais cerâmicos presente no painel de placas “ Sinais de Lisboa” é uma constante no seu processo criativo. Os elementos decorativos dados pelas caixas cerâmicas, realizadas com pasta de faiança, em contraste com as placas rugosas de grés que, além de apresentarem incisões, apresentam uma aplicação de vidrados mates em camadas criando uma espécie de sobreposição de texturas coloridas, mostram o seu domínio dos materiais cerâmicos na

³⁶ Ver ANEXO I, pg. 93 e 94

expressão de sensações visuais. Os vidrados opacos permitem esta exploração plástica de texturas muito marcadas pois possibilitam que se trabalhe a espessura da matéria em diversas camadas criando uma espécie de tecido rugoso.

Creemos que o desenvolvimento crescente de uma linguagem própria a partir desta fase (1980-1990) esteve relacionado com a possibilidade de poder cozer a temperaturas superiores a 980°C, temperatura a que estava acostumada na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, e a uma maior disponibilidade para se dedicar por inteiro à cerâmica. O porquê da escolha desta data relaciona-se com o desenvolvimento que efectua a nível das pastas cerâmica iniciando uma pesquisa que irá maturar em trabalhos posteriores como os que foram realizados para o hall de entrada do edifício do Campo Pequeno e para as peças da entrada do metro da estação dos Olivais.

Esta ceramista criou um percurso na pintura cerâmica, que em nosso entender contraria a vulgar ligação da pintura cerâmica apenas à pintura em azulejo ou a peças decorativas em faiança, e abre caminho para outras potencialidades pictóricas da cerâmica, através da importância e expressividade que dá aos suportes da sua pintura. A exploração plástica que mostra através da aplicação que faz a nível dos vidrados mates abre caminho para o entendimento dos materiais cerâmicos no sentido de os potencializar como elementos de expressão da pintura cerâmica.

Creemos ter demonstrado, através da obra de Cecília de Sousa, que os materiais cerâmicos, pela sua diversidade, possibilitam uma linguagem plástica muito variada. Referimos as pastas chamotadas e os vidrados brilhantes e mates que permitem a exploração de texturas não só visuais como tácteis. As pastas muito compactas e os vidrados brilhantes potencializam a exploração de velaturas e um tipo de textura mais visual do que táctil. Já as pastas chamotadas dão a diversidade de texturas predominantemente tácteis. A possibilidade de realizar texturas através de vidrados que, pela cozedura a temperaturas diferentes e com sobreposições de diferentes composições de vidrados, abre uma gama de efeitos plásticos. Podemos ainda referir o uso dos pigmentos em aguadas que, quando aplicados através de pinceis finos e com tinta muito fluida, permitem a exploração do traçado de linhas que Cecília de Sousa apresenta em algumas das suas pinturas.

3ª PARTE

3.1.CONCLUSÃO

Podemos concluir que a pintura cerâmica possui uma identidade caracterizada por materiais e processos cerâmicos próprios descritos nos capítulos iniciais deste texto. A pintura cerâmica definiu-se como uma pintura com uma expressividade cromática obtida a partir de procedimentos cerâmicos realizados através de materiais inorgânicos não metálicos submetidos a aquecimentos que lhe causam sinterização, reacções do estado sólido ou a conversão para um estado total ou parcialmente vítreo.

A potencialidade dos materiais cerâmicos sempre cativaram e inspiraram os artistas. A matéria pictórica da cerâmica, é muitas vezes o princípio do processo criativo da obra de um artista. A procura de imagens matéricas memorizada por diversos motivos por vezes são o impulso criativo para alguns artistas. Este facto resulta na procura de matérias pictóricas que imitem essa primeira imagem ou sensação. É uma procura que faz parte do processo criativo de um artista que o leva a ultrapassar algumas barreiras tecnológicas para atingir esses efeitos matéricos desejados. A procura de uma matéria que de certa forma imitasse uma superfície rochosa, ou um objecto arqueológico, cremos que esteve sempre presente, mesmo que inconscientemente, no processo criativo da ceramista Cecília de Sousa. O seu processo criativo foi evoluindo e maturando procedimentos e materiais cerâmicos através do desenvolvimento de uma linguagem pictórica própria baseada sobretudo na criação de pastas e na aplicação de texturas dadas através de vidrados com uma linguagem muito própria e inovadora. A criação de pastas levou a que executasse os suportes das suas pinturas já como uma intervenção pictórica, pois estas pastas eram coloridas e texturadas de forma que possibilite uma determinada expressão. A pintura cerâmica deve iniciar-se com o suporte, que já é matéria pictórica, pois já possui um corpo com uma cor, uma textura e um campo estrutural de composição.

As peças de cerâmica que foram aqui analisadas pensamos terem contribuído para a compreensão das potencialidades plásticas dos materiais cerâmicos e demonstrado as possibilidades de aplicação destes materiais na pintura cerâmica.

Vimos algumas das possibilidades plásticas que as pastas cerâmicas podem proporcionar quer usadas isoladamente, quer potencializadas através dos vidrados que se lhes sobrepõem.

A escolha destas peças tinham o intuito também de reforçar a importância das composições das pastas cerâmicas para as suas potencialidades expressivas e para a identificação da forma de criação plástica de cada autor, obedecendo a uma determinada finalidade funcional ou/e estética. Quando um ceramista elabora a sua pasta geralmente o que procura são características como a plasticidade, o comportamento térmico, resistência, textura e cor.

Relativamente à aplicação dos vidrados, Cecília de Sousa mostra-nos as possibilidades de exploração plástica que os vidrados podem apresentar. Através de um jogo de vidrados transparentes com determinadas texturas resultantes de sobreposições de dois tipos de vidrados mates e brilhantes. Utiliza os vidrados mates sobre pastas chamotadas, muito texturadas, que se harmonizam com este tipo de vidrados e com os espaços deixados sem vidrado com as pastas visíveis.

A pintura cerâmica de Cecília de Sousa resulta da aplicação de materiais cerâmicos numa pintura que vive essencialmente dos efeitos de luz nas superfícies transparentes de alguns vidrados e nos efeitos de luz sombra de algumas pastas texturadas.

Os materiais cerâmicos, por serem muito moldáveis, permitem a exploração da gestualidade de forma mais visível, cremos, do que em outro material pictórico. Este aspecto ficou demonstrado em algumas obras, aqui referidas, da ceramista Cecília de Sousa sobretudo no painel “ Sinais de Lisboa”.

Foi nossa intenção referir a importância dos processos cerâmicos como as cozeduras e as reações químicas e físicas dos seus materiais, ao contrário de outra pintura, que contribuem fortemente para os resultados da sua aparência final como ficou descrito na primeira parte deste texto.

A gestualidade, que a obra da artista apresenta, com os materiais cerâmicos sobretudo através das pastas cerâmicas em suportes que são já elementos pictóricos, abrem caminho para a possibilidade de explorar plasticamente a gestualidade através das pastas cerâmicas e utilizá-las como material pictórico. Outro aspecto que ficou patente com a obra desta ceramista foram as potencialidades plásticas ao nível do tacto que os materiais cerâmicos podem apresentar.

A pintura através de materiais e processos cerâmicos tem uma especificidade própria dada através de uma matéria plástica onde está presente o gesto do ceramista e que apela para os sentidos da visão e do tacto dois sentidos sempre ligados à história da pintura cerâmica.

Projectamos alargar esta temática da pintura cerâmica circunscrita às potencialidades plásticas dos seus materiais e processos à obra de outros ceramistas da actualidade.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIAS

AAVV; Ceramic Millennium, critical writings on ceramics history, theory and art; Ed. NSCAD; Canada; 2006; 400 pp.

BALL, F. CARLTON; Making pottery without a wheel, texture and form; Reinhold Publishing Corporation; New York; 1965;159 pp.

BRUN, JEAN; La Main et L'esprit; Ed. Sator; tr. Port. Mário Rui Almeida Matos, A Mão e o Espírito, col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, nº14, Ed.70, LX,1991, 221 pp.

BURLAMAQUI, SORAIA; "O abstracionismo, cap.VI" in Cerâmica mural portuguesa contemporânea: azulejos placas e relevos ; Ed. Quetzal; Lisboa; 1996; pp. 96-101

CARUSO, NINO; Cerámica Viva; tr. Elena Torres; Barcelona; Ediciones Omega S. A.; 1986; 318 pp.

CHAVARRIA, JOAQUIM; Esmaltes, Parramón Ediciones,S.A., Barcelona; trad. Conceição Candeias, Editorial Estampa, Lx, 1999, 64 pp.

CHITI, JORGE FERNÁNDEZ; Estética de la nueva imagen cerâmica y escultórica; Ed. Condor Huasi; Argentina;1991; 263 pp.

— Qué es la ceramologia; Ed. Condor Huasi; Argentina; 1992; 223 pp.

COLBECK, JOHN; Decoración cerâmica, técnicas y prácticas; Barcelona; Ómega; 1985; 285 pp.

EPPLER, RICHARD A. e OBSTLER, MIMI; Understanding Glazes; Ed. The American Ceramic Society; Ohio; 2005; 326pp.

FOCILLON, HENRYM; Vie des forme, Ed. Presses Universitaires de France ,(tr. port. Fernando Caetano da Silva, A vida das formas, ED 70, col. Arte & Comunicação nº38,LX; 1943 (1988), 129 pp.

HAMILTON, DAVID ; Pottery and Ceramics ; tr. Alferería y Cerâmica; 2ª ed. - Barcelona : Ediciones CEAC, 1989; 188 pp.

HENRIQUES, PAULO; “Ceramics in Portugal in 1900” ;Lisboa; 2000; p. 203-214

LEROI – GOURHAN, ANDRÉ; Le geste et la parole – la mémoire et les rythmes , ed. Albin Michel, tr. port. Emanuel Godinho, O gesto e a palavra, 2 –memória e ritmos, ED 70, col. perspectivas do homem nº18,LX; 1965 (1987), 228 pp.

LYNGGAARD, FINN; Tratado de cerâmica; Tr. de Hanne Pape y Lily Pedersen; Ediciones Ómega; S.A. Barcelona; 1983; 282 pp

METTHES, WOLF E.; Vidriados cerámicos : fundamentos, propiedades, recetas, métodos; trad. Ingeborg Trowsky; Omega cop; Barcelona; 1990; 522 pp.

NERY, EDUARDO; Apreciação estética do azulejo; Edições INAPA; col. história da arte ;Lisboa; 2007; 138 pp.

NORTON, F.H.; Cerámica para el artista alfarero; tr. por Enrique F. Gual; Ed. Continental ; México; 1960; (1984); 598 pp.

RADO, PAUL ; An introduction to the technology of pottery, Ed. The Institute of Ceramic; tr. de Gemma Mauri, revisado por Maria Dolors Giral; Ed. Ómega, S.A.; Barcelona; 1988;(1990); 322 pp.

RHODES, DANIEL; Arcila y vidriado para el ceramista; Barcelona; CEAC cop.;1990;.313pp

TÀPIES, ANTONI; La practica de l'arte; Institutció de les Lletres Catalanes; 1970; tr. port. Artur Guerra , A Prática da Arte; Ed. Cotovia; Lisboa; 2002; pp.49-50

VITTEL, CLAUDE; Cerâmica, pastas y vidriados; prefácio de Rudolf Schnyder;trad. por Daniel Santano y Leon; 2ªed; Paraninfo; Madrid; 1986; pp19- 192

CATÁLOGOS

A minha segunda casa...CECÍLIA DE SOUSA, obra cerâmica1954-2004 ; catálogo de exposição do MNA.;IPM; Lisboa, comissário Paulo Henriques, (7 Out-9 Jan 2005)

A memória das coisas, catálogo da exposição Escultura cerâmica – Cecília de Sousa, Galeria Municipal Lagar de Azeite – Palácio Marquês de Pombal, Oeiras,(25 NOV a 30 DEZ de1999)

Cecília de Sousa Cerâmica, MNaz, 1991

PERIÓDICOS

BENTO, ALEXANDRA; “Cecilia de Sousa uma ceramista contemporânea, Quebrar com a tradição para atingir a simplicidade”, in Notícias da Amadora, Amadora, nº 1386 (10 de Fevereiro de 2000)

LEIRIA, LUÍS; “Entrevista Cecilia de Sousa”, in Roteiro da Câmara Municipal de Oeiras, (FEV. 2000)

TOMÁS, CARLA; “ Cecília de Sousa, o gosto pela matéria rugosa que é o barro”, in Cerâmicas (CENCAL, Portugal), nº17 (Nov. /1993)

ANEXOS

ANEXO I



PAINEL DE AZULEJOS
"Camarinhas azuis"
(Pormenor)
1985
Faiança policroma
(85,5*15 cm.)
(MNaz nº inv-233)



PLACA DE CERÂMICA

1985

(50,5*37 cm.)

Placa em faiança policroma, pintada com óxidos e pigmentos
(Col. Dr. Francisco Ferreira)



PLACA DE CERÂMICA

“Ternura”

1985

(37,5*27,8*4 cm.)

Placa em faiança policroma, pintada com óxidos e pigmentos
(Encontra-se no MNaz com o nº inv. C-2)



Pormenor da Placa de Cerâmica “ Ternura “



Pormenor da Placa de Cerâmica “ Ternura”



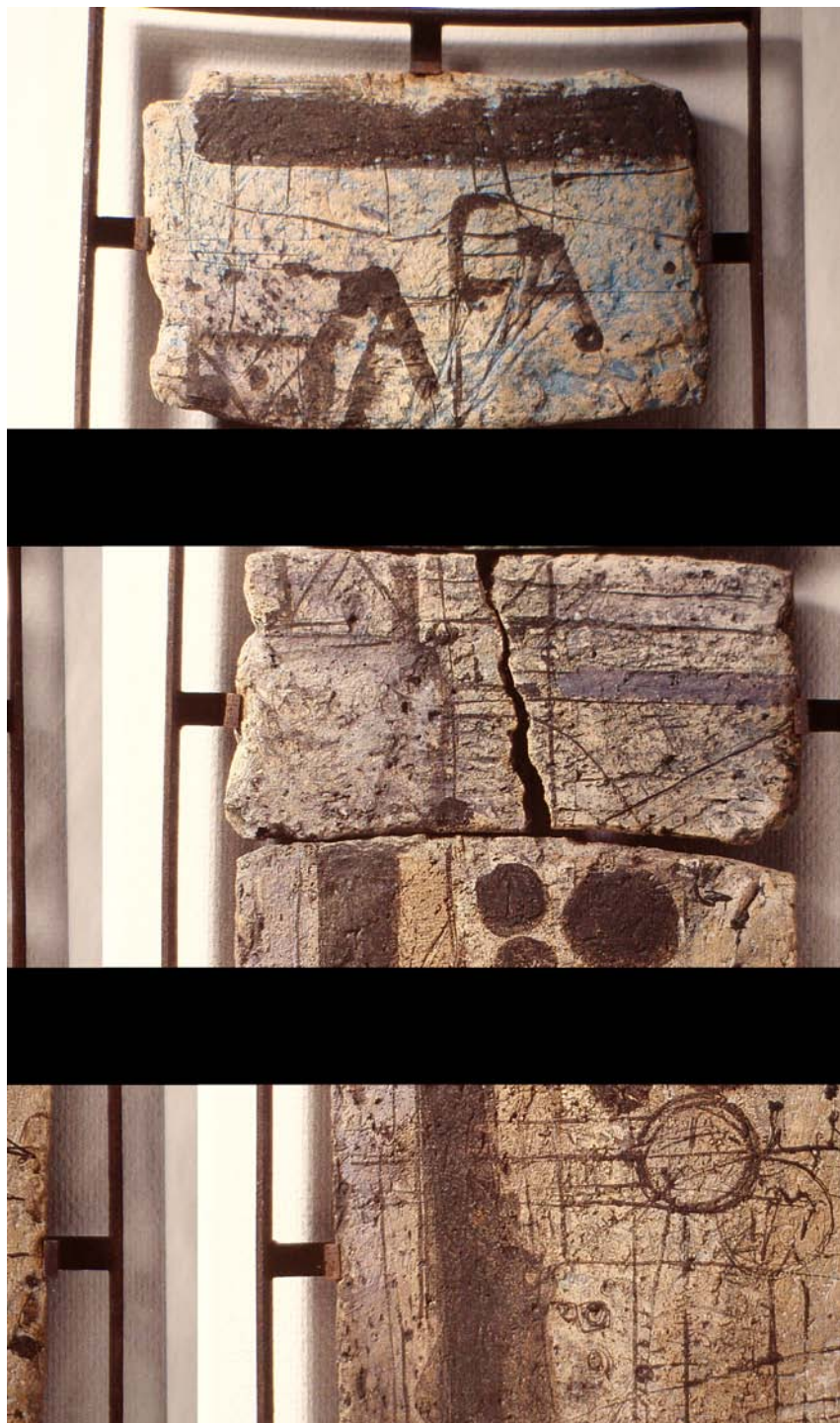
PLACA DE CERÂMICA
“ Inquietação”
1988
(37,5*51,5*5 cm.)
(Encontra-se no MNaz. Com o nº inv.C-249)



Pormenor da Placa de Cerâmica “ Inquietação”



Pormenor da Placa de Cerâmica “ Inquietação”



PLACA DE CERÂMICA

S/ título

1988

Pasta branca composta, vidrados mate, pigmentos

(86,5*42,5*4 cm.)

Col. autora

Mestrado em Pintura 2008/2009 – FBAL

Ana Cristina L. C. A. Completo



PLACAS CERÂMICAS

Díptico

“Sinfonia”

1989

Faiança policroma, pintada com pigmentos e óxidos
(65*62*5 cm.)

MNaz nº inv. C-67



Pormenor das Placas de Cerâmica (Díptico) “ Sinfonia”



Pormenor das Placas de Cerâmica (Díptico) “Sinfonia”



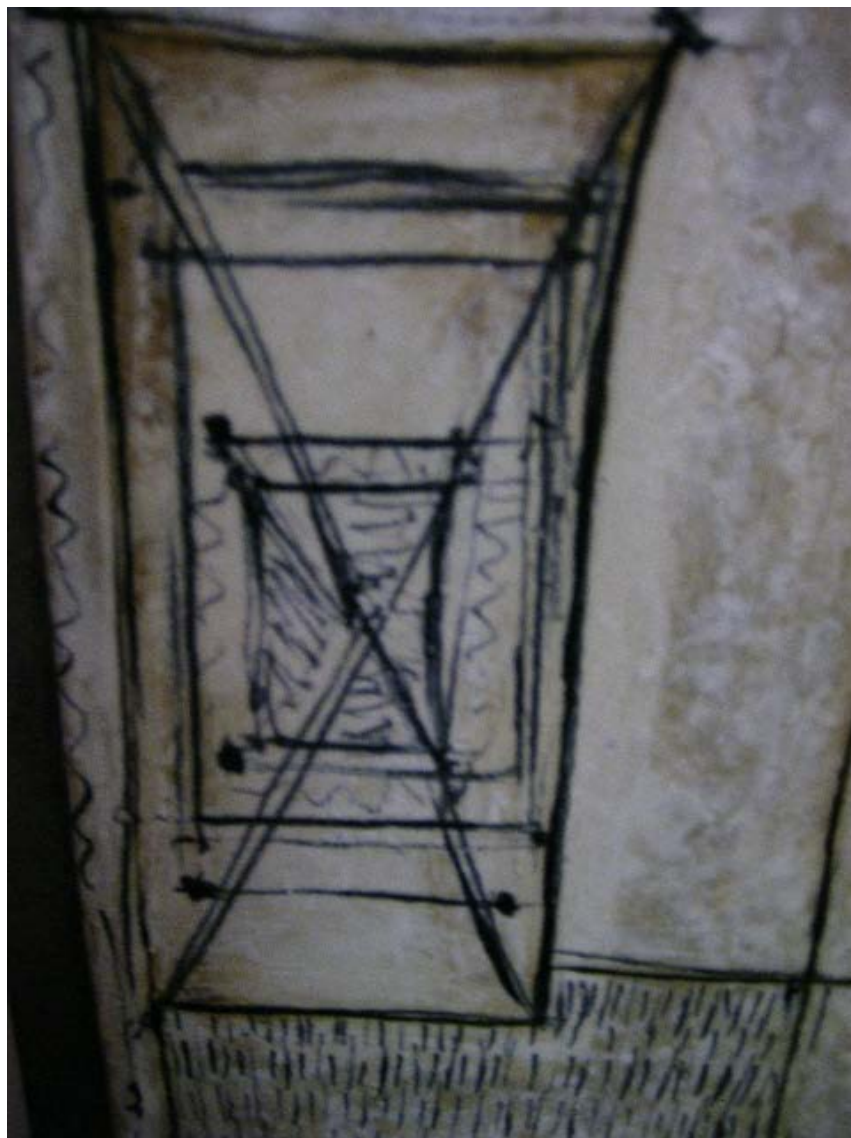
PLACA DE CERÂMICA

S/ TÍTULO

1990

(65,5*31,5*4,5 cm.)

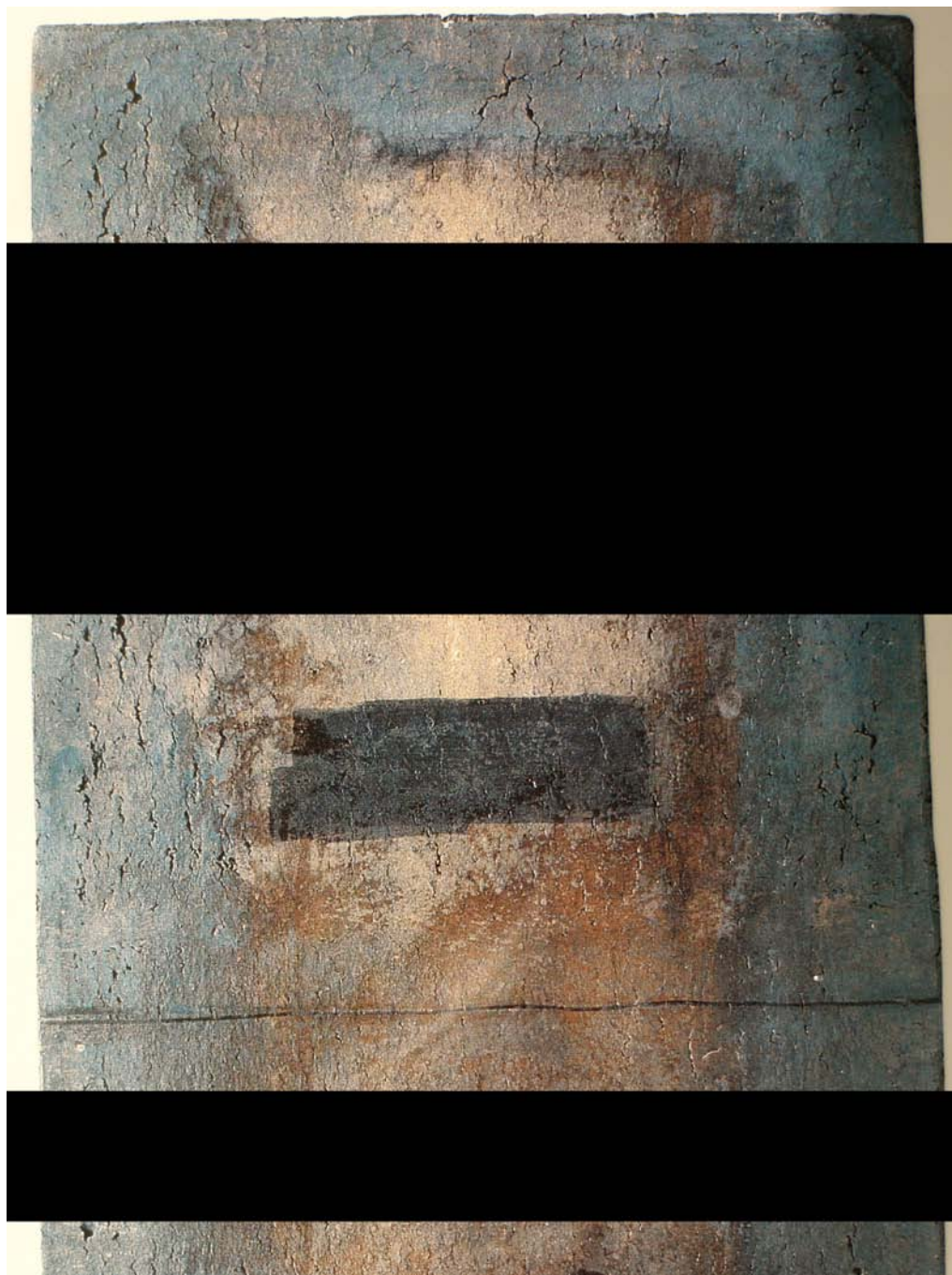
Pasta branca, vidrada, incisa e pintada com pigmentos
(MNaz com o nº inv. C-250)



Pormenor da Placa de Cerâmica S/ TÍTULO
(MNaz com o nº inv. C-250)



Pormenor da Placa e Cerâmica S/ TÍTULO
(MNaz com o nº inv. C-250)



PLACA DE CERÂMICA

“ Grande Azulejo”

1989

(66,3*46,7*4,5cm)

Pasta branca , vidrados mate e pintada com pigmentos

Col. autora



Museu Nacional do Azulejo

Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. / Ministério da Cultura

Fotógrafo: José Pessoa

PAINEL DE PLACAS

“ Sinais de Lisboa”

1988

(95* 240*5,5cm)

Placas: pasta chamotada modelada, incisada e pintada com vidrados mates

Elementos decorativos: pasta de faiança moldada e pintada com pigmentos e vidrado brilhante



Pormenor das placas do painel “Sinais de Lisboa”



Pormenor das placas do painel “Sinais de Lisboa”



Pormenor das placas do painel “Sinais de Lisboa”



Pormenor das placas do painel “Sinais de Lisboa”



Pormenor das placas do painel “Sinais de Lisboa”



Museu Nacional do Azulejo

Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. / Ministério da Cultura

Fotógrafo: José Pessoa

Azulejo de figura avulsa

1989

barro chamotado, corado e vidrado; corante preto em aguada, vidros mates brancos e azuis

MNaz nº inv.: 3098



Museu Nacional do Azulejo

Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. / Ministério da Cultura

Fotógrafo: José Pessoa

Azulejo de figura avulsa

1989

S/ título

(13,8 * 13,8 cm.)

Barro chamotado, corado e vidrado; corante preto em aguada, vidros mates brancos e azuis

MNaz nº inv.: 3099



AZULEJO DE FIGURA AVULSA

1993

S/ título

(13,5*13,5*1,25cm)

Barro chamotado, engobado e vidrado

Engobo preto com vidro branco semi - mate e de efeito brilhante cor bronze.

MNaz nº inv. 5938



AZULEJO DE FIGURA AVULSA

1993

S/ título

(13,5*13,5*1,25cm)

Barro chamotado, engobado e vidrado

Engobo preto com vidro branco semi - mate e de efeito brilhante cor bronze.

MNaz nº inv. 5938



PEÇA DE ENFORNO

1988

(50*30*12cm) vista frontal

Peças de forno com vidrados mates e pigmento preto

Col. autora

PEÇA DE ENFORNO

1988

(50*30*12cm)

vista lateral

Peças de forno com vidrados mates e pigmento preto

Col. autora

ANEXO II

ENTREVISTA com Cecilia de Sousa

JUNHO 2009

- Entende alguns dos seus trabalhos como uma necessidade de ruptura relativamente a materiais e técnicas usados tradicionalmente?

C.S.- Sem dúvida., mas sempre num sentido evolutivo, sempre sem negar as tradições. Fugir da tradição mantendo a tradição.

Porque que a gestualidade presente nas placas chamotadas é mais livre e marcado do que na pintura aplicada sobre as mesmas?

C.S.- A modelação é mais espontânea, enquanto na pintura a gestualidade é mais retraída porque pode por em causa todo o trabalho anterior já conformado.

Da sua passagem pela fábrica Viúva Lamego que processos pictóricos marcaram a sua obra e a sua forma de criar?

C.S - O que mais me marcou foram algumas situações de cozedura . Recuperei algumas formas e materiais utilizados nas cozeduras assim como alguns materiais utilizados pelo pessoal da fábrica, pela lembranças dessas pessoas e de todo o ambiente de que guardo memória, num sentido sentimental e também formal. Fazem parte de algumas peças escultóricas de 1988 e 89, como os “tapadores de forno”.

Que processos pictóricos utiliza?

C.S. - Os processos que me permitem a maior libertação possível., embora os pequenos traços finos e longos estão frequentemente presentes nos meus trabalhos.

A partir de determinada altura começou a utilizar vidrados mate por algum motivo?

C.S. - Primeiro por uma questão de valorizar o vidrado, muito vulgarizado e pouco valorizado. E em termos estéticos permite-me ir mais longe do que o vidrado brilhante, mais próximos dos elementos naturais , orgânicos.

Porque utiliza as pastas de grés?

C:S: - Também por uma questão de valorização da cerâmica, torná-la uma “arte maior”, são pastas com mais qualidade e mais resistentes.

Porquê que coze pastas a alta temperatura e a baixa temperatura?

C.S. - Quando realizo peças que se destinam ao exterior cozo a altas temperaturas para resistirem melhor a intempéries e outro tipo de agressões, enquanto para peças de interior não é necessário cozer a temperaturas tão altas.

Qual a importância para as suas obras dos factores de cozedura nos resultados finais?

C.S. - A seguir à base , o saber pintar e modelar, a cozedura torna-se tão importante ou mais do que os processos anteriores

A que se deve o predomínio das cores azul e negro, nas suas obras?

C.S. - Os azuis...naturalmente.

As formas e as cores podem reflectir uma memória de pedreira que existia na aldeia onde eu passava férias com os meus avós.

Em algumas obras existem formas pintadas a ouro, qual o significado do uso desta cor?

C.S. - Tem um sentido valorativo e pelo contraste que apresenta com a superfície rugosa e escura do suporte uma superfície lisa e brilhante do ouro.

A gestualidade tem mais possibilidades de ser explorada por estarmos perante materiais muito plásticos como as argilas?

C.S. - O gesto nasce no papel e só depois é passado para a cerâmica.

Pode afirmar-se que a escolha dos seus materiais está relacionada com a possibilidade de criar formas mais orgânicas do que geométricas?

C.S. - Sim.

Que limitações pode apresentar a pintura cerâmica?

C.S. - Não tenho limitações com 50 anos de cerâmica.

Tem a preocupação de elaborar os seus próprios materiais, porquê?

C.S. - Há uma preocupação em elaborar os meus próprios materiais, porque não existe no mercado o material que procuro.

Na pintura cerâmica que realiza, e numa perspectiva global, existe algo tipicamente português?

C.S. - Nos vidrados transparentes que utilizo, o painel “ os sinais de Lisboa” são um exemplo dessa característica, num sentido evolutivo.

O quê que em seu entender caracteriza a pintura cerâmica?

C.S. - Além da transformação da cor há o suporte que é totalmente diferente de outro tipo de suporte. Pela transformação dada pelo fogo aos materiais estas são características que a tornam tão difícil e tão diferenciada de qualquer outra pintura. E que permite obter possibilidades pictóricas que outro tipo de pintura não permite.

As placas realizadas para o revestimento da loja “ Altamira”, em 1964, era já uma tentativa de ruptura na forma como se trabalhavam os materiais cerâmicos?

C.S. - Representa um início. São ainda as memórias que já referi da pedreira e a própria ida à loja Altamira, pelo que representava em termos conceituais, levou-me a uma cerâmica diferente da cerâmica vidrada mais tradicional.

Quais os pintores ou ceramistas que mais aprecia?

C.S. - Tapiés e Chillida

Ana Cristina Leite Coelho do Amaral Completo
