



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Eliezer Nogueira do Nascimento Junior

**Fora de série:**

**valorização dos excessos de produção nas porcelanas Vista Alegre**

Rio de Janeiro

2021

Eliezer Nogueira do Nascimento Junior

**Fora de série:**

**valorização dos excessos de produção nas porcelanas Vista Alegre**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Marcos André Franco Martins

Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Noni Geiger

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

N244

Nascimento Junior, Eliezer Nogueira do.

Fora de série: valorização dos excessos de produção nas porcelanas Vista Alegre / Eliezer Nogueira do Nascimento Junior - 2021.

179 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos André Franco Martins.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Porcelana - Teses. 2. Criatividade (Design) - Teses. 3. Produção gráfica - Teses. 4. Reaproveitamento (Sobras, refugos, etc.) - Indústria - Teses. I. Martins, Marcos André Franco. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 738.1

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Eliezer Nogueira do Nascimento Junior

**Fora de série:**  
**valorização dos excessos de produção nas porcelanas Vista Alegre**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 29 de março de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcos André Franco Martins (Orientador)  
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Barbara Peccei Szaniecki  
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Zoy Anastassakis  
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Raquel Gomes Noronha  
Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior  
Universidade Federal do Ceará

Rio de Janeiro

2021

## DEDICATÓRIA

Para minha mãe,  
*in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Marcos Martins e a minha coorientadora Noni Geiger, por terem mudado para melhor os caminhos de minha jornada desde o momento em que aceitaram minha candidatura ao doutorado até a conclusão desta tese. A eles toda minha gratidão pelo companheirismo, pelas conversas e pela força compartilhada nos momentos difíceis. Que sorte tive eu de poder contar com eles.

Aos meus queridos professores, João de Sousa Leite, Bárbara Szaniecki e Zoy Anastassakis, junto aos quais tanto aprendi não apenas sobre a disciplina do Design mas também sobre a beleza que surge quando transmitimos o melhor de si.

À Anna Teresa, por abrir os caminhos.

Ao Rui Roda, pela parceria desde o mestrado e por mudar os rumos desta pesquisa ao aceitar a supervisão de meu doutorado sanduíche em Portugal.

À Claudia Albino, minha coorientadora em Aveiro e que até hoje se faz presente.

Ao Wellington Junior, o Tutunho, por me orientar mesmo sem nunca ter me orientado!

Aos queridos amigos e antigos colegas de sala, Renata Perim, Cristina Cavallo, Moema Oliveira, Cassia Mota, Felipe Kaiser, Lucas Cunha e Vinicius Guimarães.

Ao Cristian Rodríguez, pela companheirismo em todas as horas.

Aos meus pais, Eliezer e Maria Lucimar. A eles não há agradecimento suficiente. Desde sempre, fortaleceram em mim a certeza de que a educação é o melhor caminho para ser alguém melhor. Eu sou hoje por causa deles.

Agradeço à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), por tornar possível esta minha trajetória de pesquisa, no Brasil e em Portugal.

À Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), pela acolhida e pelo orgulho que tenho e sempre terei em ser um esdiano. ESDI aberta, sempre.

Ao Programa de Pós-graduação em Design (PPDESDI), pelo esforço conjunto de investir em pesquisa por todo o País e por ser um instrumento catalisador da evolução pessoal daqueles que passam por ele.

Por fim, à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela excelência e resistência.

Falo-te como exercício profundo de mim. O que quero agora escrever? Quero alguma coisa tranquila e sem modas. Alguma coisa como a lembrança de um monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas quero de passagem ter realmente tocado no monumento.

*Clarice Lispector*

## RESUMO

NASCIMENTO JUNIOR, Eliezer Nogueira do. *Fora de série: valorização dos excessos de produção nas porcelanas Vista Alegre*. 2021. 179 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O trabalho tem como objeto a utilização dos refugos de impressão das decorações de porcelana da bicentenária fábrica Vista Alegre, em Portugal, para desenvolver um método de produção inédito de peças originais de porcelana. O autor levanta questões de pensamento crítico sobre o processo criativo em design, as práticas artesanais inseridas na indústria, os limites conceituais e práticos entre unicidade e serialidade e sobre estratégias de trabalho colaborativo ao narrar as atividades no chão de fábrica para a criação de uma série limitada de peças que comprovam a viabilidade do método inventado.

Palavras-chave: Porcelana. Processo criativo. Produção gráfica. Refugo. Vista Alegre.

## ABSTRACT

NASCIMENTO JUNIOR, Eliezer Nogueira do. *Extraordinary: valuation of industrial waste in Vista Alegre porcelain*. 2021. 179 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The object of this thesis is the use of printing residues from porcelain decorations of the bicentennial factory Vista Alegre, in Portugal, to develop an unprecedented method of production of original porcelain pieces. The author brings critical thinking about the creative process in design, the craft practices inserted in the industry, the conceptual and practical boundaries between uniqueness and seriality and about collaborative work strategies when narrating the activities inside the factory to create a limited series of pieces that prove the viability of the invented method.

Keywords: Creative process. Graphic production. Porcelain. Refuse. Vista Alegre

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Folha velha</i> .....	16
Figura 2 - Exercício para demonstrar uma impressão com erro de registro .....	31
Figura 3 - Palimpsesto de Arquimedes.....	35
Figura 4 - Fachada de muro em Fortaleza. ....	37
Figura 5 - Pilar de prédio em Berlim.....	37
Figura 6 - Paredes de espaços públicos em Berlim. ....	38
Figura 7 - Robert Rauschenberg. <i>Signs</i> . ....	39
Figura 8 - Comparação entre as obras <i>Persimmon</i> e <i>Venus in front of the mirror</i> .....	40
Figura 9 - <i>Folha velha</i> . ....	42
Figura 10 - Prato Alma da Vista Alegre .....	43
Figura 11 - Soup Bowl, French Hand Painted Sevres .....	44
Figura 12 - Conjunto de xícara e pires. ....	45
Figura 13 - Assinaturas da marca Vista Alegre .....	46
Figura 14 - Sobrado que abriga os residentes do programa IDPool .....	48
Figura 15 - Sandra Paiva, designer da Vista Alegre.....	49
Figura 16 - Turma de residentes IDPool 2019 .....	51
Figura 17 - QR Code para o timelapse com o registro da pesquisa de campo .....	53
Figura 18 - Prato Lusitano Caballus. ....	54
Figura 19 - Escultura Faisão Macho Pássaros. ....	54
Figura 20 - Pote Fu Dog da coleção <i>Tobacco Leaf</i> .....	56
Figura 21 - Etapas de produção de uma tela de serigrafia.....	57
Figura 22 - Resmas de papel de decalque.....	58
Figura 23 - Impressão serigráfica .....	58
Figura 24 - Decalques da decoração <i>Cozinha Velha</i> .....	59
Figura 25 - 'Folha nova' depois da aplicação da laca amarela.....	60
Figura 26 - Decalque da decoração <i>Chintz</i> finalizado e desfalcado da folha. ....	60
Figura 27 - Reprodução do documento "EQ 703 - Defeitos de decalques" .....	62
Figura 28 - Sequência de telas de serigrafia para a impressão da decoração <i>Blossom</i> .....	64
Figura 29 - <i>Folha velha</i> .....	65
Figura 30 - <i>Folhas velhas</i> na esteira de secagem. ....	66

Figura 31 - Estante com <i>folhas velhas</i> à espera da próxima limpeza. ....	67
Figura 32 - <i>Frames</i> dos vídeos gravados durante o garimpo na serigrafia. ....	68
Figura 33 - Eliezer e a impressora Paula Monte. ....	69
Figura 34 - Estação de trabalho durante garimpo cedida temporariamente pela Paula Monte. ....	69
Figura 35 - <i>Frame</i> de um vídeo com a impressora Paula Monte a fiscalizar o garimpo. ....	70
Figura 36 - <i>Folha velha 'perfeita'</i> do tipo 1. ....	70
Figura 37 - <i>Folha velha 'perfeita'</i> do tipo 2. ....	71
Figura 38 - Cautela com os tipos de <i>folhas velhas</i> separados pelas abas. ....	72
Figura 39 - <i>Folha velha</i> do tipo 3. ....	73
Figura 40 - Prato Marcador Redondo <i>Tiles</i> . ....	74
Figura 41 - Prato Raso <i>Timeless</i> . ....	74
Figura 42 - <i>Folha velha</i> antes da limpeza das telas das decorações <i>Tiles</i> e <i>Timeless</i> . ....	75
Figura 43 - <i>Folha velha</i> após a limpeza das telas das decorações <i>Tiles</i> e <i>Timeless</i> . ....	75
Figura 44 - Dois exemplares de <i>folhas velhas</i> idênticas. ....	76
Figura 45 - <i>Folha velha 'perfeita'</i> com aplicação de “laca cheia”. ....	77
Figura 46 - Lurdes Casal e Paula Monte no Setor de Produção de Decalques. ....	77
Figura 47 - Eliezer e Lília. ....	79
Figura 48 - Talha da decoração <i>Blue Canton</i> . ....	80
Figura 49 - Porcelana chinesa da dinastia <i>Ming</i> . ....	80
Figura 50 - Primeira seleção das amostras de peças para a coleção. ....	81
Figura 51 - Parque de amostras físicas para estamaria. ....	81
Figura 52 - Segunda seleção das peças para compor a série exclusiva. ....	82
Figura 53 - Terceira seleção de peças para compor a série limitada. ....	86
Figura 54 - <i>Folha velha</i> antes e depois de receber a camada de laca. ....	87
Figura 55 - Teste do decalque sobre a peça. ....	88
Figura 56 - Depilação do decalque de <i>folha velha</i> . ....	88
Figura 57 - Decalque a ser estampado sobre peça de porcelana. ....	88
Figura 58 - A cromadora-mestra e minha tutora, Lília, ao auxiliar a estampagem. ....	89
Figura 59 - Ferramentas de auxílio de estampagem. ....	89
Figura 60 - Lília a retirar os excessos de decalque com uso de lâmina. ....	90
Figura 61 - Refugos das etapas de cozedura da porcelana. ....	91
Figura 62 - Prato após sua estampagem a dar entrada no túnel do forno inglaze. ....	92
Figura 63 - Corpo da talha antes e depois da cozedura da decoração. ....	94

Figura 64 - <i>Container</i> com refugos descartados após a cozedura do vidrado .....	95
Figura 65 - As 13 <i>folhas velhas 'perfeitas'</i> .....	97
Figura 66 - Peça <i>Criação do Mundo</i> .....	104
Figura 67 - Molde em papel para o corte dos 12 excertos das <i>folhas velhas 'perfeitas'</i> .....	104
Figura 68 - Estampagem da peça <i>000</i> .....	105
Figura 69 - Lília a retirar os excessos de decalque da peça <i>000</i> .....	105
Figura 70 - Peça <i>000</i> estampada e pronta para ir ao forno <i>inglaze</i> .....	106
Figura 71 - Peça <i>000</i> cozida .....	107
Figura 72 - Comparação entre a peça <i>000</i> e as <i>folhas velhas</i> que a decoraram.....	107
Figura 73 - Eliezer a assinar a peça <i>001</i> .....	108
Figura 74 - Assinaturas das peças com a numerações gravadas.....	109
Figura 75 - Extração do círculo central na peça <i>000</i> .....	111
Figura 76 - Decalques para as peças <i>001</i> e <i>002</i> .....	111
Figura 77 - Hélio Oiticica, <i>Metaesquema</i> .....	113
Figura 78 - Peça <i>001</i> estampada e pronta para ir ao forno <i>inglaze</i> .....	114
Figura 79 - Peça <i>001</i> cozida .....	114
Figura 80 - Detalhes da peça <i>001</i> que mostram o derretimento da decoração após cozedura	115
Figura 81 - <i>002</i> estampada e pronta para ir ao forno <i>inglaze</i> .....	115
Figura 82 - Peça <i>002</i> cozida .....	116
Figura 83 - detalhe da peça <i>002</i> com queimadura na decoração após cozedura .....	116
Figura 84 - Folha velha garimpada em 2012 .....	117
Figura 85 - Decalque de <i>folha velha</i> submerso em solução para facilitar a depilação .....	118
Figura 86 - Aplicação da primeira camada de decalque.....	118
Figura 87 - Estampagem no verso do prato .....	119
Figura 88 - Peças do serviço de chá criado durante a primeira residência, em 2012 .....	120
Figura 89 - Aplicação das camadas subsequentes de decalque .....	121
Figura 90 - Peça <i>003</i> estampada e pronta para ir ao forno <i>inglaze</i> .....	122
Figura 91 - Peça <i>003</i> cozida .....	122
Figura 92 - Detalhes da peça <i>003</i> que mostram queimaduras na decoração após cozimento	123
Figura 93 - <i>Folhas velhas</i> de 2012 .....	124
Figura 94 - Sônia a estampar testes de cor .....	126
Figura 95 - Sonia Passos e Eliezer.....	127
Figura 96 - Pilha de pratos de testes de cor no “Depósito de Testes” .....	128

Figura 97 - Recortes de decalque para a ensaio 004.....	128
Figura 98 - Raspagem de resíduos de papel no decalque .....	129
Figura 99 - Peça 004 estampada e pronta para ir ao forno <i>inglaze</i> .....	130
Figura 100 - Peça 004 cozida .....	130
Figura 101 - Detalhes da peça 004 a mostrar queimaduras após a cozedura da decoração ...	131
Figura 102 - 'Fake' folha velha com camada de laca.....	132
Figura 103 - Pedaco da 'fake' folha velha a ser estampado .....	132
Figura 104 - Imersão do decalque em água .....	133
Figura 105 - Movimento de depilação do decalque .....	133
Figura 106 - Batimento do decalque.....	135
Figura 107 - Movimento de rotação da peça para retirar as sobras dos decalques.....	136
Figura 108 - Peça 005 estampada e pronta para ir ao forno <i>inglaze</i> .....	137
Figura 109 - Peça 005 após a queima .....	137
Figura 110 - Folhas velhas com decorações 'grande fogo' com a aplicação de laca.....	138
Figura 111 - Refugo do prato "Orient Coupe Marcador" .....	139
Figura 112 - Recortes de decalque para o ensaio 006 .....	139
Figura 113 - Peça 006 estampada e pronta para ir ao forno 'grande fogo' .....	140
Figura 114 - Peça 006 após a cozedura .....	140
Figura 115 - Detalhes da peça 006 .....	141
Figura 116 - Ensaios .....	142
Figura 117 - Planejamento para a estampagem do prato Incerteza .....	143
Figura 118 - Prato <i>Incerteza</i> estampado e a seguir para o forno <i>inglaze</i> .....	144
Figura 119 - Prato <i>Incerteza</i> após a cozedura.....	144
Figura 120 - Divisão dos espaços para decoração .....	145
Figura 121 - Recortes de decalque para o corpo da peça .....	146
Figura 122 - Vistas do corpo da peça estampado .....	146
Figura 123 - Vistas da tampa da peça estampada .....	146
Figura 124 - Yayoi Kusama. <i>Obliteration Room</i> .....	147
Figura 125 - Vistas da talha <i>Impureza</i> após cozedura da decoração <i>inglaze</i> .....	148
Figura 126 - Detalhe da continuidade da decoração entre tampa e corpo da talha .....	149
Figura 127 - Tampa após cozedura.....	149
Figura 128 - Inspiração para decoração da talha <i>Perdição</i> .....	150
Figura 129 - Decalques para o corpo da talha .....	150

Figura 130 - Corpo da talha antes e depois da primeira cozedura <i>inglaze</i> .....	151
Figura 131 - Adição de decoração no colo da talha .....	152
Figura 132 - Primeira tampa decorada .....	153
Figura 133 - Segunda tampa a ser estampada.....	154
Figura 134 - Resultado da estampagem nas seis faces da talha <i>Perdição</i> .....	154
Figura 135 - Talha <i>Paradise</i> .....	155
Figura 136 - Marcação para a estampagem e filagem .....	156
Figura 137 - Cinco pedaços de decalques para o corpo da talha .....	157
Figura 138 - Elementos de ligação entre as decorações .....	157
Figura 139 - Processo de estampagem da talha <i>Desacerto</i> .....	158
Figura 140 - Vistas do corpo e da tampa da talha estampados.....	158
Figura 141 – Vistas da talha <i>Desacerto</i> após a cozedura <i>inglaze</i> .....	159
Figura 142 - Aplicação de decalque dentro da talha <i>Desacerto</i> .....	160
Figura 143 - Estampagem na parte interna da tampa para a talha <i>Perdição</i> .....	160
Figura 144 - Decorações ‘escondidas’ nas talhas .....	161
Figura 145 - Prato da coleção <i>Butterfly Parade</i> .....	162
Figura 146 - Antonio a filar a talha <i>Perdição</i> .....	163
Figura 147 - Antonio a misturar o pigmento ao fundente .....	163
Figura 148 - Talha <i>Impureza</i> a receber filagem a ouro e pintura na cor preta .....	164
Figura 149 - Talha <i>Desacerto</i> a receber filagem a ouro .....	165
Figura 150 - Talha <i>Impureza</i> na esteira do forno <i>onglaze</i> para cozer a filagem a ouro .....	165
Figura 151 - Eliézer, prato <i>000</i> (2019) .....	166
Figura 152 - Eliézer, prato <i>Incerteza</i> (2019) .....	167
Figura 153 - Eliézer, talha <i>Impureza</i> (2019).....	168
Figura 154 - Eliézer, talha <i>Perdição</i> (2019) .....	169
Figura 155 - Eliézer, talha <i>Desacerto</i> (2019) .....	170
Figura 156 - Talhas da coleção <i>Excess</i> .....	171
Figura 157 - Vista aérea das talhas da coleção <i>Excess</i> .....	171
Figura 158 - Panorâmica com vista aérea da coleção <i>Excess</i> .....	171
Figura 159 - Sasha Walckhoff e Eliezer .....	174
Figura 160 - Eliézer. <i>Fracasso</i> .....	176

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 O DESIGNER A PROJETAR COM O ACASO .....	22
1.1 À mão e à máquina: as práticas artesanais e a emergência da indústria .....	23
1.2 Aquilo que sobra.....	29
1.3 Palimpsestos: sobreposições sob a forma do acaso.....	35
2 VISTA ALEGRE .....	43
2.1 A volta.....	47
3 CHÃO DE FÁBRICA .....	53
3.1 Má Impressão.....	56
3.1.1 <i>A Folha Velha</i> .....	61
3.1.2 <i>O garimpo</i> .....	67
3.2 Fina Estampa .....	78
3.2.1 <i>Ensaio 000</i> .....	96
3.2.2 <i>Ensaio 001 e Ensaio 002</i> .....	110
3.2.3 <i>Ensaio 003</i> .....	117
3.2.4 <i>Ensaio 004</i> .....	124
3.2.5 <i>Ensaio 005</i> .....	131
3.2.6 <i>Ensaio 006</i> .....	138
3.2.7 <i>Prato Incerteza</i> .....	143
3.2.8 <i>Talha Impureza</i> .....	145
3.2.9 <i>Talha Perdição</i> .....	149
3.2.10 <i>Talha Desacerto</i> .....	155
3.2.11 <i>Detalhes tão pequenos</i> .....	160
3.2.12 <i>Acabamento a ouro</i> .....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS.....	177

## INTRODUÇÃO

A partir da narração, em primeira pessoa, das atividades projetuais desenvolvidas durante a pesquisa exploratória da tese, acredito ser possível introduzir suas intenções discursivas através da explicação de seu próprio título: *Fora de série: valorização dos excessos de produção nas porcelanas Vista Alegre*.

Esta pesquisa foi realizada dentro da linha de montagem de uma indústria que prima pela produção de artefatos idênticos uns aos outros, essa é a prerrogativa fundamental da produção em série. O objeto dessa pesquisa é exatamente aquele produto que, acidentalmente, resultou diferente dos demais e, por isso, foi descartado, virou excesso de produção, virou refugo. O acidente incorporou ao excesso algo que é dele próprio, único, e justamente por isso, foi expulso da linha de montagem.

A expressão ‘fora de série’ é uma locução adjetiva usada para indicar algo singular, excepcional, fora do comum. Aquilo que é original, sem igual, fora do padrão e feito sob medida. O mesmo se aplica para o adjetivo “*extraordinary*”, utilizado na tradução para o inglês do título da tese. O excesso de produção é, de modo inerente, algo ‘fora de série’ no sentido de ser diferente dos demais, anômalo, excêntrico. Faço dessa expressão um jogo de palavras para me referir à excepcionalidade, à beleza extraordinária desse refugo industrial em específico que é o objeto de estudo dessa pesquisa: a *folha velha*<sup>1</sup> (Figura 1).

*Folha velha* é o nome dado ao refugo das impressões produzidas para decorar peças de porcelana. São desenhos que foram mal impressos e reaproveitados para servir de base para acertos de máquina e para limpar as matrizes de impressão de decorações diversas, como acontece de praxe nas indústrias de produção gráfica. Cada limpeza equivale a uma impressão sobre a mesma folha e é através das sucessivas limpezas das matrizes que é gerada esta inusitada sobreposição de desenhos.

É na intenção de divulgar sua surpreendente e acidental composição visual que busco valorizá-la, no sentido de lançar luz a ela, de realçá-la, tirá-la do chão de fábrica e transportá-la aos holofotes do mercado e da academia. O termo “valorização” também está empregado em um duplo sentido, pois além de descrever o modo com o qual é produzida, tento incidir sobre ela um valor mercadológico. Quando extraio seus desenhos e os estampo em peças de porcelana, a transformo em uma proposta de produto a ser comercializado pela fábrica como ‘artigo de colecionador’ devido a sua singularidade, a sua beleza ‘fora de série’.

---

<sup>1</sup> O termo *folha velha* estará em itálico durante o texto para especificar a referência ao refugo da fábrica Vista Alegre e não a uma folha velha qualquer.

Figura 1 - *Folha velha*

Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 55 x 75 cm. Fonte: O autor, 2019.

Quanto ao trecho “porcelanas Vista Alegre” do título, refiro-me ao cenário desta aventura: a quase bicentenária fábrica portuguesa da Vista Alegre, a primeira unidade dedicada à produção de porcelana em Portugal, fundada em 1824 e localizada no município de Ílhavo, na região de Aveiro. É uma das poucas empresas portuguesas dedicadas à produção cerâmica com projeção internacional.

As porcelanas Vista Alegre estão intimamente ligadas à cultura portuguesa e inseridas no mercado de luxo de artigos para casa. A grife Vista Alegre é reconhecida como uma marca de porcelanas que são fabricadas com material de excelência e produzidas sob alto rigor no controle de qualidade.

Assumindo como valores essenciais o rigor, a sofisticação e a versatilidade, aliando harmoniosamente tradição e modernidade, a Vista Alegre tem sabido evoluir em sintonia com a cultura do seu tempo, projetando-a universalmente através de produtos que traduzem as mais recentes tendências do design, fabricados de acordo com os mais elevados padrões de qualidade e funcionalidade. (VISTA ALEGRE, 2021<sup>2</sup>)

No trabalho com as *folhas velhas*, tentei aliar “harmoniosamente tradição e modernidade” ao traduzir “as mais recentes tendências do design” reutilizando excessos de produção descartados pelos “mais elevados padrões de qualidade”. Afinal, não trabalhei com um refugo qualquer, mas com um refugo ‘fora de série’, um refugo Vista Alegre.

Com esta pesquisa é demonstrado um método de produção em pequena escala de peças únicas de porcelana a partir da reutilização desses refugos. Trata-se de uma produção colateral, não oficial, algo como uma produção parasita. É o avesso da produção oficial, pois lida com aquilo que foi descartado por ela.

O potencial expressivo do resíduo pode ser considerado através de uma analogia com a alegoria da ruína barroca, aquela que tem no fragmento e no acidente a sua matéria-prima. Benjamin (2008), no texto *A Ruína*, comenta que aquilo que está despedaçado entre os escombros de um edifício, seus restos em forma de fragmento, representa o material mais nobre da criação barroca. Como princípio, enfatiza-se a perda como ponto de partida, o acaso como um agente de produção e a falta de ordem como método de produção de narrativas.

Na decadência, unicamente e somente na decadência, a ocorrência histórica encolhe e desaparece do cenário. A quintessência dessas coisas decadentes é o extremo oposto da ideia de natureza transfigurada, tal como concebida no início do Renascimento. (BENJAMIN, 2008, p. 182)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Disponível em: <[https://vistaalegre.com/int/t/vaa\\_AMarca\\_ValoresdaMarca-2](https://vistaalegre.com/int/t/vaa_AMarca_ValoresdaMarca-2)>. Acesso em: 20 fev. 2021.

<sup>3</sup> Tradução feita pelo autor do trecho em inglês: “In decay, solely and alone in decay, historical occurrence shrivels up and disappears into the setting. The quintessence of those decaying things is the extreme opposite of the idea of a transfigured nature as conceived by the early Renaissance”.

Os trabalhos do Barroco se traduzem em alegorias que remetem não ao desabrochar das rosas ou ao apogeu da criação, mas ao apodrecimento e à decadência da natureza, enfatizando o estado efêmero e finito da existência.

É justamente no campo de análise sobre os efeitos colaterais e os fragmentos materiais gerados pela padronização e mecanização dos processos de produção em série que o território conceitual dessa pesquisa faz intersecção com a alegoria barroca.

Palimpsesto, colagem e obliteração são operações que foram incorporadas ao trabalho, que teve como referências artísticas e estéticas o movimento dadaísta, a *pop art*, a arte neo-concreta e a arte urbana, além da tradição decorativa da porcelana chinesa e da própria Vista Alegre.

O registro audiovisual da pesquisa prática realizada na fábrica foi feito por meio do recurso de *timelapse* do iPhone. Esse tipo de captação de vídeo tem a propriedade de condensar horas de gravação em alguns minutos, a partir da colagem de fotografias retiradas pelo telefone em uma determinada frequência de tempo. Para resumir minhas ações durante os expedientes diários na fábrica, guiar minhas anotações e servir como testemunho do trabalho, o *timelapse* acabou por se tornar a principal ferramenta de registro da pesquisa de campo. O vídeo final que compila todos os dias de trabalho (Figura 17) evidencia um exercício que dá ênfase às tarefas de bastidores, àquelas necessárias à produção das peças, mas que geralmente não são comunicadas.

Ao filmar todos os processos feitos por mim na fábrica, da separação das folhas à estampagem manual das peças, pretendo valorizar o processo de produção que, junto com as peças, compõe o resultado da pesquisa de campo.

As peças produzidas – tanto as de ensaio como as peças finais, que compõem a coleção denominada *Excess* – não simbolizam o objetivo principal da pesquisa, mas a tradução, em matéria, do processo produtivo empreendido para a criação delas, este sim visto como principal objetivo. Este termo possui uma ambiguidade que remete para a ideia de excesso, algo que sobra, mas também para a ideia de excelência, excepcionalidade e exclusividade.

Esta preocupação central com o processo produtivo tornou pertinente o detalhamento das minhas atividades na fábrica não apenas de forma escrita, mas ilustrativa. A quantidade de imagens presentes na tese, apresenta uma possibilidade de leitura simultânea e complementar à escrita. Acredito que a documentação visual das ações projetuais, dos cenários e das pessoas que colaboraram com a pesquisa enriquecem a narrativa e criam pontos de intersecção entre as minhas percepções e as percepções do leitor.

Por isso, os materiais que auxiliaram o processo de fabricação foram documentados. Desde as cautelas, que são os carrinhos de armazenamento das folhas, que separam os tipos de Folhas Velhas até as sobras de decalques que restam da estampagem. Neste esforço em documentar o cotidiano das atividades na fábrica, quis expor o que não está estampado no produto final: as questões de tecnologia, as coreografias da produção industrial em grande escala e as pessoas que imprimem qualidade e estampam excelência às peças.

Ao colocar o pensamento criativo em ação, combinando a prática à reflexão, o toque à ideia, nessa '*poiesis* do refugo', proponho a criação de produtos cuja matéria-prima são os excessos de produção.

Minha visão de trabalho dentro da fábrica é atentar por espécies de subprodutos, ou produtos do produto: os artefatos criados colateralmente na esteira de produção de outros artefatos. A *folha velha* é um desses subprodutos e o agente catalisador da pesquisa.

Dentro do cenário de produção em larga escala de peças decoradas de porcelana, a produção das *folhas velhas* é uma produção dentro da produção. A *folha velha* é criada quando acontece um erro na impressão serigráfica do decalque, seja um desacerto de registro ou o aparecimento de ranhuras no papel, sendo descartada pelo controle de qualidade da fábrica.

Esta folha com desenhos incompletos, pois foram 'interrompidos' pelo erro, é reutilizada para a limpeza das telas de serigrafia subsequentes, sejam da mesma decoração ou de outras. Essa limpeza se dá através de impressões prévias com a função de carregar as impurezas ou possíveis resíduos que possam obstruir a passagem de tinta pelo tecido de *nylon*, prejudicando a qualidade e resolução do desenho impresso.

A descrição dessa linha de produção e as considerações a respeito do campo de atuação do designer dentro da indústria; da criação de um método de fabricação de artefatos únicos dentro de um sistema de produção em série; da reutilização de descartes; do trabalho manual aliado à máquina e do processo criativo e colaborativo com os operários da fábrica serão apresentadas no decorrer do trabalho.

A tese está dividida em três capítulos. No primeiro serão abordadas questões referentes às atividades do designer que trabalha sob o prisma do redesign a partir de operações de reedição. Trazendo esse tipo de operação para este caso em particular, serão comentadas as condições históricas que relacionam o trabalho manual à escala de produção mecanizada da indústria dos primórdios da Revolução Industrial e da emergência da profissão do designer neste contexto. Logo após, trarei considerações sobre os desperdícios materiais gerados pela lógica industrial para, em seguida, fazer uma analogia do processo de criação de

um palimpsesto, baseado na superposição de escritas em um mesmo documento, com o processo de composição de uma *folha velha*, que acontece pela superposição de impressões serigráficas em um mesmo papel.

Ao inculir um novo uso a um objeto que já não mais atende à função para a qual foi criado, a operação de construção do palimpsesto será exposta para traçar uma analogia à produção das *folhas velhas*, um papel que recebe sobreposições de impressões dentro do processo de produção de decalques decoração da fábrica. Essa sobreposição é analisada como um motor de criação espontânea de palimpsestos.

Tanto o palimpsesto como a *folha velha* são materiais compostos por atividades de produção gráfica, mas de épocas e técnicas diferentes, um é produzido por meio da escrita ou da pintura (através do reaproveitamento de telas), o outro, por meio da serigrafia. A limpeza da superfície do palimpsesto acontece para que se escreva novamente sobre ele, a *folha velha* não passa por nenhuma limpeza de suas camadas de impressão, ela é um material que colabora na limpeza de uma ferramenta de impressão: a tela de serigrafia. A característica fundamental do palimpsesto é a presença de escritas sobrepostas; a da *folha velha* é a presença de impressões sobrepostas.

As sobreposições em um antigo palimpsesto ou tela de pintura ocorrem pela escassez de material que torna necessário o apagamento da inscrição anterior para que se inscreva novamente sobre o pergaminho. Aqueles textos e cálculos gregos, orações em latim e romances medievais e representações pictóricas só podem ser vistos, ao mesmo tempo, quando são expostas à luz infravermelha. Já em uma *folha velha*, as sobreposições podem ser vistas a olho nu.

No segundo capítulo, será apresentada a Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre, sua história de fundação e seus partidos estéticos e influências artísticas. Também será contado como se deu meu contato com esta indústria quando estava a tirar o mestrado pela Universidade de Aveiro e como, oito anos depois, consegui voltar ali para realizar esta pesquisa.

No terceiro e último capítulo, narro meu cotidiano de trabalho no chão da fábrica e minha relação com os operários que colaboraram no registro, no levantamento de informações, na transmissão de saberes e nas decisões criativas para a valorização da *folha velha* como um material que imprime unicidade às porcelanas Vista Alegre.

A narrativa é contada seguindo a trajetória de fabricação de uma peça na linha de montagem da fábrica. Essa linha tem suas primeiras etapas no beneficiamento da argila, em seguida na modelagem da pasta cerâmica e depois na vitrificação da peça. Quando a peça

branca de porcelana está pronta, ela segue para as etapas da aplicação da decoração. É a partir da etapa de decoração que minha história se inicia.

Primeiro, narrarei minhas atividades no Setor de Impressão dos Decalques, onde é a *folha velha* é utilizada para limpar as telas de serigrafia. Na gráfica da fábrica, no Setor de Impressão de Decalques, realizei as atividades de seleção, catalogação, e tratamento das *folhas velhas* para transformá-las em decalque.

Em segunda instância, partirei para o Setor de Estamparia, onde realizei a estampagem manual sobre as peças de porcelanas dos decalques feitos de *folhas velhas*, por meio da técnica da decalcomania.

O movimento principal da pesquisa, que se traduz em um processo inédito de fabricação, é a transformação da *folha velha* em decalque de decoração para estampar peças de porcelana. A composição visual única gerada pela aleatoriedade das limpezas das telas de serigrafia nesta folha é transferida a para porcelana e, conseqüentemente, gera peças também únicas. Trata-se de estratégias de produção que agregam exclusividade à porcelana através do reaproveitamento do lixo gerado por uma das etapas de sua linha de montagem.

Neste esforço em documentar o cotidiano de minhas atividades na fábrica, quis deixar por escrito e em imagens o que não pode ser visto nas peças únicas que produzi: os esforços produtivos, as burocracias corporativas, a expertise dos operários e os meus dilemas criativos.

## 1 O DESIGNER A PROJETAR COM O ACASO

O título acima reflete minha postura de trabalho durante a criação das peças únicas de porcelanas decoradas que são os artefatos resultantes desta pesquisa. Elas foram criados a partir da manipulação de uma ‘matéria-prima de segunda mão’: refugos de produção fabril. Refiro-me, especificamente, aos materiais batizados pelos operários de *folhas velhas*. A manipulação com as *folhas velhas* se desdobra em um trabalho de reedição inédito, pois inaugura um processo de produção na fábrica da Vista Alegre.

A experimentação foi realizada com um material residual da produção de porcelanas da fábrica portuguesa da Vista Alegre<sup>4</sup> (1824), fundada aos moldes da fábrica inglesa Wedgwood, cuja fundação, em 1759, coincide com os anos de início da Revolução Industrial. Essa fábrica foi a pioneira nos esforços de implementação de um profissional responsável pela criação de estratégias operacionais de serialização da produção e pela criação de um protótipo para as peças. Este profissional passou, mais tarde, a ser denominado de designer (FORTY, 2007).

Realizo este exercício processual de design atento às condições históricas de aparecimento da profissão, ao progresso tecnológico, à flexibilização nos campos profissionais de operação do designer, à contemporânea produção de artefatos de diferentes “graus de artificialidade” (KRIPPENDORFF, 2006), mas atuo na experimentação com aqueles que são de primeiro grau: produtos feitos em série pela indústria de produção em larga escala, neste caso, peças de porcelana.

No diálogo com o passado, revejo os processos de design estabelecidos e proponho que entrem em contato com o imprevisto, o casual, o acidental, a coincidência e o erro. Os acontecimentos históricos determinam mudanças dos paradigmas de produção dos artefatos. Uma dessas mudanças diz respeito à transição de uma produção artesanal em baixa escala à produção mecanizada em série e ao papel do designer como construtor desta ponte entre os processos manuais e os mecânicos.

Nessa intenção de revisar o passado para entender como se constituíram as estruturas fabris e as bases do processo industrial atual que deram possibilidade à experimentação prática desta pesquisa, apresento, a seguir, um apanhado de questões sobre as intersecções entre o método de produção artesanal e a linha de produção industrial em série.

---

## 1.1 À mão e à máquina: as práticas artesanais e a emergência da indústria

Esta seção objetiva discorrer sobre as relações entre as práticas de design e os modos de produção dos artefatos com foco em evidenciar a pertinência de um estudo baseado na reconfiguração, articulada com o acaso, de materiais já existentes, tensionando os campos da arte e da indústria a partir de uma abordagem que lida com as questões da pós-produção.

Bourriaud (2009), ao tratar do que ele chama de pós-produção, comenta que, na arte contemporânea, não cabe a necessidade da criação de obras a partir da predeterminação moderna da geração do 'novo', mas sim a reprogramação de formas preexistentes que expandam seus potenciais criativos a partir de um jogo entre o criador e a apropriação dos objetos que o rodeiam.

De fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção: não se trata mais de fabricar um objeto mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica. (BOURRIAUD, 2009 p. 22).

Faço um paralelo, e não uma equivalência, entre a arte contemporânea referida por Bourriaud (2009) com o design contemporâneo, no sentido de que ambas disciplinas podem 'fazer aparecer' as coisas a partir de sua linguagem particular que interage recombinao os elementos do ambiente ao redor.

O designer tem a competência de traduzir em artefatos os desdobramentos das relações sociais com o intuito de produzir objetos tangíveis ou intangíveis. A restrição das atividades desse profissional à necessidade de criar algo que possua uma utilidade prática no mundo é uma das características que o diferem do artista.

Responsável pelo planejamento de bens industriais que contribuíram para a geração de riqueza e para o inconsciente cultural coletivo, o estudo das evoluções históricas do ofício do design é peça fundamental no estudo da cultura material contemporânea, já que ele se inicia no estágio nascente da história do capitalismo, a partir das primeiras iniciativas produtivas que marcaram o início da primeira Revolução Industrial.

Maxine Berg, no livro *The Age of manufactures, 1700-1820: Industry, innovation and work in Britain* (1994), discute teorias que analisam as relações entre a manufatura e a indústria moderna inglesas. As mudanças da produção agrária do século XVIII, o início do capitalismo comercial e a crescente produção manual das áreas rurais e das oficinas urbanas são entendidas por ela como as raízes da mecanização e da organização fabril.

A serialização da cadeia produtiva determinou a passagem de um modo operacional no qual o indivíduo é responsável por todas as etapas do processo, da concepção à execução –

características da uma produção artesanal no espaço que a autora chama de *artisan workshops*, as guildas – para um modo de produção no qual todas as tarefas relacionadas ao fabrico de um artefato foram separadas e exercidas por diferentes profissionais. As manufaturas são estes espaços onde o trabalho manual é articulado junto à máquina e dividido por etapas.

Como as atividades ainda eram dependentes do trabalho manual, gerava-se uma hierarquização entre aqueles artesãos que possuíam um alto grau de *expertise* no ofício e os trabalhadores sem qualificação.

O modelo de manufaturas foi o responsável pela transição entre o modo de produção artesanal para a produção fabril, porém nem o artesanato nem a manufatura desapareceram com o advento da indústria. Eles resistiram também sob a forma de cooperativas ou por meio de parcerias com as fábricas.

A inserção da máquina na escala de produção inaugurou o que passou a ser conhecido como indústria a partir de meados do século XVIII, e sua expansão durante o século XIX trouxe consigo inovações nas áreas da energia elétrica e no beneficiamento de novas matérias-primas.

O desenvolvimento tecnológico, no entanto, não trouxe para o trabalhador melhores condições de trabalho. Pelo contrário, já que a rapidez da produção, a busca pela precisão na similaridade dos produtos e a intermitência do funcionamento das máquinas trouxeram a eles novos fluxos de trabalho.

Trabalhos excruciantes, perigosos e repetitivos diminuíram a qualidade de vida de homens e mulheres, mas catapultaram a produção a níveis nunca antes vistos. A máquina não substituiu o trabalho manual nas fábricas, pois ela necessita de alguém que a controle, de quem a supervisione e programe. O que mudou foi a espécie de trabalho manual reservado aos operários que tinham de dominar o funcionamento desses novos mecanismos.

Essas mudanças contribuíram com o progressivo distanciamento das práticas artesanais do ambiente de produção industrial. Ou as novas tarefas não exigiam altos graus de técnica e expressão no domínio da manipulação dos materiais, ou os operários já não se sentiam motivados a aprimorar suas funções de trabalho devido à desvalorização de seu labor.

A perda de um senso de coletividade e de domínio de todas as atividades inerentes a um determinado ciclo produtivo, enfatizaram a concorrência individualista pela alta produtividade e a crescente indiferença ao trabalho bem-feito, minucioso e demorado que contrasta com o extenuante manuseio das máquinas e com a velocidade da produção mecanizada. O fato é que o trabalho nas indústrias ficou cada vez mais distante do caráter de

trabalho do artífice das manufaturas e guildas. A dissociação da técnica desenvolvida entre o pensamento e o toque que o performa e o reproduz acarretaram a dissociação do artesanato da produção de bens de consumo.

O trabalho manual continuou presente no chão de fábrica, mas sua relação com a tecnologia se dava sob novas tipologias de atividades. O processo de mecanização demandou novos afazeres, novas atividades ligadas à manipulação das máquinas.

O capitalismo do século XIX criou muitas mais habilidades do que destruiu, embora fossem diferentes em espécie daquelas dos artesãos completos e sujeitas a um nível totalmente novo de exploração. (SAMUEL, p. 59, 1977)<sup>5</sup>.

As performances homem-máquina do fazer industrial, repetitivas e mecânicas carecem do que Sennett (1977) chama de “perícia artesanal”: a busca incessante pela qualidade dos processos de trabalho, aliando a técnica apurada à habilidade experimental, à industriabilidade, à atitude de pensar apresentada pelo cotidiano, ao respeito mútuo entre os trabalhadores que primava pela colaboração coletiva.

As recompensas emocionais oferecidas pela habilidade artesanal na consecução desse tipo de perícia são de dois tipos: as pessoas se ligam à realidade tangível e podem orgulhar-se de seu trabalho. Mas a sociedade criou obstáculos para essas recompensas e continua a fazê-lo hoje. [...] A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como um luxo. (SENNETT, 2008, p. 31).

As atividades repetitivas possuíam o caráter didático de transmissão de habilidades e técnicas através da tentativa/erro/tentativa. Acreditava-se, então, que a expertise numa ação se expandia através do acúmulo de repetições e fracassos, do esgotamento físico do aprendiz.

A performance no comportamento restaurado quer dizer que nunca pela primeira vez, sempre pela segunda e assim até a enésima: comportamento duas vezes vivenciado. (SCHECHNER, 2006, p. 10).

Schechner (2006) refere-se a uma aprendizagem a partir do “comportamento restaurado” que acontece por meio das repetições. Essas repetições das ações fortalecem a tradição de transmissão do trabalho do artífice de geração a geração. Se no caso do aprendiz, repetir significa aperfeiçoamento pela prática, no caso do mestre, repetir significa perpetuar o ofício.

---

<sup>5</sup>Todas as traduções de citações para a língua portuguesa foram realizadas pelo autor.

As atividades das guildas e oficinas encontravam na repetição um método de capacitação manual e exercício de afinação com o material: uma postura de trabalho que encarava o fracasso como trampolim para o aperfeiçoamento dos processos e dos produtos.

Os aprendizes estavam subordinados à autoridade do mestre e de uma série de restrições e recomendações técnicas formatada pelo próprio ofício com o passar dos anos. Para obter maestria, o aprendiz precisava ser obediente e compreender que o saber não chega sob rompantes, mas é sedimentado pela prática cotidiana.

O artesanato preocupa-se com ações alongadas no tempo, perpetuáveis, inovações lentas mas perenes e impessoais. O artífice possui engamento com a qualidade. (SENNETT, 2008).

A habilidade artesanal do artífice não se refere apenas às habilidades manuais, mas todas àquelas que revelam uma condição humana especializada no conhecimento em alto grau de um ofício, preocupada com a excelência e orgulhosa do trabalho bem-feito.

A boa prática é resultado de técnica e de imaginação, essas duas categorias são constantemente postas à prova pelo pensamento analítico do próprio ‘processo do fazer’. A mão e a cabeça trabalham juntas durante a ação. A experiência prática leva em conta a própria memória corporal dos processos e dos conhecimentos adquiridos pelo tato e pelo trato com os materiais. A ação se torna conhecimento a partir da observação do pensamento na ação, quando ‘pegamos o pensamento’, quando extrai-se de uma ação um saber corporal. Uma espécie de performance da manualidade, pois em toda prática manual ocorre uma indexação do corpo ao projeto sob a forma de habilidades produtivas.

A produção fabril implicou em diferentes tipos de organização operária e desenvolvimento tecnológico. O trabalhador perdeu o controle do processo total de produção e surgiu a necessidade de uma orientação que guiasse as atividades dos trabalhadores. É aí que o designer se insere na produção, seu aparecimento está vinculado à introdução do processo de mecanização fabril.

A produção fabril atendia a uma demanda de vendas feita sob encomenda, os clientes escolhiam seus produtos através de catálogos com os desenhos em miniatura dos produtos à venda. O produto precisava ser idêntico àquele desenhado no catálogo e, para atender a essa semelhança, coube ao designer propor mecanismos de otimização das etapas do trabalho seriado devido a seus esforços na elaboração de protótipos e projetos de instruções de fabricação que buscassem o aperfeiçoamento na uniformização dos produtos e que acarretassem perda no custo produtivo e ganho de tempo e lucro.

A grande vantagem das máquinas era seu potencial para fabricar um único design sem-fim; o design bem-sucedido tornou-se uma propriedade muito mais valiosa, pois era o que habilitava a capacidade da máquina em dar lucro. Portanto, era natural que fosse nas indústrias em processo de mecanização no segundo quartel do século XIX que surgisse a maior preocupação com o design. (FORTY, 2007, p. 82)

Sua presença se dava pela necessidade de projetar as estratégias de produção. Ao designer era requisitada uma série de competências que transitavam entre os conhecimentos dos processos de produção e de mercantilização, na busca por conciliar, através do consumo, os avanços tecnológicos com o gosto da época.

Por realizarem um trabalho de planejamento, os designers trabalhavam de forma isolada e eram geralmente artistas. Não necessitavam estar presentes, cotidianamente, junto aos operários no chão das fábricas. Seu isolamento das fábricas também se dava para que sua postura não contaminasse os operários com ideias revolucionárias: a autonomia a que clamavam os designers não combinava com o rigor da produção industrial.

No caso da fábrica de cerâmica inglesa Wedgwood, havia uma preferência pela contratação de artistas para desempenhar as tarefas de design. Isso acontecia pelo fato de que eles participavam do círculo das altas classes sociais, público consumidor de artigos em porcelana e, conseqüentemente, possuíam um maior conhecimento sobre as correntes artísticas em evidência. Por serem considerados conhecedores do gosto característico da época, creditava-se um status superior às peças produzidas por esses artistas, pois ali estaria traduzido o mais apurado saber e atualizado gosto.

Considerado como um dos casos primordiais que colaboraram para o aparecimento da profissão do designer, pode-se retirar daí que o design é necessário à indústria dentro da lógica da divisão do trabalho e do desejo pela criação de novos e variados objetos que atendam a uma gama maior de consumidores a partir de uma estratégia de diferenciação. A pertinência do objeto não reside apenas em seu uso, mas em sua posse, estimulando-se, assim, a estratificação da sociedade e solidificando-se as bases das diferentes categorias sociais.

Krippendorff (2006), ao propor uma virada semântica à disciplina de design, vai além das questões aliadas à materialidade e produção do artefato e direciona-se a uma trajetória baseada em seu uso através da linguagem, pois é através dela que as trocas entre as pessoas acontecem. É na linguagem que os indivíduos participam do corpo social das interações. A linguagem molda as relações, constrói canais de conversação e explicita o espaço de cada indivíduo numa comunidade e em formas de vida compartilhadas.

Por isso, uma das principais atividades do designer foi a de analisar os fatores motivacionais que guiam os consumidores, oferecendo-lhes produtos que servissem de

comunicadores de suas condições financeiras, de seu apuro estético e do refinamento que possuíam. Trata-se de estratégias comerciais baseadas em comportamentos sociais.

A partir da noção de que o atual modo incessante de produção de novos objetos para atender às demandas mercadológicas é inviável e insustentável e de que as matérias-primas de produção são matérias finitas, é previsível que, num futuro próximo, a produção de bens sofrerá altos impactos pelo esgotamento de recursos.

O design, como atividade responsável pelo processo de fabricação dos produtos a partir das demandas do mercado consumidor e como disciplina que tece críticas a esse processo, está autorizado a analisar e a manipular o objeto também a partir do momento de seu pós-uso, isto é, a partir do momento em que ele não possui mais a serventia para a qual foi projetado. A partir de sua capciosa situação de inutilidade, é possível tecer propostas de modelos de reutilização do objeto que contribuam para a reconfiguração dos hábitos de consumo que provocam o desgaste ambiental sistemático a partir do esgotamento dos recursos do planeta e da produção exorbitante de lixo.

Margolin (2009) chama à necessidade do desenvolvimento de uma história do design que se relacione com os movimentos históricos de outras áreas do conhecimento para evidenciar seu papel na construção da paisagem material e para evitar seu isolamento dos estudos dos processos políticos e sociais: “Alguém pode traçar a história dos resíduos industriais e a trajetória inicial das práticas de design sustentáveis?” (idem, p.103). Ele lança uma chamada às práticas de design que atuem na relação entre os modos de produção industrial e seus excedentes.

É fundamental comentar sobre os acontecimentos históricos que definiram os modos de produção dos artefatos e sua relação com o design, posto que “... não há atividade humana em que não esteja incorporada a cultura material” (ibid., p. 96).

É necessário perceber a prática do design pelo panorama dessas condições históricas, de suas viradas conceituais e de sua flexibilização operacional na produção de artefatos afirmando, dessa forma, sua importância no campo de pesquisas sobre cultura material.

Ao aliar os pensamentos da prática artesanal e do projeto em design como áreas que se intersectam, o exercício de processos de ação para os experimentos desta pesquisa se manifestam como sintomas da insustentabilidade iminente de um modo de vida baseado no consumo desenfreado de bens que gera um volume grandioso de desperdícios materiais.

Essa manifestação acontece, especificamente, a partir de uma atenção aos objetos que acabam por se configurar de maneira espontânea em um estágio intermediário da escala industrial de outros objetos. São espécies de produtos colaterais, consequências que se

materializam pela necessidade de produção de um outro produto: o produto seriado, cópia perfeita de seu protótipo, o objetivo principal do design de produto tradicional. Esses objetos colaterais não possuem um projeto prévio, tampouco chegam a sair da fábrica ou são conhecidos por um público externo, muito menos são comercializados. Estou a falar dos refugos de produção industrial.

A seguir, desenvolvo considerações sobre esses restos e sobre sua característica paradoxal de unicidade, de originalidade e sua desvalorização a partir de seu contexto de desperdício e inutilidade.

## 1.2 Aquilo que sobra

Os objetos que são criados pela ação humana sob a forma do acaso, ou seja, sem intenção de acontecerem como, por exemplo, o resultado de falha em um processo de produção padronizada acabam por traduzir a forma do erro e da falha. O que me interessa é perceber uma anomalia do sistema, um *bug*, um *glitch* revelado na imperfeição desses objetos fora de série. Um erro em algo padronizado faz com que ele se torne único. Original por acidente, uma cria da cópia, algo de autêntico produzido pelos métodos de reprodutibilidade técnica.

Numa linha de produção em série, o erro não é tolerado, é descartado justamente por sua excentricidade, por ser fora do comum, por ser extraordinário (extra: “fora de”; ordinário: “conforme a ordem”). No processo industrial em série, o erro não tem valor, é puro desperdício, pois gera um excesso, uma sobra defeituosa, um refugo.

O refugo denuncia processos de produção e de consumo, é testemunho das entropias materiais e da evolução dos processos sociais e das convenções estéticas. O refugo denuncia o fracasso de um processo de produção em série que prima pela otimização dos recursos e do tempo com a mínima produção de desperdício. Ele surge quando o que estava a ser produzido já não mais irá servir ao seu objetivo primeiro. Por ser o vestígio de algo que ‘seria, mas não foi’, o refugo não deixa de existir, ele não desaparece ou se desfaz no ar. Ele permanece no mundo como um artefato acabado em si, como um produto final.

A epistemologia de prática positivista dos estudos da Racionalidade Técnica (SCHON, 1982) serviu para dar suporte ao progresso tecnológico da indústria como um modo de produção hegemônico baseado na serialidade para o consumo em massa. Sua abordagem racionalista em busca de uma eficiência produtiva busca evitar a ‘produção de desperdícios’,

uma expressão aparentemente paradoxal, mas é preciso evidenciar que todo resíduo de produção também é um produto da indústria.

Esse trabalho direciona-se à manipulação e à crítica sobre o resíduo visto como um fragmento material, pois refere-se a “qualquer substância que sobra de uma operação industrial e que pode ainda ser aproveitada industrialmente” (HOUAISS, 2012). Ele contém informações não apenas a respeito de seu passado útil, de seu histórico de técnicas e tecnologias de produção e manipulação de matérias-primas, mas ele também contribui para o entendimento das possibilidades de futuro, pois é um sintoma das tendências de consumo e de comportamento. Os restos são ‘arquivos’ que conjugam passado e futuro no presente, como defende Derrida (2001).

Dispor de um conceito, ter segurança sobre seu tema é supor uma herança fechada e a garantia selada de alguma maneira por esta herança. E, certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras dessas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro. (DERRIDA, 2001, p. 48)

Da indefinição do conceito de arquivo demonstrada por Derrida, podemos traçar um paralelo à indefinição formal e utilitária dos resíduos, pois estes também possuem uma forma aberta: estão vulneráveis às intempéries e possuem a garantia de que quanto mais longa for sua existência, mais acentuado se apresenta seu aspecto de resto, de decadência.

Como dito anteriormente, o erro cria e imprime originalidade ao refugo. O refugo torna-se assim porque está errado e ele está errado porque é diferente dos demais. O acaso produz o erro a partir de uma incidência conjunta de fatores. Essa incidência não ocorre de maneira repetida, não é um padrão. Não é possível errar duas vezes da mesma forma. O erro é único e revela o momento em que forças agiram aleatoriamente e acabaram por produzir resultados inesperados. Como seria possível esperar pelo inesperado?

Partindo do pressuposto que o erro configura algo de único, de original, é possível pensar em uma possibilidade de intersecção conceitual entre a obra de arte e o refugo a partir de uma discussão sobre o conceito benjaminiano de aura que é “uma forma singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1993, p. 170).

Benjamin, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* [1975], defende o conceito de aura da obra de arte relacionando sua autenticidade a partir da

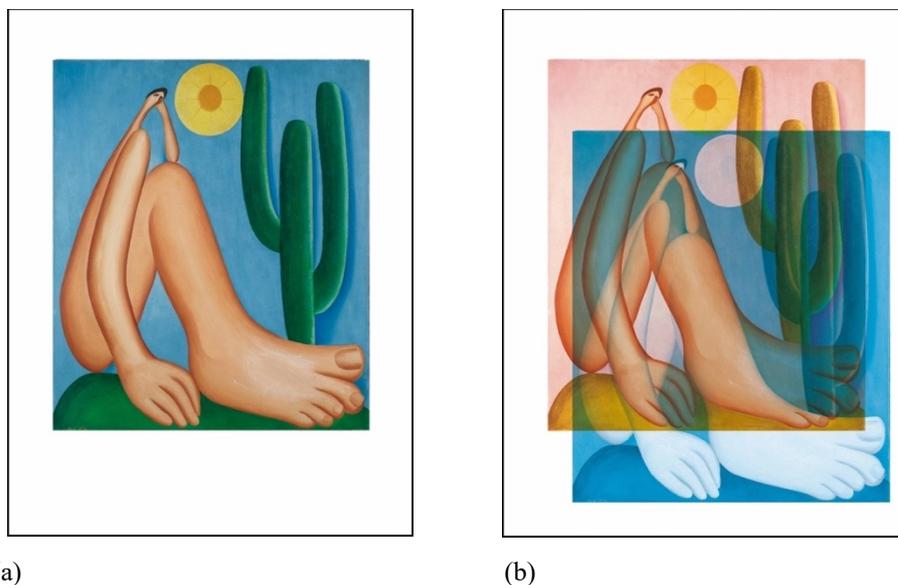
unicidade da pintura, do quadro em si, em detrimento de suas cópias geradas pelas técnicas de reprodução que, portanto, produzem uma ‘perda da aura’.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. (idem, p. 168, destaque do autor).

A partir do que é dito pelo autor sobre a produção de cópias de obras de arte e os eventos por ela produzidos, proponho um exercício de análise baseado na criação de um pôster com a reprodução do quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (1928) (Figura 2). Esse pôster não existe de fato, nunca circulou no mercado e o projetei para utilizá-lo aqui para este exercício.

Ele seria reproduzido por meio da técnica de produção gráfica *offset* que utiliza quatro matrizes de impressão, baseadas na escala CMYK. Essa sigla refere-se às iniciais dos nomes em inglês de cada uma das cores que serão usadas pelas matrizes de impressão: *cyan* (ciano), *magenta* (magenta), *yellow* (amarelo) e *black* (preto). O desenho é composto pela sobreposição das quatro impressões de cores no mesmo lugar do papel. Imaginemos que, quando a camada de impressão com a tinta na cor ciano estava a ser produzida, ocorreu um erro de registro, ou seja, a impressão deslocada dessa sobre as demais cores (Figura 2). Esta imagem já não é mais uma reprodução perfeita da pintura modernista. Tampouco, existe outro pôster com uma reprodução igual a esta, com este mesmo defeito de impressão. Há nele uma espécie de recriação da aura da obra de arte a partir da unicidade do erro?

Figura 2 - Exercício para demonstrar uma impressão com erro de registro



Legenda: Reprodução da obra de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, óleo sobre tela, 85,3 x 73 cm, 1928. Fonte: Museu de Arte Latino Americana de Buenos Aires (MALBA)<sup>6</sup>; (a) – pôster sem erro de registro. (b) – pôster com erro de registro. Fonte: O autor, 2021.

Mais que tentar responder a esta pergunta, o que me interessa é indagar se a originalidade manifestada pelo erro pode imprimir a este pôster uma aura a partir de um “evento produzido uma vez” (idem, p. 14).

Esse exercício tenta se relacionar com a operação das vanguardas artísticas da passagem do século XIX para o XX, propriamente o dadaísmo e o cubismo, que fizeram uso de materiais já existentes para fabricar novas obras de arte ao desprezarem a ordem, ao trabalharem com o lixo e ao transformá-lo em objeto artístico, ao assumirem o acaso e a desordem como métodos (ou anti-métodos) de produção artística. Sobre o movimento dadaísta, Hurlburt (2002) nos diz que:

Sua constante atitude de negação e de desafio em relação aos monstros sagrados da arte tiveram dois principais resultados para o design moderno: primeiro ele ensinou aos designers o valor do humor e do chocante como forma de despertar a atenção do observador e anular sua apatia; depois, com as desenfreadas experiências do Dadaísmo na comunicação impressa, os designers aprenderam a reavaliar suas próprias fórmulas tipográficas. (HURLBURT, 2002, p. 46)

É baseada nessa atitude da reedição que minha atuação no campo do design contemporâneo se configura nessa pesquisa. O designer como um reeditor. O editor das coisas que já existem. Daquilo que sobrou. Um desmontador, reprogramador ou pós-produtor.

A manipulação com materiais de refugo leva em consideração suas características físicas de dimensão, volume, textura, dureza, plasticidade e desembocam na criação de novos artefatos formados a partir de uma recombinação inusitada, uma reedição.

Essa reedição pode ser encarada como um jeito, uma forma de fazer design que lida com o ‘avesso’ do projeto dos produtos industriais. É quando se resgata o que é produzido como refugo e o realoca ao ponto de partida de outro projeto de produto, elevando o resíduo à categoria de matéria-prima.

Bruno Latour afirma: “fazer design é sempre fazer um redesign. Sempre há algo que existe primeiro, que já está dado, como uma questão ou um problema.” (LATOURE, 2014, p. 7). O design reside na recriação. A recriação lida com o desafio às inibições, ao inesperado, ao imprevisível, aos objetos não identificados, lida com a tensão entre essência e aparência, passado e presente, antigo e novo, visível e invisível, uso e descarte, banal e inédito, o apogeu e a ruína, a vida e a morte, o original e a cópia, o todo e o resto.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://coleccion.malba.org.ar/abaporu/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Tim Ingold (2012) deixa evidente um embate constante dos materiais com sua materialidade. Percebe-se que a mutação é o estado natural das ‘coisas’. Os materiais não se conformam a sua materialidade pois – como todas as ‘coisas’, nós incluso – eles estão em constante transformação. O reconhecimento desta entropia, dos acidentes caóticos e das coincidências dentro de um trabalho de design é um fundamento da prática com os excessos de produção.

Experimentada como degradação, corrosão ou desgaste, estas mudanças, no entanto – que objetos sofrem depois de estarem “acabados” -, são normalmente atribuídas à fase de utilização, e não de manufatura. Como o baixo-ventre das coisas, os materiais podem estar por baixo, mas nunca são totalmente subjugados. Apesar dos melhores esforços de curadores e conservacionistas, nenhum objeto dura para sempre. Os materiais sempre e inevitavelmente prevalecem sobre a materialidade a longo prazo. (INGOLD, 2015, p. 61)

Essa discussão diz respeito não apenas às características materiais destes resíduos, sua estrutura físico-química, mas também às relações de propriedade que sua atualidade desencadeia: a autenticidade do descarte. A matéria-prima deste projeto é justamente o descarte e as relações desencadeadas a partir de sua inutilização. Relações estabelecidas quando sua função primordial não é mais atendida.

Bourriaud (2009) fala do trabalho de artistas que se utilizam de materiais já existentes para produzir suas obras em forma de *readymade*, paródia, pastiche, *assemblage*, colagem etc. Operações que vêm desde o trabalho dos dadaístas, passando pela Pop Art, até chegar à produção contemporânea dos *memes*.

Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *readymade* e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado atual, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. (BOURRIAUD, 2009, p. 8)

Meu trabalho com as *folhas velhas*, mesmo inserido no campo acadêmico do design e na prática dentro de uma linha de montagem industrial, possui uma intersecção com o fazer artístico, pois está baseado na remontagem de um material pré-existente que pode ser visto como uma tradução visual do que o que o autor defende como arte contemporânea: “a arte do século XX é uma arte da montagem (a sucessão das imagens) e do aplique (a superposição das imagens)” (idem, p. 44).

Por isso, é preciso esclarecer, neste ponto, que os termos “artefato”, “objeto”, “coisa” e “obra” são tratados aqui como sinônimos. Essa decisão é baseada na consulta aos verbetes de cada uma dessas palavras. Consultar o significado delas é uma atitude de pesquisa que não

propõe uma equivalência entre as colocações dos autores acima citados e o que está escrito no dicionário, mas acredito que investigar as origens etimológicas e semânticas delas pode contribuir com a elucidação dos conceitos aplicados neste trabalho.

No dicionário da língua portuguesa, artefato é um "objeto, dispositivo, artigo criado pelo homem", obra é "um objeto resultante do trabalho de um operário, de um artista ou de um artesão" (inclui nesta definição o trabalho de um designer), objeto é uma "coisa material que pode ser percebida pelos sentidos" e coisa é "tudo quanto existe ou possa existir" (HOUAISS, 2012). Simplificando as definições: o artefato é um objeto, a obra é também um objeto, o objeto é uma coisa e a coisa é tudo que há. Portanto, um artefato e uma obra, incluído o sentido de obra de arte, neste trabalho, são a mesma coisa.

Não me interessa indagar se o meu processo criativo é artístico ou de design. O processo acontece independente da categorização dada a ele. O ambiente é de uma fábrica, local historicamente comprometido com a atividade projetual do designer, o resultado do processo, que também posso chamar de produto, são peças únicas, *one of a kind*, originais, como uma obra de arte. É assim que ele acontece: em um estado híbrido entre uma prática artística e um desenho de produto.

A seguir, realizo uma analogia entre a operação de produção do palimpsesto com a operação de criação das maculaturas. Maculatura é o termo técnico atribuído aos materiais de limpeza de máquinas de impressão. As maculaturas são, inicialmente, papéis mal-impressos de tiragens defeituosas das gráficas de produção em larga escala. Devido a anomalias de impressão, estes papéis são rejeitados e retirados da linha de produção. A partir de seu estado de resíduo, eles são reutilizados para serem neles descarregadas as impressões de limpeza e calibragem das matrizes de impressão. Diferentes parques gráficos possuem diferentes termos para se referir a esses materiais: coleta, mala, carne seca ou *folhas velhas*, são alguns deles.

O arranjo resultante dessas subsequentes camadas de limpeza é imprevisível pois depende das demandas de produção da gráfica e do conteúdo a ser impresso, tampouco há interesse em prever qual aspecto terá cada um desses papéis, pois são refugos e não existe um 'projeto de refugo' como existe um 'projeto de produto'. Eles não são o objetivo final daquela produção e não possuem valor de mercado.

O palimpsesto como um artefato cujo método de produção parte do reaproveitamento de papiros e pergaminhos é visto como um objeto cuja composição acontece de forma parecida a das maculaturas, portanto, partindo da estratégia desta pesquisa de aproximar processos de produção antigos e contemporâneos, realizo uma intersecção entre o palimpsesto e a *folha velha*.

### 1.3 Palimpsestos: sobreposições sob a forma do acaso

A palavra “palimpsesto” deriva do grego παλίμψηστος, que significa “riscar de novo”, e refere-se a pergaminhos cuja primeira inscrição foi raspada para dar lugar a outros escritos. Com as contínuas limpezas ao longo dos séculos, esses documentos passaram a abrigar camadas de textos das mais diversas categorias (ESCOBAR, 2006).

No início do século XX, com o desenvolvimento das técnicas de escaneamento de imagens através da radiação ultravioleta, foi possível a descoberta das camadas precedentes àquelas que se encontram evidentes na superfície desses pergaminhos. Os palimpsestos representam hoje uma fonte valiosa de textos raros que documentam, e comprovam em sua própria estrutura material, passagens da História.

Um dos palimpsestos mais importantes já descobertos, o *Palimpsesto de Arquimedes*, contém parte da obra do matemático grego Arquimedes de Siracusa (287 a 212 EC). O pergaminho foi posteriormente reutilizado para a escrita de textos de cunho religioso e teve sua encadernação modificada. Foi encontrado em Constantinopla na primeira metade do século XIX. Esse palimpsesto encontra-se conservado pelo The Walters Art Museum de Baltimore (idem, p. 30).

Figura 3 - Palimpsesto de Arquimedes.



Fonte: The Archimedes Palimpsest, 2018.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://archimedespalimpsest.org/images/home-book-photo.jpg>>. Acesso em: 02 set. 2018.

Para que um palimpsesto seja constituído, é necessária a transmissão de seu método construtivo, da técnica e do processo de limpeza. Essa noção de aprendizagem se consolida pela tradição e é composta por um “anônimo coletivo” (SCHECHNER, 2006). Para Benjamin [1975], é na tradição que se constrói a autenticidade de um objeto.

Na figura do palimpsesto, pode-se afirmar que os encontros entre as diferentes estratificações é o que forma o sistema e o mantém coeso. Os pontos de contato entre as camadas tornam o todo inseparável. Por mais que se tente desintegrá-lo, o máximo que será possível é extrair uma parte, uma seção, mas este pedaço trará consigo, entranhado, as camadas justapostas que são vestígios de um todo.

Gerard Genette, teórico francês da literatura associado ao movimento estruturalista, em seu livro *Palimpsestos, a literatura de segunda mão* (2006) usa o termo “palimpsesto” para se referir aos “hipertextos”: textos que possuem uma relação de dependência com um texto anterior que lhe serve de base e referência para a construção de sentido. Esse texto prévio, chamado pelo autor de “hipotexto” serve de primeira camada e origem para o “hipertexto”.

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 1982, p. 5)

O sentido figurado do termo “palimpsesto” proposto por Genette (2006) para tratar da hipertextualidade é transposto para este trabalho para tratar da relação que alguns objetos possuem com outros que lhe serviram de origem. Realiza-se aqui uma analogia entre texto e objeto para tornar possível a investigação sobre os artefatos que são resultados da operação de sobreposição de elementos ao longo do tempo, como as maculaturas da produção gráfica e os muros de espaços públicos urbanos que funcionam como base para a veiculação de mensagens publicitárias ou inscrição de enunciados diversos através do grafite, da pichação e da colagem.

Figura 4 - Fachada de muro em Fortaleza.



(a)

(b)

Fonte: O autor, 2018.

Figura 5 - Pilar de prédio em Berlim.



(a)

(b)

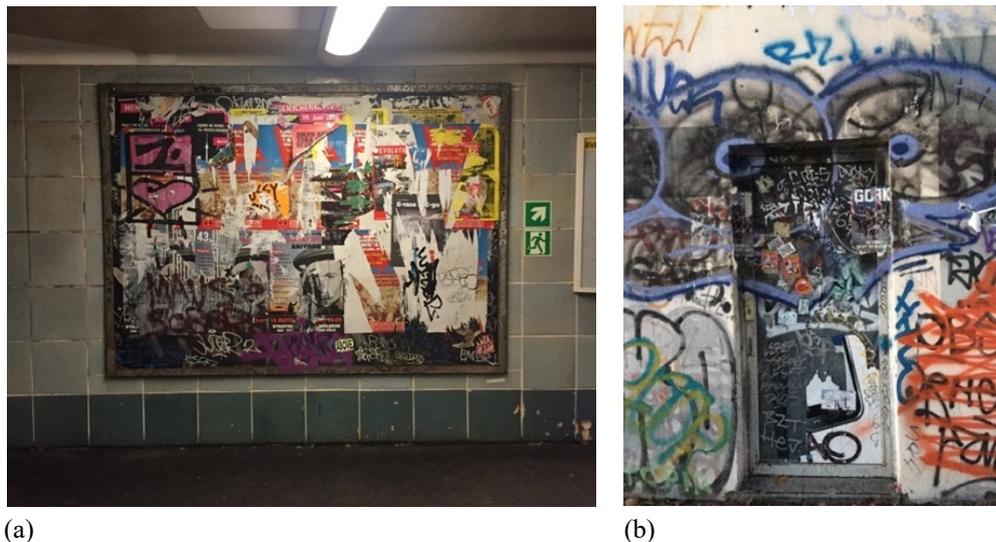
Legenda: (a) – coluna de prédio a funcionar como suporte de mensagens publicitárias; (b) – detalhe.

Fonte: O autor, 2017.

A mensagem palimpsestosa, ou seja, a mensagem que traduz uma configuração gerada por derivações de outras mensagens, é plural e descentralizada. No palimpsesto, não há um centro irradiador que transmite uma informação única e fixa no tempo, ele propõe um jogo de construção de significados pela exploração e deciframento das camadas que estão aglutinadas em um só conjunto.

Um todo, que por criar novas e múltiplas formas de representação de seus elementos constitutivos é maior que a soma das partes, pois existem “qualidades que emergem” a partir desta organização complexa, desta composição constelar (MORIN, 2005). Trata-se de um jogo relacional de forças que se sobrepõem, se contaminam e produzem pontos de contato que não obedecem a um plano formal ou a uma hierarquia informacional: as camadas do palimpsesto não possuem níveis definidos.

Figura 6 - Paredes de espaços públicos em Berlim.



Fonte: O autor, 2017.

Percebe-se aí o acaso como agente indutor de uma composição baseada na informalidade ou na deformação no tocante à destruição de formas previamente planejadas para cada camada e a combinação dessas estruturas restantes em uma única composição.

Essa proposta de abertura de projeto pode ser comparada à “poética da obra aberta” de Umberto Eco (2005), no qual o autor apresenta a ideia de que o significado da obra deve usufruir das diferentes leituras desencadeadas pelo interlocutor a partir de uma proposta dada pelo artista.

A abertura e o dinamismo de uma obra [...] consiste em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. (ECO, 2005, p. 63)

A composição palimpsestosa determina a justaposição de imagens com o intuito de fazer com que o sentido da obra seja multiplicado pelas relações entre as camadas, realizando um projeto que não se fecha em si mesmo, que não propõe um direcionamento unilateral da mensagem e que não se apresenta como resultado final.

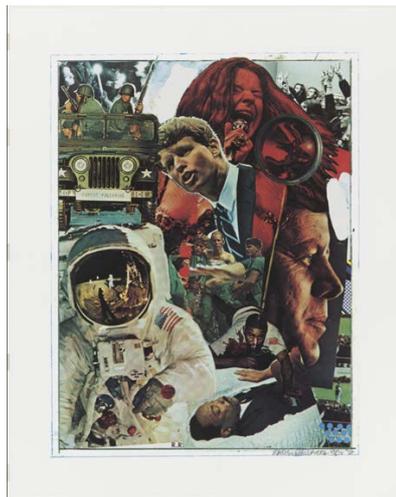
Flávio Cauduro, em seu artigo intitulado *Design gráfico e pós-modernidade* (2000), faz uso do que chama de “estética visual do palimpsesto” ao tratar de possíveis estratégias de construção de imagens que convidem a jogos interpretativos propostos pelo designer.

[...] não é por acidente que a estética do palimpsesto é privilegiada pelas artes e pelo design na era pós-moderna. Eles se alimentam da anarquia, da fragmentação, da instabilidade, da heterogeneidade, da reciclagem de memórias e textos descontextualizados, descontínuos – traços típicos da escrita palimpsestica – procurando uma maior riqueza nas significações geradas nas interpretações das audiências, que procuram fazer sentido (*signum facere*) dessas combinações “irracionais”. (CAUDURO, 2000, p. 137)

Vejo essa “escrita palimpsestica” como um método de produção de artefatos que está inserido nas práticas da pós-produção (BOUARRIAUD, 2009). A “anarquia”, a “fragmentação”, a “instabilidade” e a “heterogeneidade” que alimentam as artes e o design na era pós-moderna, de acordo com Cauduro (2000), podem ser desencadeadas justamente a partir dos encontros produzidos pela remontagem ou recombinação de objetos já existentes, tendo em vista que esses não foram planejados ou antecipados pelos processos de fabricação de nenhum desses objetos que, posteriormente, sofreram reedições ‘pós-produtivas’.

Cabe aqui uma referência ao artista estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008), considerado um dos precursores da Pop Art e um dos expoentes do expressionismo abstrato, movimento artístico oriundo dos Estados Unidos e que teve repercussão internacional durante as primeiras décadas pós-Segunda Guerra Mundial. Rauschenberg trabalha através da citação de obras anteriores por meio da colagem.

Figura 7 - Robert Rauschenberg. *Signs*.



Legenda: serigrafia, 89,4 x 67,9 cm, 1970. Fonte: MoMA, Museum of Modern Art, Nova York.<sup>8</sup>

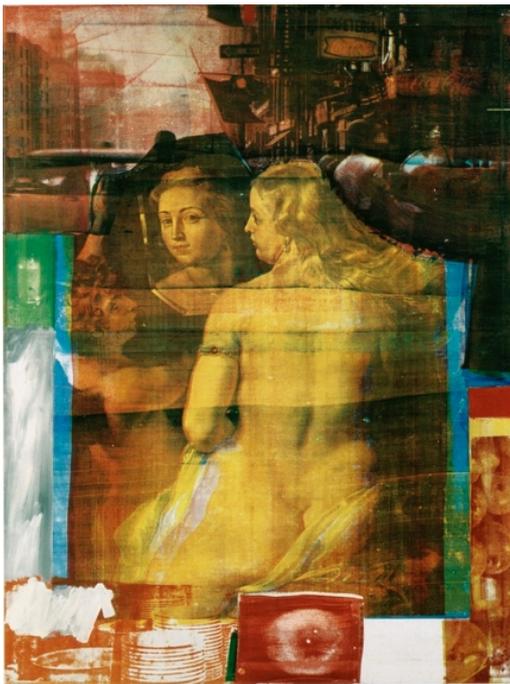
<sup>8</sup> Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/67925>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

Na colagem *Signs* (Figura 7), Rauschenberg mostra-se interessado nos modos espontâneos de organização do imaginário, utilizando-se de sobreposições de imagens de periódicos e revistas da época. É durante esse período, no qual o foco de seu trabalho consiste em impressões editadas do cotidiano, que ele se aproxima da Pop Art (MOMA, 2009).

Atendo-se à obra *Persimmon* (Figura 8a), pode-se perceber uma colagem de pinceladas abstratas, fotografias de prédios, fachadas de lojas, letreiros publicitários, frutas, pratos e da pintura barroca *Venus in front of the mirror*, do holandês Peter Paul Rubens (1577-1640) (Figura 8b).

Trata-se de uma operação criativa relacionada ao pastiche: um procedimento de produção de imagens que mistura obras do passado com elementos contemporâneos, uma espécie de tentativa de desfazer um paradoxo que se apresenta como uma contextualização anacrônica. Como se fosse possível resgatar o passado para que ele viva no presente.

Figura 8 - Comparação entre as obras *Persimmon* e *Venus in front of the mirror*



(a)



(b)

Legenda: (a) – Robert Rauschenberg. *Persimmon*. serigrafia, 167.6 x 127 cm, 1964.

Fonte: Robert Rauschenberg Foundation, 2018<sup>9</sup>; (b) – Peter Paul Rubens. *Venus in front of the mirror*. Óleo sobre painel, 123 x 98 cm, 1614-1615. Fonte: Liechtenstein, The Princely Collections, 2018<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/persimmon>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

<sup>10</sup> Disponível em: <[http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase\\_main.asp?module=browse&action=m\\_work&lang=en&sid=107054&oid=W-147200121953420224](http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=107054&oid=W-147200121953420224)>. Acesso em: 25 jul. 2018.

O autor Julio Plaza, no livro *Tradução Intersemiótica* (1987), afirma que “a arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente” (p.12). Ele se refere ao resgate de trabalhos artísticos já existentes como matéria-prima para a produção de obras contemporâneas.

Já Genette (1982) afirma que é justamente do domínio da bricolagem a característica fundamental do palimpsesto: a hipertextualidade. Seja em forma de texto, imagem ou objeto, o termo “palimpsesto” denomina um método de configuração de novos artefatos a partir da reconfiguração de artefatos já existentes pela sobreposição, combinação ou mistura.

Digamos somente que a “arte de fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 1982, p. 45)

Nesta passagem, o autor não apenas expõe o método operativo do palimpsesto, como defende a noção de que os objetos palimpsestuosos são “objetos mais complexos e saborosos”. Esse sabor pode estar relacionado a uma noção de prazer através do jogo “de reutilização de estruturas existentes” (ibid. 46). A pertinência que o autor imprime aos objetos construídos por meio da superposição de elementos de matrizes diferentes deve-se também a seu caráter de ‘sintoma’ de uma visualidade contemporânea baseada na citação, no *sample*, na mixagem, na colagem, no pastiche.

Além dos muros e paredes das cidades, outro exemplo de um objeto palimpsestuoso é a maculatura. São materiais cujo método processual é baseado nos princípios da transformação, da reutilização, da decomposição visual pela sobreposição. As maculaturas possuem o acidente como motor de propulsão de um processo de reprodução retroativo e incontrolável que, inevitavelmente, produz mais maculaturas. São refugos do processo industrial e linear. Elas não são projetadas. Tudo que ali se encontra impresso é imprevisível, é reuso, reciclagem, citação, palimpsesto. Essa aleatoriedade acaba por imprimir uma exuberância de cores e traços desconexos, desordenados, caóticos e exclusivos.

Figura 9 - *Folha velha*.

Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2013.

A profusão de formas e cores que surge da composição marginal e acidental nas *folhas velhas*, seu grau de arrebatamento visual causado pelas justaposições e pelo dinamismo das relações desencadeadas entre elas traduzem um movimento que se distancia da ideia de uma composição clássica, estável e equilibrada, pacífica. Tudo ali é excesso.

Antes de aprofundar o trabalho a partir da reutilização deste refugo, acredito ser conveniente uma introdução da história desta fábrica portuguesa de porcelana, de suas influências formais e decorativas que resultaram nos desenhos impressos nas *folhas velhas*.

## 2 VISTA ALEGRE

A Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, fundada sob o título de “Real Fabrica de Porcelana, Vidro e Processos Chimicos” em 1824, está localizada na cidade de Aveiro, Portugal e mantém-se como um dos principais representantes da tradição portuguesa no ofício da cerâmica ao aliar metodologias artesanais aos processos de produção industrial.

Figura 10 - Prato Alma da Vista Alegre



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada, 30,8 x 30,8 x 3,1 cm. Ilustração da fachada da Real Fábrica de Porcelana da Vista Alegre. Fonte: Vista Alegre<sup>11</sup>.

Tendo sido fundada logo após a Previsão Régia de D. João VI de primeiro de julho de 1824 que aprova o projeto da “Fábrica da Vista Alegre para louça, porcelana, vidraria e processos químicos” (AREZ *et all*, 1989, p. 24), suas atividades se iniciam com a produção de peças em vidro e cristal. A produção em porcelana aconteceu a partir da década de 1840 quando os conhecimentos técnicos sobre o manejo da pasta de porcelana foram aprimorados.

É relevante perceber em quais circunstâncias históricas e sob quais influências a produção portuguesa em porcelana esteve imersa em suas primeiras décadas de atividade para perceber como se constituiu o estilo decorativo da Vista Alegre. Desde a fundação da fábrica

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/alma-da-vista-alegre-prato-marcador-21133921-int>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

tratou-se de aliar o desenvolvimento tecnológico com a formação de competências artísticas necessárias aos processos de modelação e decoração das peças.

A influência da França no estilo decorativo da Vista Alegre é percebida desde quando Augusto Ferreira Pinto Basto, filho do fundador, foi enviado para uma estadia na fábrica de Sèvres em 1830 para aprender sobre os métodos tradicionais de produção de objetos em porcelana (AREZ, 1998).

A estadia na *Manufacture nationale de Sevrès* (Manufatura nacional de Sevrès), fábrica fundada em 1740 no subúrbio de Paris, deu-se a convite de seu diretor, Alexandre Brongniart, responsável pelo reavivamento da fábrica no século XIX no qual a fábrica experimentou um período de vanguarda quanto à tecnologia e qualidade da produção de peças em porcelana (BRITANNICA, 2020).

Figura 11 - Soup Bowl, French Hand Painted Sevres



Legenda: Porcelana, pintada à mão, decoração policromada de flores, e elaborada filigem a ouro. Marcada e datada em Sèvres, 1834. Fonte: Angels Art Collection, 2020.

Sob essa influência, o francês Victor Chartier Rousseau é contratado em 1835 e instala na fábrica a Escola de Desenho e Pintura. Rousseau contribuiu na inserção de um estilo assente em um perfil romântico revivalista que encontra seu lugar no passado justamente no estilo *rocaille*, tradução francesa do rococó, que pregava uma idealização de um passado bucólico e idílico representado por motivos naturalistas.

O desenho de flores, paisagens, aves, laços, grinaldas e ramos de folhas, as sinuosidades dos arabescos que se enroscam como ramos de plantas, os florais delicados, as paisagens bucólicas imprimem esta aura lírica às peças.

Figura 12 - Conjunto de xícara e pires.



Legenda: porcelana Vista Alegre com decoração policromada pintada à mão e filigem em ouro. 1835-1852.

Fonte: Museu da Vista Alegre. Portugal, 2013.

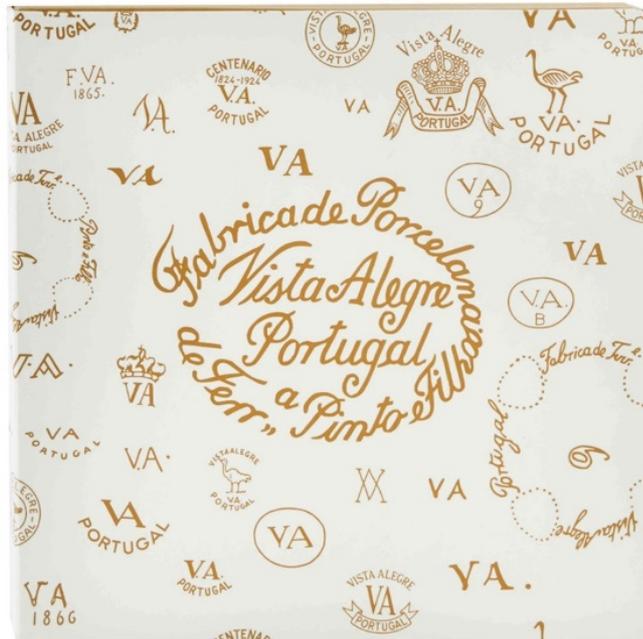
Gustave Fortier, sucessor de Rousseau, introduziu, em 1853, melhorias no setor de decoração mais especificamente acerca da impressão em papel dos padrões decorativos que serão, posteriormente, estampados nas peças de porcelana.

Ele substituiu o processo de gravura em cobre pela impressão de *transfers* inicialmente pela técnica da litografia e, em seguida, pela serigrafia, método que persiste na decoração das peças que compõem o catálogo da fábrica.

O predomínio do romantismo como gosto português da época deve-se, em grande parte, pela forte influência que o Príncipe Consorte Ferdinand of Saxe-Coburg-Gotha (1816-1885), marido da Rainha Maria II, que exercia como um importante agente irradiador deste gosto revivalista. O ‘Rei-Artista’, como era chamado, era um ávido colecionador de antiguidades, mecenas das indústrias criativas e “ele próprio um expoente de criação romântica” (SANTOS, 1998).

Durante o século XX, as peças da fábrica seguiram sob essa gramática decorativa revivalista, referenciada em Sèvres, concebida desde a época de Rousseau, reforçada por Fortier e solidificada pelos mestres de pintura portugueses posteriores.

Figura 13 - Assinaturas da marca Vista Alegre



(a)



(b)

Legenda: (a) – embalagem com montagem das assinaturas antigas da marca. (b) – assinatura atual da marca.

Fonte: Vista Alegre<sup>12</sup>

A produção da fábrica está voltada a um mercado conservador que valoriza objetos que comuniquem tradição. A nostalgia e a revisitação do passado são marcas da produção da fábrica, “esses objetos valem-se principalmente como artefactos de elite e exemplos de um específico gosto português que aguarda por renovação...” (AREZ et al, 1999, p. 12)<sup>13</sup>.

Um dos esforços da Vista Alegre na procura por esta “renovação” constitui-se na realização, desde 2012, de uma residência em design chamada *International Design Pool*, (IDPool).

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/caballus-prato-lusitano-21129572-int>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

<sup>13</sup> Tradução feita pelo autor do trecho em inglês: “These objects are valued mainly as elite artifacts and examples of a specific portuguese taste awaiting renovation...”.

## 2.1 A volta

Como conheci esta fábrica e descobri o resultado de sua produção colateral, a *folha velha*, é uma história que remonta ao ano de 2012. Na época, estava a realizar o mestrado em design na Universidade de Aveiro e fui conhecer a fábrica a convite de uma das residentes da primeira turma do IDPool que havia conhecido na cidade. Ao visitar o sobrado onde ela estava hospedada vi, pela primeira vez, uma *folha velha* fixada em uma das paredes.

Fiquei encantado com aquela bagunça visual e decidi as utilizar como objeto de investigação de minha dissertação intitulada *As folhas velhas da Fábrica da Vista Alegre: experimentando o acaso*<sup>14</sup>. Para realizar esta pesquisa, entrei em contato com a direção da residência pelo intermédio de minha coorientadora no mestrado, Claudia Albino. Neste encontro, fui convidado a participar da segunda turma IDPool.

Nesta estadia na fábrica, tive a oportunidade de usufruir da estrutura material, da liberdade investigativa e do contato e aprendizado junto aos mestres-artífices da Vista Alegre.

O IDPool é destinado a jovens criadores interessados em participar de um laboratório criativo em produção de artefatos em cerâmica e vidro na qual poderão aprender habilidades específicas com profissionais da fábrica, além de terem a oportunidade de propor novos produtos para a marca<sup>15</sup>.

A residência é formada por artistas, designers e ilustradores que são convidados a trabalhar por um período de três meses na fábrica e a morar no Lugar da Vista Alegre, o nome do conjunto arquitetônico construído em torno da fábrica constituído pela capela, teatro, palácio, alguns sobrados e o antigo bairro operário que foi habitado até o final do século XX.

Para isto, foi reformado um sobrado, ao lado da antiga creche que recebia os filhos dos operários e que hoje abriga o espaço educativo do Museu da Vista Alegre. O casarão possui seis quartos que representam o número máximo de residentes por temporada.

O intuito desta residência é a elaboração de projetos de produtos a serem comercializados pela fábrica e que estejam sintonizados com as tendências do mercado consumidor contemporâneo. As propostas dos residentes são guiadas por *briefings* elaborados pela direção do programa e pelo Departamento de Marketing e Design da fábrica. Esses *briefings* se traduzem em demandas de mercado e pretendem atualizar a gama de produtos da fábrica.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/13922>>. Acesso em: 3 mai. de 2018.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/idpool/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 14 - Sobrado que abriga os residentes do programa IDPool



Fonte: O autor, 2019.

Além de abrigar “residentes de primeira viagem”, o IDPool também recebe aqueles já participaram do programa e tiveram projetos aprovados. Eles voltam à fábrica para implementá-los e passam a residir com os novos participantes do programa. Esta convergência de residentes com o intuito de oferecer projetos inovadores para a fábrica acaba por servir como um fórum de discussão dos projetos que cada um ali desenvolvia.

Desde 2013, quando concluí meu período como residente IDPool e ofereci o projeto com as *folhas velhas* e que não foi aceito, tinha a vontade de lá voltar para tentar mais uma vez persuadi-los da relevância do projeto.

Esta ‘teimosia’ foi o que me impulsionou a realizar o intercâmbio em Portugal durante o doutorado no Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI/ESDI/UERJ) e por meio da aplicação para a “Bolsa de Estágio de Doutorando no Exterior”, ou simplesmente “Doutorado Sanduíche”, da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Queria tentar, mais uma vez, convencê-los de que o trabalho com as *folhas velhas* poderia resultar em uma gama de produtos de caráter sustentável e de que essa era uma oportunidade para a marca comunicar sua preocupação com a sustentabilidade do meio ambiente ao reutilizar seus próprios refugos de produção.

Isto era visto mais como uma forma de encaixar a fábrica nas últimas tendências do mercado do que realmente acreditar que este meu projeto particular era um trabalho de ativismo. Queria fazê-los perceber que, em meio ao descarte, eu havia encontrado o ‘ouro da mina’, uma forma de produção de peças únicas a partir de um material que não dispensaria

gasto algum em sua produção, pois já ali estava a ser produzido continuamente devido à necessidade em limpar as telas de serigrafia para imprimir mais decalques.

Queria convencê-los de que essas peças poderiam ser os produtos mais caros e exclusivos da fábrica e que eu havia encontrado a forma de as produzir. Queria meu nome vinculado a esta descoberta. Queria ser visto como o pioneiro. Como uma espécie de desbravador que fez o movimento inverso àqueles das Grandes Navegações do século XVI. Aquele que saiu da colônia, descobriu o ouro na metrópole e o tomou para si.

Após conseguir a bolsa e mudar-me novamente para Portugal – a segunda travessia – marquei com Alda Tomás, a chefe da Seção de Design da fábrica, uma reunião na qual eu exporia os objetivos do retorno à fábrica e à experiência de trabalhar novamente com as *folhas velhas*.

Voltei ao Lugar da Vista Alegre e fui recebido pela Sandra Paiva, designer da fábrica responsável pela interlocução com os artistas e designer externos que colaboram em projetos assinados em parceria.

Figura 15 - Sandra Paiva, designer da Vista Alegre.



Fonte: Facebook, 2020<sup>16</sup>.

Apesar de ter uma reunião marcada, Sandra me disse que Alda não estava, ela havia ido a uma reunião na fábrica de vidros Atlantis e que não retornaria a tempo para a reunião.

No entanto, pude conversar com sua assistente, a ilustradora brasileira Luciana Haddad que chegou à fábrica também através do IDPool, mas que foi contratada após o fim

---

<sup>16</sup> Disponível em: <[https://scontent-for1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/60811111\\_1241695729326420\\_3812334699892703232\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=107&\\_nc\\_sid=09cbfe&\\_nc\\_ohc=\\_qumntegJqMAX-CzR4F&\\_nc\\_ht=scontent-for1-1.xx&oh=2a5992936e1e2f5f896f20cddd8d039f&oe=5F64705A](https://scontent-for1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/60811111_1241695729326420_3812334699892703232_n.jpg?_nc_cat=107&_nc_sid=09cbfe&_nc_ohc=_qumntegJqMAX-CzR4F&_nc_ht=scontent-for1-1.xx&oh=2a5992936e1e2f5f896f20cddd8d039f&oe=5F64705A)>. Acesso em: 13 ago. de 2020.

do período da residência. Conheci Luciana quando ela estava como residente, em 2017, data do meu primeiro retorno à fábrica e à Portugal desde o fim do meu mestrado.

Naquela altura, fiz a visita com a intenção de conversar com Alda sobre um possível retorno à fábrica para realizar minha pesquisa de campo através do “doutorado sanduíche”. Também daquela vez, não fui recebido por ela, estava ocupada em outra reunião.

Avançando a linha do tempo para 2019, no segundo encontro com Luciana, mostrei a ela o ‘mapa da mina’ e a crescente visibilidade deste tipo de trabalho sustentável.

Esta ‘pegada’ sustentável, mais do que uma preocupação real minha, era usada mais como um chamariz ao projeto. Sempre fui consciente da pequena dimensão sustentável desta empreitada em relação à campanha pela conscientização do público consumidor sobre a importância de produtos que ofereçam um menor prejuízo ao meio ambiente, mas, cinco anos depois da primeira tentativa, estava lá eu tentando vender o projeto novamente e qualquer ‘verniz’ que o lustrasse era mais do que válido. Luciana percebeu o ‘brilho’ do projeto e decidiu falar com Alda que havia acabado de chegar da fábrica Atlantis.

Momentos depois, Alda chega à sala da reunião e começamos a conversar. Assim como aconteceu em 2013, não houve interesse dela pela nova ‘expedição’. Alda comentou que a fábrica não comercializava produtos únicos, pois não havia a possibilidade de gerar códigos de catalogação para uma linha de um produto só, além de que não havia interesse por parte do público-alvo da marca na aquisição de produtos sob a etiqueta do sustentável.

Neste momento, Sandra interrompeu a conversa e falou que minha ‘verdadeira’ intenção era fazer uma pesquisa para meu doutorado: “Não é, Eliezer?”. Ela percebeu que se eu seguisse na tentativa de vender um produto à fábrica, eu não iria lograr êxito e fez uma tentativa de retirar do caminho esta minha ambição.

Foi aí que Alda me ofereceu a possibilidade de – diferentemente da experiência de 2013 em que eu estava interessado em desenvolver linhas de produtos utilitários como serviços de chá e de jantar que reproduzissem a decoração de protótipos feitos por mim – desenvolver uma linha de peças decorativas, especialmente vasos, pensada apenas para a exposição em alguma galeria ou museu, sem intenção de transformar isto em uma mercadoria. Aceitei, claro.

Na verdade, esta vertente utilitária das peças de 2013 foi uma indicação, um *feedback*, que recebi na altura do Diretor de Marketing e Design da Vista Alegre, Nuno Barra. Em 2019, tive a permissão para confeccionar peças estritamente decorativas e para exposição, o ‘mercado’ havia saído do jogo e a verdade é que eu não me importava com isto.

Nesta segunda temporada na fábrica, fui novamente enquadrado no âmbito do IDPool. Assim, justificava-se a minha entrada nos ambientes da fábrica, além da autorização de trabalhar com os materiais de produção disponíveis.

Figura 16 - Turma de residentes IDPool 2019



Legenda: da esquerda à direita: Beatriz Barros, Karolina Bednorz, Ágnes Hegedűs, Leo Palácios e eu.

Fonte: O autor, 2019.

Em ambas as temporadas, minha pesquisa consistiu no reaproveitamento das *folhas velhas*, como decalques que estampam as peças de porcelana branca. Esse reaproveitamento consiste em um método de decoração inédito desenvolvido por mim que produz peças exclusivas, tanto pelo conteúdo único da composição gráfica presente nesta maculatura quanto pela diagramação da estampagem das peças que não seguem um padrão, um gabarito de posição dos decalques na peça.

Querendo eu ou não, este método está alinhado às demandas contemporâneas por sistemas holísticos de produção que estejam comprometidos com o reaproveitamento de seus refugos, gerando menos desperdícios no processo de produção industrial e dando a eles um novo ciclo em suas trajetórias de uso, o que significa dar-lhes uma nova função: o que antes era um borrão de limpeza das telas de serigrafia, vira decalque para decoração das peças.

Este meu processo de produção de peças únicas decoradas com *folhas velhas* ocorre necessariamente em paralelo à linha de montagem em série da fábrica, já que ela utiliza os refugos dessa produção. Se não houvesse a produção de peças seriadas, não haveria refugo.

O processo envolve as etapas de: a) impressão de decalques por meio da serigrafia; b) estampagem manual dos decalques em peças brancas de porcelana (decalcomania); c) cozedura ou queima das peças em fornos industriais para a gravação definitiva da decoração e; d) acabamento em pintura manual de fios de ouro (filagem a ouro).

Nas seções a seguir, explicarei, passo a passo, as atividades de produção para a criação da série limitada de peças para o projeto, intitulada *Excess*. Essa série obedece àquela indicação da Alda para confeccionar peças decorativas para exposição.

Iniciarei esta descrição pela produção gráfica da fábrica, depois passarei para a seção de estamperia onde ocorre a aplicação manual dos decalques e a cozedura das peças e, posteriormente, ao setor de filagem onde algumas delas receberão o acabamento em ouro.

### 3 CHÃO DE FÁBRICA

De segunda à sexta, das 8h às 17h com uma hora de pausa para o almoço, meu expediente na fábrica era igual aos dos operários. Meu trabalho é dependente da rotina de trabalho deles. Todo dia é dia de impressão de decalques, de errar novamente, de novas *folhas velhas* surgirem, com mais camadas ficam aquelas que já existem e mais matéria-prima aparece para eu dar de conta.

No primeiro dia de meu retorno, muitos empregados ainda se lembravam de mim, e me perguntam o que eu estava a fazer, eu respondi que a mesma coisa: “Voltei por causa das *folhas velhas*”, e um deles me respondeu: “Então, pá, vieste do Brasil para voltares ao lixo?”. Sim, foi exatamente isto que fiz e, nesse momento, percebi que nada havia mudado, o que eu considero como ‘ouro’, para eles continua o que é de fato: lixo.

Neste capítulo, narrarei a pesquisa empírica partilhada cotidianamente com os trabalhadores desses dois chãos da fábrica: a gráfica e a estamperia. Foram nesses dois espaços que pus em prática meu trabalho de reedição nas porcelanas Vista Alegre.

Como foi relatado na Introdução, todo o trabalho prático foi documentado em vídeo, por meio da técnica de *timelapse* e pode ser visualizado a partir da escaneamento do código abaixo pela câmera de um celular ou acessando o *link* presente na nota de rodapé<sup>17</sup>.

Gostaria de enfatizar a importância do registro visual do trabalho, tanto em forma de fotografia quanto em forma de vídeo. Por se tratar de uma pesquisa que tem suas discussões teóricas e críticas embasadas em uma atividade prática, o material visual coletado por mim é uma oportunidade de oferecer mais uma leitura para a tese. Uma leitura por meio das imagens estáticas e dinâmicas. Dessa forma, unindo-se palavras e imagens, faz-se uma tradução fidedigna ao que foi vivido durante minha jornada de trabalho no chão de fábrica.

Figura 17 - QR Code para o timelapse com o registro da pesquisa de campo



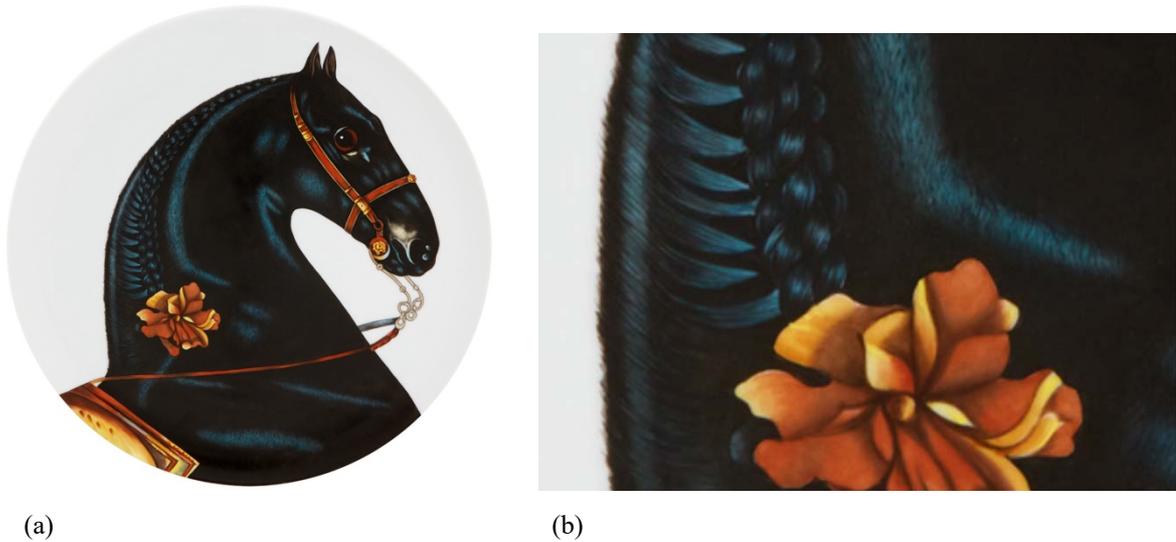
Fonte: O autor, 2019.

---

<sup>17</sup> *Link* do timelapse: < <https://youtu.be/rbW8n8HwrJo>>. Acesso em: 14 mar. 2021.

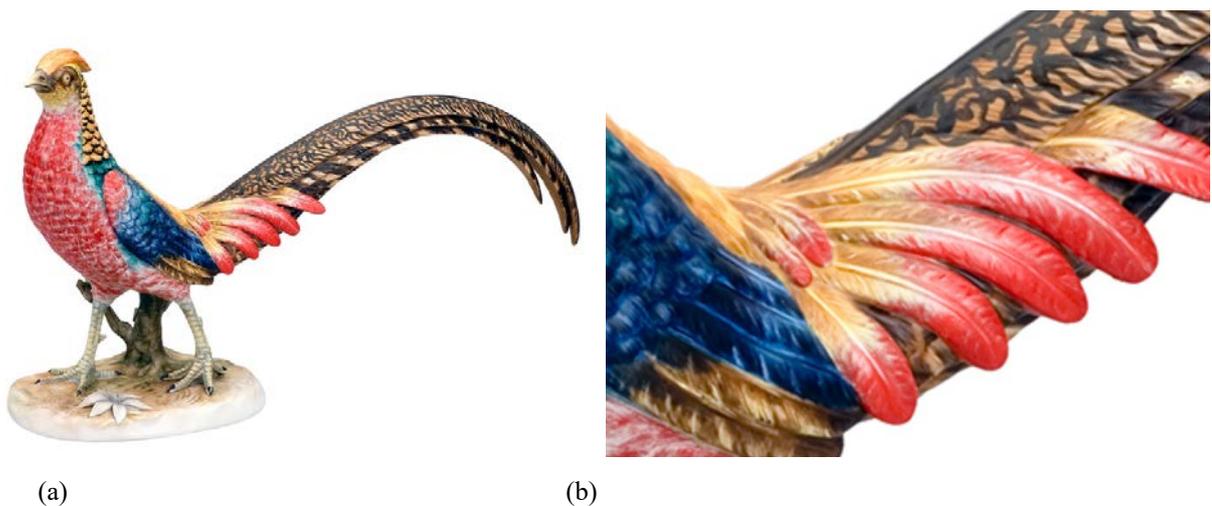
Na fábrica há duas formas de decorar porcelana: pintando à mão ou aplicando decalques. As duas necessitam de uma queima posterior para a gravação da decoração. Nem toda porcelana decorada é estampada por meio de decalques. A Vista Alegre é uma das poucas fábricas que mantém um departamento de pintura à mão. Nomeado de Manufatura, nesse departamento trabalham um grupo de uma dezena de pintores que é responsável por decorar à mão pratos de coleções limitadas e numeradas e esculturas realistas de animais, em sua maioria, aves exóticas.

Figura 18 - Prato Lusitano Caballus.



Legenda: (a) – porcelana com decoração pintada à mão *onglaze*, 33,2 de diâmetro x 1,8 cm; (b) – detalhe das pinceladas. Fonte: Vista Alegre<sup>18</sup>.

Figura 19 - Escultura Faisão Macho Pássaros.



Legenda: (a) – porcelana com decoração pintada à mão *onglaze*. 22 x 38,1 x 10,8 cm; (b) – detalhe das pinceladas. Fonte: Vista Alegre<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/caballus-prato-lusitano-21129572-int>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

Já a decalcomania, o processo de decoração por meio do decalque, é uma técnica que transfere estampas impressas em papel para cerâmica. Essas estampas impressas via serigrafia são chamadas de decalques. A má impressão de um desses decalques é a causa do surgimento do material que é o catalisador da pesquisa, o objeto central dessa investigação e matéria-prima das experimentações realizadas: a *folha velha*.

Este ‘envelhecimento’ da folha é provocado por um erro de impressão que pode ser desde uma falha na justaposição das cores, o chamado “erro de registro”, ou devido a uma poeira que ficou depositada em cima do papel e provocou a imperfeição de um desenho, ou um vinco ocasionado no momento do encaixe do papel sobre a mesa de impressão, ou uma cor cujo matiz não corresponde àquele ditado pelo gabarito do desenho etc.

Pode parecer estranho que algo impresso em papel vá parar em cima de uma peça de porcelana, mas toda decoração que não seja pintada à mão é impressa, primeiramente, em papel e, em seguida, extraída dele e colocada sobre a peça. Como dito acima, a técnica que consiste em destacar a decoração do papel é chamada de decalcomania, mas na fábrica este processo é comumente chamado de estampagem e a seção onde isto acontece é a Estamparia.

Até aqui, já temos dois processos de produção gráfica: a serigrafia e a estampagem, entendendo produção gráfica como uma “sequência de ações para transformar um trabalho de criação em obra impressa, que começa com a composição e termina com o acabamento” (HOUAISS, 2012). Esta “obra impressa” é, neste caso, uma peça de porcelana decorada.

Há ainda uma terceira etapa neste processo: a cozedura da peça já decalcada em um forno industrial que faz com que o desenho seja gravado em sua superfície. Se uma peça receberá alguma aplicação em ouro ou platina, processo chamado de filagem, ela voltará ao forno para mais uma cozedura, desta vez em menor temperatura.

A fábrica possui um alto rigor no padrão de qualidade de impressão dos desenhos e o mais ínfimo defeito de impressão é descartado desde que seja percebido pelo próprio impressor ou pelo funcionário do Setor de Escolha. Este funcionário realiza uma última revisão, um ‘pente fino’, em todos os decalques novos na busca por alguma falha não percebida pelo impressor antes de os enviar à Estamparia.

Em todas as etapas de produção, desde a cozedura da pasta de cerâmica à aplicação do acabamento em ouro ou platina, há momentos de inspeção e controle de qualidade do que é produzido, mas para este projeto em específico, o refugo a ser utilizado é aquele percebido pelo controle de qualidade da impressão serigráfica.

---

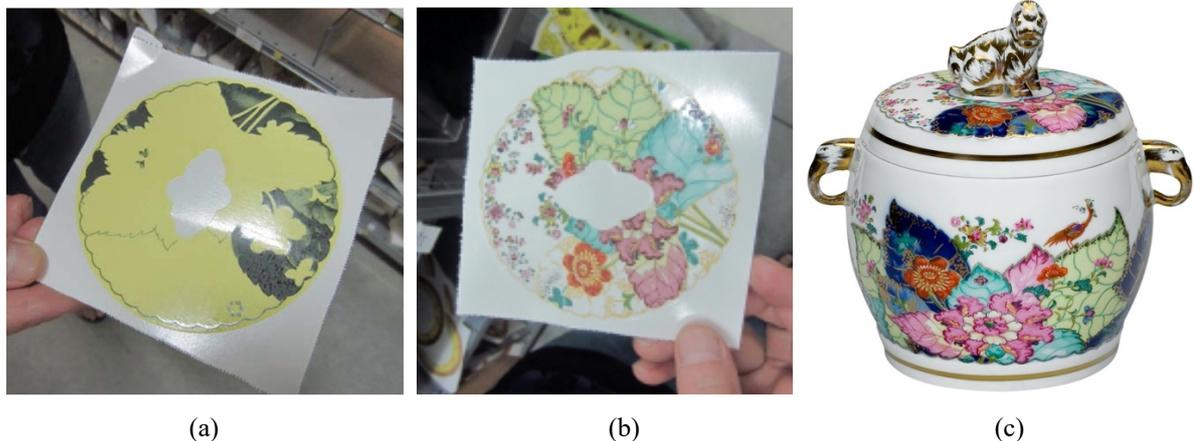
<sup>19</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/passaros-escultura-faisao-macho-pf544809-int>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

### 3.1 Má Impressão

A experimentação com as *folhas velhas* se inicia no Setor de Produção de Decalques. O decalque representa uma decoração que irá ser gravada numa peça de porcelana, seja em um pires, uma xícara (ou chávena, como se diz em Portugal), um prato ou um vaso.

Neste momento, explicarei os processos de impressão dos decalques. Deixo claro que, daqui em diante, quando a palavra decoração for citada, estou a me referir aos padrões decorativos que enfeitam as peças. Cada decoração possui suas variações de forma e tamanho para atender às diferentes tipologias de peças que compõem uma coleção, seja um serviço de jantar, de chá, de café ou vasos, potes e caixas. Na figura abaixo, vemos dois decalques que compõem a decoração da tampa de uma caixa de porcelana.

Figura 20 - Pote Fu Dog da coleção *Tobacco Leaf*



Legenda: (a) – decalque para cozedura ‘grande fogo’; (b) – decalque para cozedura *inglaze*. Fonte: O autor. 2013; (c) – porcelana com decoração policromada ‘grande fogo’ e *inglaze*, filigem a ouro. 15,4 x 12,7 cm. Fonte: Vista Alegre, 2020<sup>20</sup>.

A impressão dos decalques é realizada através da técnica de serigrafia que utiliza uma tela de náilon como matriz de impressão dos desenhos.

A impressão serigráfica, também conhecida como *impressão em silkscreen*, é um processo que utiliza um caixilho com uma tela de seda, servindo como estêncil. Os estênceis são cortados à mão ou preparados fotograficamente. A tela pode ser de seda, náilon, Dacron ou malha metálica fina. As partes correspondentes aos contornos da imagem são impermeabilizadas, fazendo-se filtrar a tinta através da área da imagem, com auxílio de uma escova ou esfregador de borracha, na superfície a ser impressa. (CRAIG, 1980, p. 90, destaque do autor)

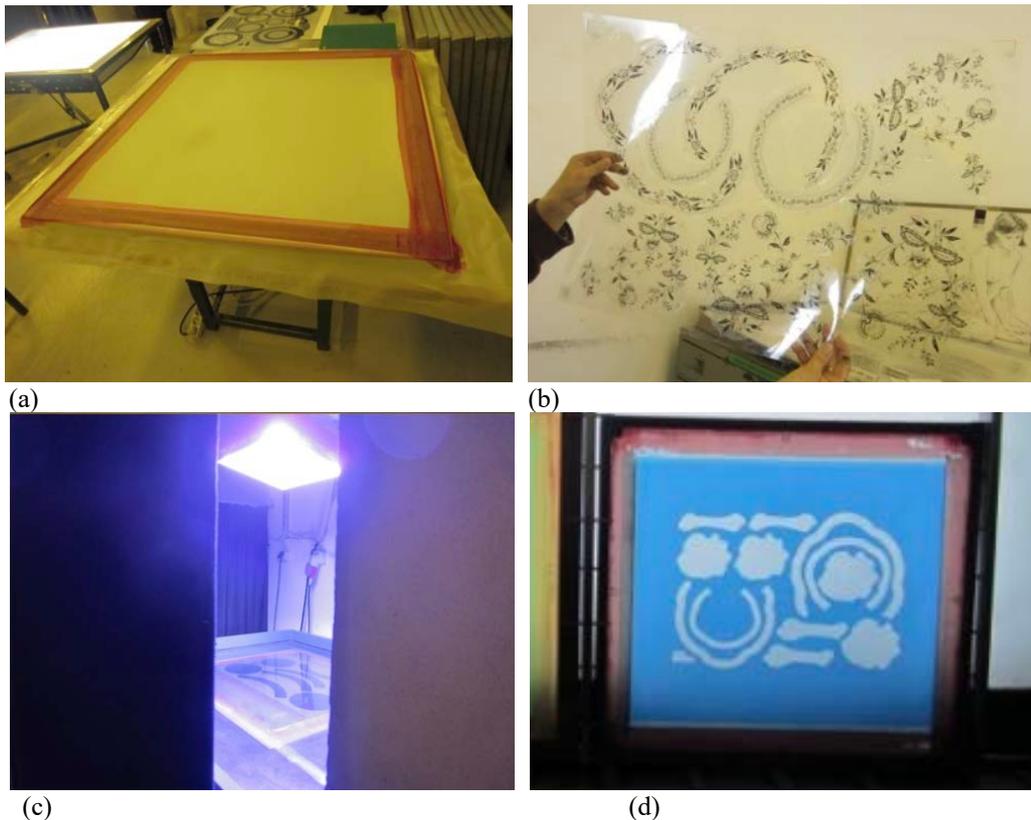
<sup>20</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/tobacco-leaf-pote-fu-dog-28000405-int>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

O desenho é gravado na tela a partir de um processo de revelação fotográfica. Inicialmente, ele é impresso em um fotolito de acetato transparente. Independente da cor da decoração, o desenho no fotolito sempre será impresso na cor preta, pois o que importa nesta etapa são os contornos da figura (

Figura 21).

Depois, o fotolito é posto em cima de uma mesa com tampo de vidro e a tela é colocada em cima dele, como que pressionando-o contra a mesa. Previamente, a tela de nylon recebeu uma camada de emulsão fotossensível. Acima do conjunto mesa-fotolito-tela, há uma fonte de luz ultravioleta que, quando incide sobre este conjunto, faz com que a tinta preta do fotolito derreta a emulsão fotossensível, revelando, na tela, espaços onde se entrevê apenas o náilon. São nesses espaços que a tinta atravessará a tela e atingirá a superfície a ser impressa. As partes que continuam com a emulsão não permitirão a passagem de tintas, pois estão impermeabilizadas.

Figura 21 - Etapas de produção de uma tela de serigrafia



Legenda: (a) – tensionamento de tela serigráfica; (b) – exemplar de fotolito com a decoração Margão; (c) – revelação fotossensível; (d) – telas de serigrafia com desenhos gravados. Fonte: O autor, 2013.

Durante este processo, podem ficar na tela resquícios de emulsão derretida e é justamente para retirar estes resíduos que são realizadas as camadas preliminares de limpeza com as *folhas velhas*. Os processos de tratamento digital dos desenhos, impressão dos fotolitos, tensionamento e revelação das telas também são realizados na fábrica.

Neste caso, a superfície a ser impressa é um tipo especial de papel, *waxed tissue* ou “papel de decalque”, que possui uma camada de cera transparente sobre o papel.

Figura 22 - Resmas de papel de decalque



(a)

(b)

Legenda: (a) – folhas de papel ainda não impressos; (b) – resmas com indicação de origem. Fonte: O autor, 2013.

Geralmente, a folha mede 75 por 55 centímetros. Há folhas com tamanhos diferentes, mas esta dimensão é a mais utilizada. Os decalques são arranjados de forma a aproveitar sua dimensão ao máximo. Na foto abaixo, vemos uma folha, previamente branca, sair da máquina de impressão. Presa à máquina, está a matriz de impressão, a tela de náilon verde que contém, como um estêncil, a forma do desenho que foi impresso na folha instantes antes.

Figura 23 - Impressão serigráfica



Fonte: O autor, 2013.

A decoração é composta por sucessivas impressões na mesma folha, uma cor por vez, que se combinam até que a decoração esteja completa. Se uma decoração possui cinco cores, serão necessárias cinco telas de serigrafia e cinco impressões na mesma folha.

Além dos desenhos de cada decoração, existem dois elementos colaterais impressos em todas as camadas de cor que auxiliam na supervisão da qualidade da impressão. Na lateral da folha, há uma escala cromática com todas as cores impressas até então, a escala vai do tom mais claro ao mais escuro daquele matiz. Na verdade, trata-se de uma maior ou menor concentração de retículas num mesmo espaço, isto é feito para que seja possível supervisionar o espaço reticular que permite a passagem de tinta pela tela e perceber se a quantidade transferida está nos padrões estabelecidos e a tensão entre as tessituras do nylon está adequada. Essa escala cromática, na fábrica, é chamada de “mira”.

Figura 24 - Decalques da decoração *Cozinha Velha*



(a)

(b)

Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. (a) – folha com decalques para seis pratos; (b) – detalhe da folha com registro do canto inferior direito e mira. Fonte: O autor, 2019.

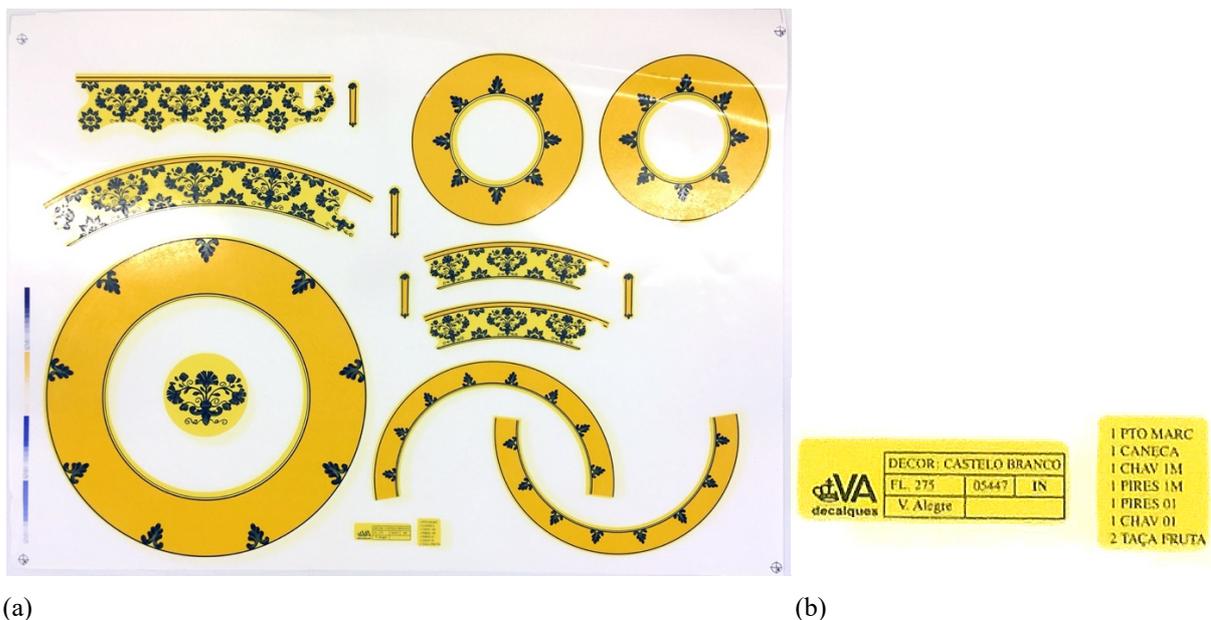
A segunda ferramenta de supervisão de impressão são os quatro registros impressos em cada um dos cantos da folha, o “registro”, como se diz em português de Portugal, serve como guia para marcar o posicionamento do papel sobre cada uma das telas. Todas as telas de uma mesma decoração possuem registros exatamente na mesma posição. É por meio do encaixe perfeito dos quatro registros em cada uma das impressões que o desenho é composto corretamente.

Outro detalhe que também é impresso na folha é a ficha de identificação da decoração que contém todas as informações necessárias à estampagem e os modelos das peças para os decalques ali impressos. Diferente da mira e do registro, esta ficha só é impressa em uma das cores da decoração, pois é necessária uma única ocorrência dessa informação.

Depois que todas as cores da decoração são impressas, a folha recebe uma camada de laca, uma espécie de cola amarela que é aplicada exatamente por cima de cada decalque, cobrindo toda a superfície do desenho.

A aplicação da laca na folha também é feita através de uma impressão serigráfica, mas dessa vez, em vez de tinta, é impressa a laca que facilitará a extração da decoração do papel e sua transferência para a peça de porcelana. Após a impressão da laca, o papel é recortado por meio de uma máquina de corte serrilhado, separando os decalques de cada peça.

Figura 25 - 'Folha nova' depois da aplicação da laca amarela.



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. (a) – folha com aplicação de laca por cima da decoração Castelo Branco. Papel. 75 x 55 cm; (b) – detalhe da ficha de identificação contendo o nome da decoração: *Castelo Branco*; o código da decoração: 05447; o código da tela correspondente à camada de cor: FL 275; o tipo de cozedura: *inglaze*; e as peças que serão decoradas com cada um dos decalques: 1 prato, 1 caneca, 2 chávenas, 2 pires e 2 taças de fruta. Fonte: O autor, 2019.

Figura 26 - Decalque da decoração *Chintz* finalizado e desfalcado da folha.



Fonte: O autor, 2013.

### 3.1.1 A Folha Velha

A maculatura é um “papel grosseiro ou proveniente de tiragens defeituosas” (HOUAISS, 2012) que auxilia na preparação e calibragem das máquinas de impressão das indústrias gráficas.

Para que se entenda mais claramente a origem do termo “maculatura”, acredito ser conveniente expor o significado do verbo “macular” que significa “sujar, enodoar, poluir”, e do substantivo “mácula” que é o mesmo que “nódoa, mancha, sujeira, ausência de perfeição, defeito” (idem).

Daí, pode-se entender o emprego do adjetivo “velha” a essa maculatura da Vista Alegre, pois ela carrega em si o sinal da morte próxima, a marca do defeito que a condenou a um menor tempo de “vida útil”. É uma folha deteriorada, gasta, obsoleta e que logo será descartada do processo quando não for mais útil a ele.

Como toda maculatura, inicialmente as *folhas velhas* eram ‘folhas novas’, estavam a compor uma decoração cor por cor, mas que durante esse processo acabou por acontecer alguma falha de impressão que fez com que elas fossem descartadas de acordo com as condições impostas pelos padrões de qualidade e excelência da fábrica.

Além de um “erro de registro”, esta falha de impressão também pode acontecer pela condição material do próprio papel que pode variar de dimensão a partir do grau de umidade do ambiente: nas altas temperaturas, ele tende a contrair e a baixas temperaturas ele expande-se, causando leves curvaturas e dificultando o encaixe perfeito das cores.

Ao procurar conter os prejuízos desse descarte, o próprio sistema trata de realocar estas folhas e as reutiliza, impondo-lhes outra função: limpar as telas de serigrafia das impurezas e vestígios que possam invalidar outras impressões. Portanto, a função de uma *folha velha* é inibir a produção de mais *folhas velhas*.

O documento interno da fábrica referente a processos de controle de qualidade “EQ 703” aponta uma série de erros e defeitos de fabricação que determinam o descarte das folhas mal impressas. É a partir deste controle de qualidade que se inicia o processo de aproveitamento das *folhas velhas*.

Figura 27 - Reprodução do documento "EQ 703 - Defeitos de decalques"

	ESPECIFICAÇÃO DA QUALIDADE	REVISÃO: 1
	EQ 703	DATA: 2006-03-06
	Defeitos de decalques	PÁG.: 1 de 2

**1. OBJECTIVO**  
Descrever os defeitos detectáveis por inspecção visual em folhas de decalque, bem como os limites de aceitação e rejeição.

**2. CAMPO DE APLICAÇÃO**  
Esta especificação aplica-se às operações de escolha e controlo da qualidade de decalques.

**3. DESCRIÇÃO**

**701. Pintas** - pontos de tinta existentes no decalque e que não pertencem ao desenho impresso com essa mesma tinta. Pode ser recuperado (raspando) se ao retirar a tinta o desenho não for afectado.

**702. Falta de tinta** - inexistência de parte da tinta que deveria ser impressa num motivo. Pode ser notório em filagens interrompidas ou contornos de áreas do desenho. Em decalque "HEAT RELEASE", a falta de tinta nas miras (pontos) de acerto, inviabiliza a sua aceitação.

**703. Falta de impressão** - ausência de uma ou mais impressões num motivo.

**704. Desacerto** - incorrecto alinhamento das sucessivas impressões. Os desacertos da impressão de ouro são menos evidentes.

**705. Falta de laca** - ausência de camada de laca na área do motivo, por falha de impressão ou por descentragem da impressão da laca. Em casos ligeiros, pode ser recuperada a falta manualmente.

**706. Excesso de laca** - excesso de laca em relação ao definido. Em zonas do motivo cuja aplicação seja no limite das peças a laca não deve exceder 1 mm. Quando a laca está no verso da folha (laca atrás) é sempre motivo de rejeição.

**707. Dobras no decalque** - papel dobrado / vincado em zona de abrangência do motivo. Pode ser aceite se o vinco for pouco acentuado ou se encontrar fora da zona de aplicação da tinta.

**708. Papel rasgado** - papel rasgado na zona dos motivos. É aceitável se o rasgo não abranger a tinta.

**709. Lixo no decalque** - pequenas partículas estranhas ou manchas na área da laca no motivo. Por segurança deve cozer-se um motivo antes da aprovação final.

**710. Dente de serra** - descontinuidade da linearidade em perfis, semelhante a um serrilhado.

**711. Manchas** - aspecto não uniforme em áreas sólidas da decoração. Por segurança deve avaliar-se o resultado cozido antes da aprovação final.

**712. Esmurrado** - tinta impressa e posteriormente esmurrada, danificando a área da decoração.

Elaborado por: 	Aprovado por: 
--	--

Ficheiro: EQ 703.doc

(a)

		ESPECIFICAÇÃO DA QUALIDADE	REVISÃO: 1
		EQ 703	DATA: 2006-03-06
		Defeitos de decalques	PÁG.: 2 de 2

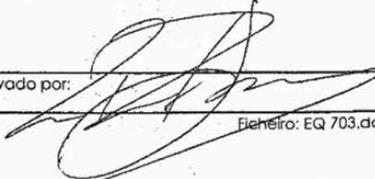
**713. Chupado** - aspecto não uniforme de áreas de tinta impressa, semelhante a manchas bastante acentuadas. Em decorações tipo "marmoreado" o desenho pode permitir a aceitação deste defeito com menor intensidade.

**714. Descentrado** - em decorações com filagens concêntricas as várias impressões foram feitas de forma descentrada, obtendo-se diferentes distâncias entre as várias filagens ao longo do motivo.

**715. Outros** - defeitos cuja descrição não se enquadra em nenhuma das anteriores.

Em anexo encontram-se exemplos de defeitos e respectivos limites de aceitação/rejeição (numerados sequencialmente de 1 a 14 de acordo com os códigos anteriormente descritos).

CÓPIA DE TRABALHO

Elaborado por: 	Aprovado por: 
--	--

Ficheiro: EQ 703.doc

(b)

Fonte: O autor, 2019

Explico, a seguir, como a *folha velha* é utilizada na produção de decalques e de como a sobreposição de decorações é nela constituída.

Para dar início à impressão de cada cor sobre a folha de decalque, é necessária a limpeza da tela de serigrafia para retirar possíveis resíduos da revelação fotossensível que grava os traços dos desenhos na tela. Essa limpeza é feita através de impressões nas quais a tinta usada mistura-se aos resíduos e juntos atravessam a tela de serigrafia pelos espaços sem emulsão. Para receber essas camadas de limpeza, são utilizadas as *folhas velhas*.

Para cada tela de serigrafia são utilizadas, em média, oito impressões de limpeza e para cada uma dessas impressões é usada uma *folha velha* diferente. Uma mesma *folha velha* é usada repetidas vezes para limpar diferentes telas. Abaixo, temos o exemplo das telas necessárias para a impressão de uma decoração. Nesse caso, são necessárias doze telas para completar o desenho. No topo de cada tela há uma ficha que descreve a ordem de impressão.

Figura 28 - Sequência de telas de serigrafia para a impressão da decoração *Blossom*.



Fonte: O autor, 2019.

Após cada impressão de limpeza, as *folhas velhas* repousam na esteira de secagem para que a tinta seja absorvida pelo papel. Em seguida, limpa-se novamente outra tela de serigrafia e assim por diante. A cada limpeza, um novo desenho é impresso sobre os outros. É nesse contínuo processo de limpezas que se constrói a sobreposição de decorações característica delas. Elas são descartadas quando já não possuem a capacidade de absorver tinta devido às excessivas impressões de limpeza ali depositadas.

Figura 29 - *Folha velha*

Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Cada *folha velha* é única. Não é possível cometer o mesmo erro de impressão duas vezes, tendo em conta que não se está preocupado com o acerto dos registros nas impressões, mas com a limpeza das telas. Por mais que existam algumas que são aparentemente idênticas por terem “caminhado” juntas pelos processos de limpeza e secagem.

Na esteira de secagem, que possui cerca de 10 metros de extensão, é possível perceber onde começam e terminam as impressões de uma cor, já que a presença das *folhas velhas* na fila da esteira marca a mudança das telas e as limpezas necessárias para que se possa imprimir em ‘folhas novas’ (Figura 30). Na imagem, podemos contar sete folhas cujas escalas de cores, chamadas de ‘miras’ na fábrica, estão a aparecer. Tratam-se são *folhas velhas*. As ‘miras’ das restantes folhas, estão para o outro lado, pois respeitam outra ordem de impressão.

Figura 30 - *Folhas velhas* na esteira de secagem.

Fonte: O autor, 2019.

A sobreposição das decorações nas *folhas velhas* não segue uma ordem preestabelecida, imaginada, planejada, pois apesar das limpezas obedecerem ao fluxo de produção diária de decalques da fábrica, não há uma orientação pré-estabelecida de quais maculaturas limparão cada tela de serigrafia.

Elas são selecionadas aleatoriamente a partir da disposição em que se encontram nas estantes de cada estação de impressão, o que pode fazer com que duas ou mais folhas sigam pelo mesmo caminho: limpem a mesma tela, sequem na mesma sequência da esteira e sejam reposicionadas na estante juntas. O acaso acaba por produzir uma expressividade peculiar ao material, revelando uma beleza particular. Através dessas contínuas limpezas, materializa-se uma inusitada e aleatória mescla de camadas de ornamentos e cores que se sobrepõem.

A minha experimentação com as *folhas velhas* consiste na utilização deste refúgio industrial em decalque para decorar peças de porcelana. Estas peças são únicas devido à unicidade das sobreposições das *folhas velhas* e pela composição única com a qual estes decalques foram estampados em cada peça. Não há um gabarito para a diagramação dos decalques na peça. Desta forma, as peças da coleção são sempre diferentes umas das outras.

Os pigmentos das tintas impressas nas *folhas velhas* são compostos quimicamente para que estas sejam absorvidos na porcelana. Então, por que não as utilizar para estampar? A principal subversão do projeto é esta: transformar a *folha velha* em decalque.

O refugo torna-se elemento de diferenciação e exclusividade na fabricação de peças de porcelana que podem ser oferecidas aos clientes como uma possibilidade de possuírem peças únicas da Vista Alegre. Foi encontrada uma oportunidade de transformar um refugo, algo impuro e imperfeito, em matéria-prima para artigos de luxo.

Para encontrar *folhas velhas* cabíveis para esta transformação, foi necessário um trabalho de inspeção de todas as maculaturas produzidas. Elas tiveram de ser analisadas uma a uma com a intenção de selecionar aquelas que possuísem apenas impressões de limpeza provenientes de decorações que compõem o catálogo da Vista Alegre, ou seja, aquelas cujas os direitos autorais a fábrica detém, já que ela também produz decalques para outras empresas de cerâmica ou para coleções realizadas em colaboração com marcas e artistas externos com os quais ela possui direitos autorais compartilhados.

Como um garimpeiro que, minuciosamente, explora uma região em busca de ouro, fiz da gráfica da fábrica a minha mina e saí em busca das *folhas velhas* 'perfeitas'.

### 3.1.2 O garimpo

O Setor de Produção de Decalques é composto por cinco estações de impressão serigráfica onde trabalha, em cada uma delas, um impressor que é o operário responsável pelo manuseio da impressora e pela inspeção da qualidade da decoração que acaba de ser impressa. Em cada uma das estações, há uma estante de *folhas velhas* para serem usadas para a limpeza das telas e para a calibragem da impressora (Figura 31).

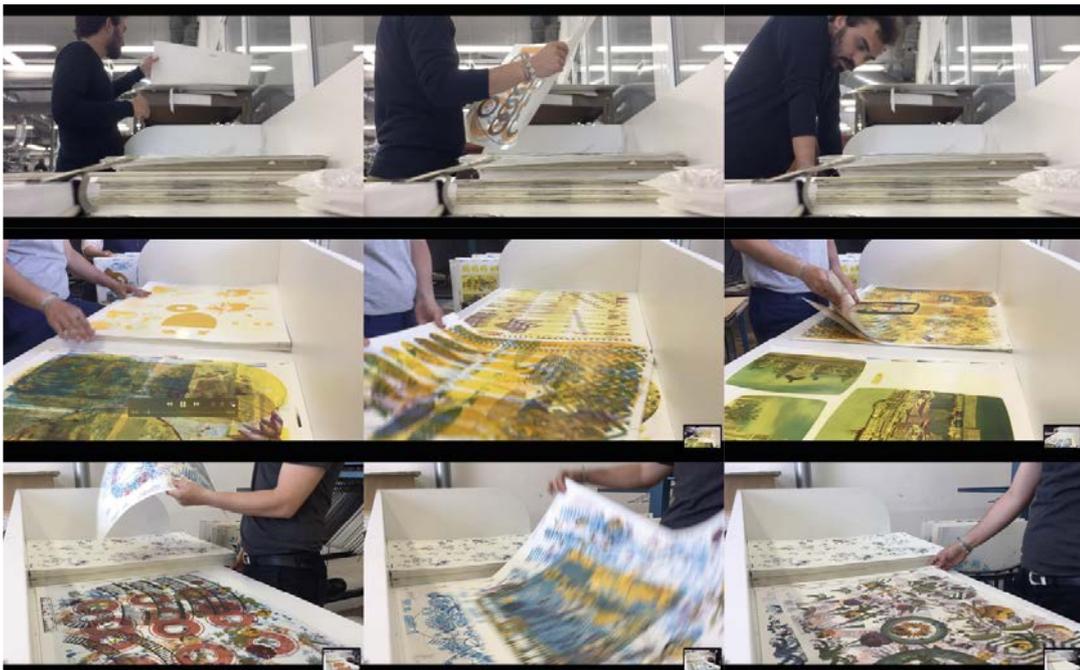
Figura 31 - Estante com *folhas velhas* à espera da próxima limpeza.



Fonte: O autor, 2019

Nessa tarefa que denominei de garimpo, analisei as estantes de todos os impressores para encontrar as *folhas velhas* compostas exclusivamente por desenhos do catálogo da marca Vista Alegre. Chamo-as de *folhas velhas 'perfeitas'* e são a matéria-prima para o trabalho prático a ser realizado, pois resgatam, através de suas camadas de impressão, a tradição visual da fábrica traduzida através de uma abordagem diferente do convencional, uma abordagem palimpsestosa. O termo *folhas velhas 'perfeitas'* cria, intencionalmente, um paradoxo com a natureza irregular desse material.

Figura 32 - *Frames* dos vídeos gravados durante o garimpo na serigrafia.



Fonte: O autor, 2019

A demanda de trabalho de cada impressor é definida a partir de seu nível de competência nas diferentes categorias de decoração a serem impressas, pois aquelas que possuem mais cores necessitam de mais impressões e têm um maior risco de apresentarem algum defeito.

A impressora Paula Monte trabalha com a impressão de decalques com poucas cores e padrões mais simples, na qual se espera que o erro seja mais raro. Geralmente, são decorações de clientes externos, marcas e identidades visuais de hotéis, restaurantes, companhias aéreas etc. O garimpo foi iniciado na estante dela, que foi a impressora que mais colaborou com minha pesquisa, inclusive, cedendo uma de suas mesas de trabalho no fundo do galpão do setor para que eu pudesse ter um lugar para 'garimpar' e registrar as folhas.

Figura 33 - Eliezer e a impressora Paula Monte.



Fonte: O autor, 2019

Figura 34 - Estação de trabalho durante garimpo cedida temporariamente pela Paula Monte.



Fonte: O autor, 2019

Isabel Sereno e Isabel Rosa são responsáveis pelas decorações da Vista Alegre. Foi nas estações delas onde pude encontrar a maior quantidade de *folhas velhas 'perfeitas'*.

Já Fernando Almeida e Margarida Cristiano são os impressores mais experientes e ficam com as decorações com maior número de cores, o que significa um maior número de telas que leva a um maior número de impressões e a uma maior probabilidade de acontecerem erros. Geralmente, são trabalhos de artistas, desenhos realistas, colagens, ilustrações e fotografias.

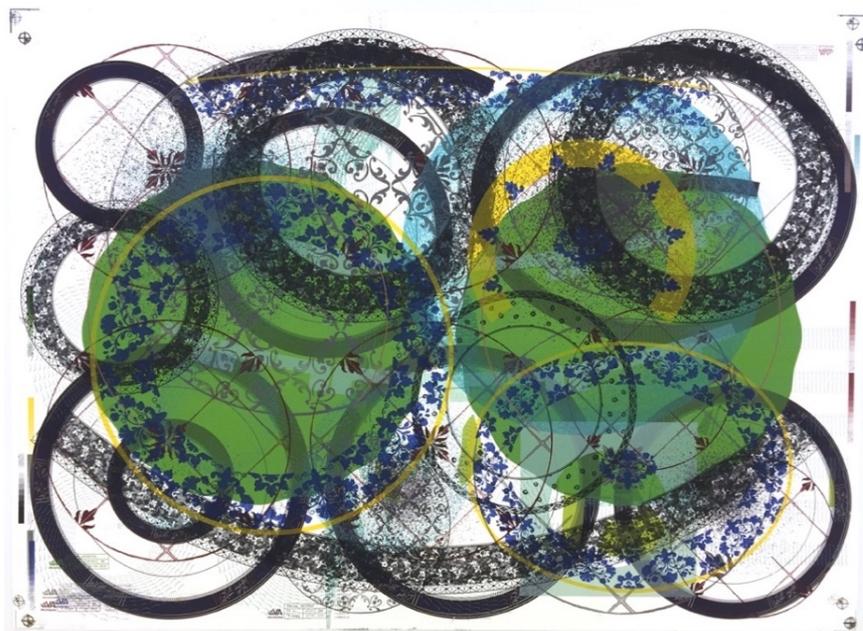
Figura 35 - *Frame* de um vídeo com a impressora Paula Monte a fiscalizar o garimpo



Fonte: O autor, 2019

O garimpo resultou na categorização em 3 tipos de *folhas velhas*. O tipo 1 refere-se às *folhas velhas 'perfeitas'*, prontas para irem à estampagem. Quando eu as encontrei elas já tinham uma considerável quantidade de sobreposições de decorações apenas da Vista Alegre. Tenham em mente que elas são raras e só encontrei 13 delas.

Figura 36 - *Folha velha 'perfeita'* do tipo 1.



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

O tipo 2 são as *folhas velhas* ‘*perfeitas*’ com poucas sobreposições. Essa divisão aconteceu à medida em que percebi que existiam aquelas pouco “suja” e que podiam ainda ganhar mais camadas de decorações se limpassem mais telas.

Toda essa coreografia pensada por mim acontece antes da principal tarefa do setor que é o momento da impressão das ‘folhas novas’, aquelas todas brancas ou aquelas que vêm de uma sequência de impressões perfeitas, sem nenhum erro de registro, tudo encaixado da forma que tem de ser, da forma como foi projetada. Tudo isto, no entanto, só passa a acontecer depois do trabalho das *folhas velhas*. É delas o trabalho prévio, são elas que preparam o espetáculo. Depois, voltam aos bastidores.

Figura 37 - *Folha velha* ‘*perfeita*’ do tipo 2.



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

O tipo 3 refere-se àquelas que denominei de *folhas velhas* ‘*imperfeitas*’, pois possuem decorações cujos direitos autorais, ou “direitos de autor”, termo utilizado em Portugal, não pertencem à fábrica. É o “ouro de tolo”: brilha, mas não tem valor. São as mais exuberantes e heterogêneas sobreposições, pois os desenhos não seguem um mesmo partido visual ou fazem parte da mesma tradição estética. A variedade dos traços e das cores é maior. As *folhas velhas* ‘*imperfeitas*’ são mais complexas em sua “escrita palimpséstica” (CAUDURO, 2000).

Figura 38 - Cautela com os tipos de *folhas velhas* separados pelas abas



Fonte: O autor, 2019

Quando se olha para alguma parte de uma folha desse tipo, é preciso travar um diálogo mais intenso com todas aquelas camadas, para conseguir perceber uma só. Essa camada isolada, “limpa”, não aparece ali, mas é bem possível tender a buscá-la em todos os níveis desse palimpsesto. Como se conseguíssemos afastar com o olhar um desenho do outro para que um deles se revele. O que acaba por também revelar o outro ao qual ele se difere. É como estar em um jogo de “pega-pega”, onde corremos atrás das imagens, como que para alcançá-las sozinhas, mas a todo o momento elas estão a fugir e a se esconder umas nas outras, num esforço coletivo para não serem descobertas e separadas.

Apesar de não ter a autorização para usar as folhas do tipo 3 para evitar “jogos processuais e jurídicos”, decidi separá-las e registrá-las para guardá-las em outra memória além da minha.

Após esta classificação, a designer Sandra Paiva, foi à gráfica e realizou uma vistoria das *folhas velhas 'perfeitas'* do tipo 1 e 2, com o intuito de eliminar aquelas que ainda continham decorações com direitos autorais externos à fábrica e não tinham sido percebidas por mim, numa espécie de triagem das *folhas velhas 'perfeitas'*. Ela é a pessoa mais indicada para fazer isso, já que é a responsável pelo trabalho com artistas e designers externos à fábrica.

Ela sugeriu uma espécie de “modo de produção em série” de *folhas velhas* que provocasse um maior número de *folhas velhas 'perfeitas'* e que acontecesse em paralelo à produção de decalques convencionais.

Figura 39 - *Folha velha* do tipo 3

Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 83 x 62 cm. Fonte: O autor, 2019.

A proposta era uma relação entre acaso e intencionalidade que se baseava numa intromissão na rotina de trabalho de um impressor e consistia em separar *folhas velhas* 'perfeitas' do tipo 2 e solicitar a um impressor que as utilizasse quando este fosse limpar as telas de serigrafia das decorações da Vista Alegre. Para isso, as separei e as devolvi à uma rotina de impressão, mas defini quais as telas elas iriam limpar a partir das demandas de produção.

Ao decidir quais decorações elas iriam limpar, estabeleci o momento em que elas entrariam no processo. Essas sobreposições já não são casuais, existe uma intenção na composição delas. Apesar de que sua função primária, a de limpeza, continua a acontecer. Mexi na sequência das folhas, na ordem em que elas estavam em suas estantes à espera da próxima limpeza. Isto já é uma adição de uma variável de controle nessa equação não programada de produção das folhas velhas, já existe um projeto de composição das camadas, mas isto não prejudicou nem atrasou a rotina de trabalho da linha de produção, pois, com uma *folha velha* ou outra, a tela foi limpa e ficou pronta para iniciar a impressão com as 'folhas novas'.

O impressor Fernando Almeida me passou sua rotina de produção e nós escolhemos algumas telas das decorações *Tiles* e *Timeless* e pedi para que ele as limpasse com 12 *folhas velhas 'perfeitas'* do tipo 2, separadas por mim. É importante ressaltar que essa escolha já denota um projeto na construção das sobreposições. Abaixo, seguem imagens de peças com as decorações descritas acima. Em seguida, a foto de uma dessas folhas antes e depois das limpezas.

Figura 40 - Prato Marcador Redondo *Tiles*



Legenda: prato de porcelana policromada com decoração *inglaze*. 21 x 21 cm. Fonte: Vista Alegre<sup>21</sup>.

Figura 41 - Prato Raso *Timeless*.

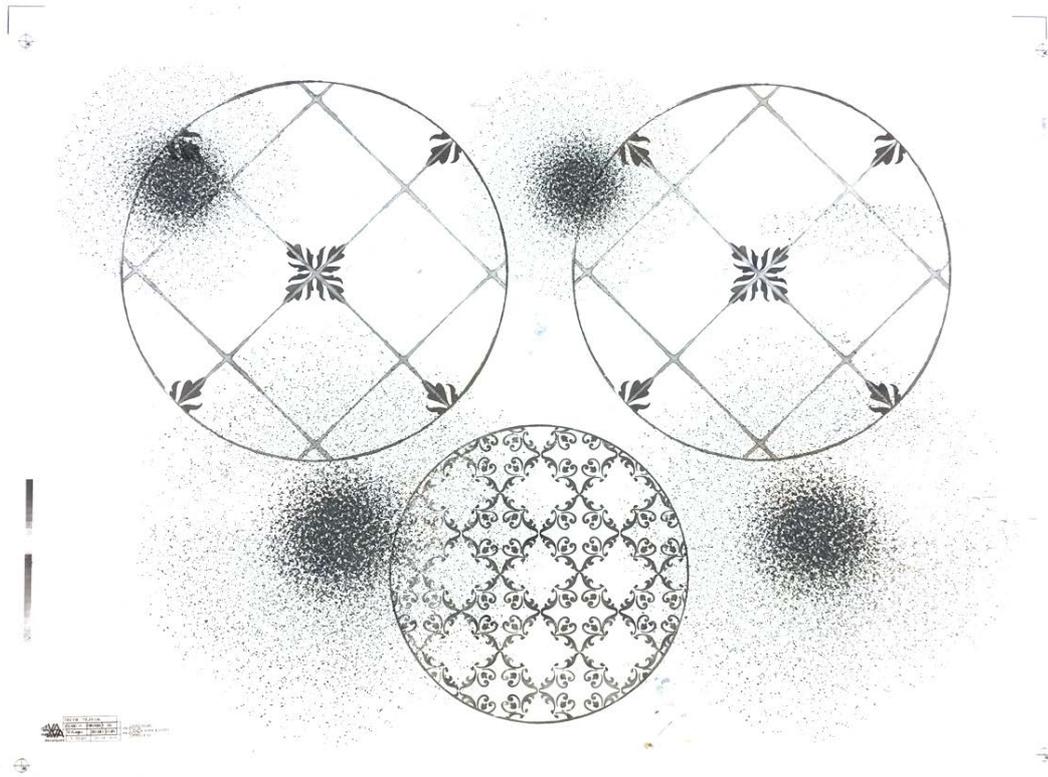


Legenda: prato de porcelana policromada com decoração *inglaze*. 27 x 27,7 x 3,3 cm. Fonte: Vista Alegre<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Disponível em: < [https://hotelware.vistaalegre.com/int/index.php?route=product/product&path=96\\_1\\_8\\_162&product\\_id=12092](https://hotelware.vistaalegre.com/int/index.php?route=product/product&path=96_1_8_162&product_id=12092)>. Acesso em: 05 jun. 2020.

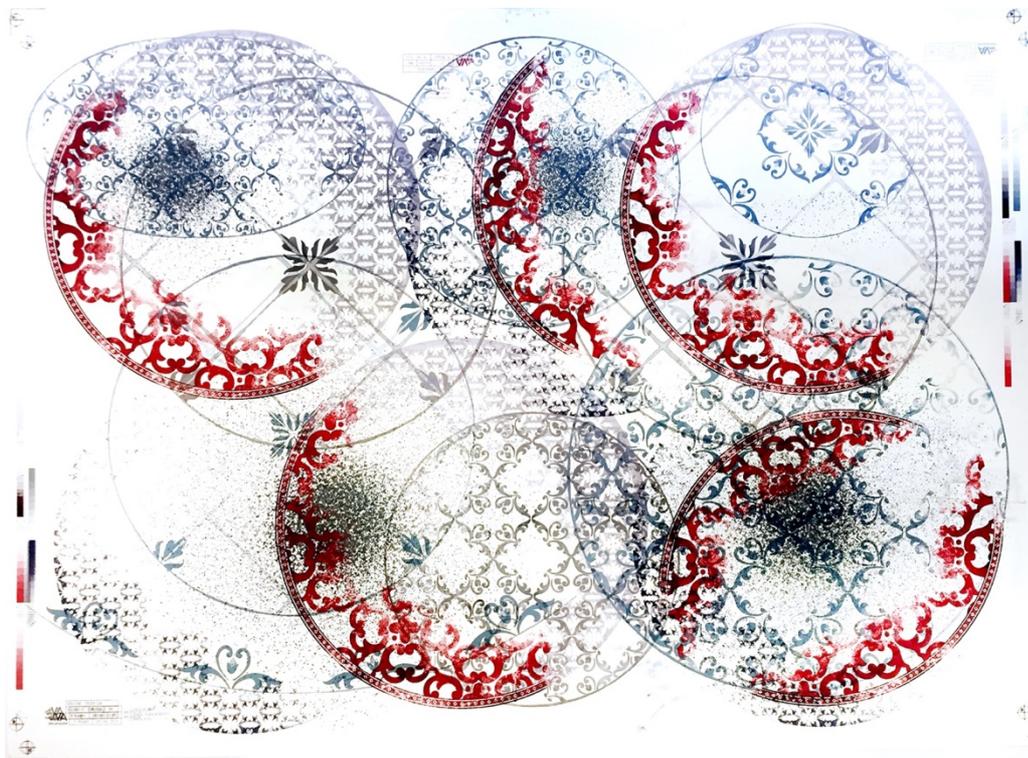
<sup>22</sup> Disponível em: < <https://vistaalegre.com/int/timeless-prato-raso-21124621-int>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

Figura 42 - *Folha velha* antes da limpeza das telas das decorações *Tiles* e *Timeless*



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Figura 43 - *Folha velha* após a limpeza das telas das decorações *Tiles* e *Timeless*



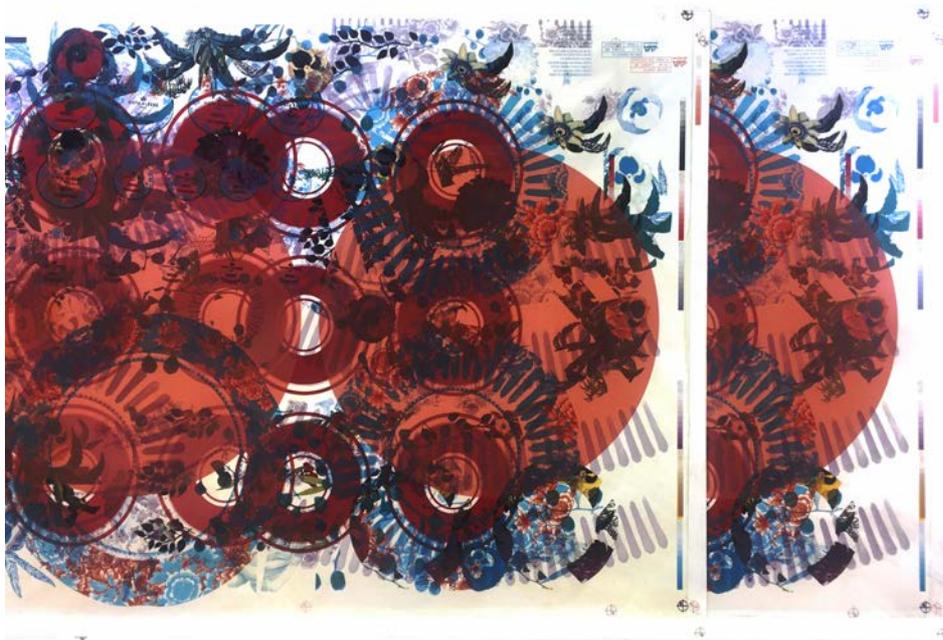
Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

A partir desta manipulação na construção das camadas de decoração, pensei na possibilidade de criar um sistema que simule as sobreposições características das *folhas velhas*, mas que não seja baseado na necessidade de limpeza das telas de serigrafia nem no reaproveitamento de folhas com defeito de impressão.

Seriam ‘folhas novas’ com impressões de diferentes decorações da fábrica sobrepostas intencionalmente. Uma espécie de ‘fake’ *folha velha* (Figura 43).

Perderia, com isso, o caráter casuístico das sobreposições e o viés de reaproveitamento dos recursos produtivos, mas aumentaria a quantidade de folhas produzidas e, conseqüentemente, a quantidade de decalques disponíveis para estampar as peças de porcelana. Esta ideia serve para futuros trabalhos. Para já, a experiência está focada nas *folhas velhas* tal como são produzidas.

Figura 44 - Dois exemplares de *folhas velhas* idênticas.



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Curiosamente, foram “garimpadas” duas *folhas velhas* do tipo 3, aparentemente idênticas, pois contêm as mesmas impressões sobrepostas. Isto indica que elas participaram juntas do mesmo fluxo de produção. Digo “aparentemente idênticas”, pois o erro que fez com que cada uma delas fosse descartada é inerentemente diferente do outro, já que não é possível errar duas vezes de forma idêntica em folhas diferentes. Trago-as como testemunho de que é possível acontecer alguma espécie de padronização apesar da falta de controle que guia o ritmo das *folhas velhas* pela rotina de impressão. No caso dos movimentos que contribuíram na criação destas folhas, a exceção da regra gerou um padrão.

Com o resultado do garimpo, as *folhas velhas 'perfeitas'* selecionadas receberam uma impressão de laca amarela em toda sua superfície, para que seja possível extrair a decoração do papel. Essa impressão é chamada de “laca cheia”. A impressora responsável pela aplicação de laca é a Lurdes Casal.

Figura 45 - *Folha velha 'perfeita'* com aplicação de “laca cheia”.



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica e aplicação de laca, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Após o garimpo, passei à fase seguinte da pesquisa: a estampagem. As *folhas velhas 'perfeitas'* tiveram seus desenhos extraídos do papel e estamparam peças de porcelana.

No meu trabalho, a estampagem foi realizada com uma abordagem diferente da convencional, em que cada peça branca é estampada apenas com uma decoração da fábrica. Neste caso, em uma mesma peça foram estampados pedaços de diferentes *folhas velhas 'perfeitas'* que, por sua vez, são compostas pela sobreposição de diferentes decorações.

Figura 46 - Lurdes Casal e Paula Monte no Setor de Produção de Decalques.



Fonte: Facebook, 2020<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Disponível em: <[https://scontent-for1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/50644816\\_128834881493190\\_1452894746547585024\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=100&\\_nc\\_sid=8bfeb9&\\_nc\\_ohc=sJfDS6X3vfQAX-hMIE9&\\_nc\\_ht=scontent-for1-1.xx&oh=c3f7fa0dd932e4d7e4d26a101ccea83d&oe=5F622FFC](https://scontent-for1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/50644816_128834881493190_1452894746547585024_n.jpg?_nc_cat=100&_nc_sid=8bfeb9&_nc_ohc=sJfDS6X3vfQAX-hMIE9&_nc_ht=scontent-for1-1.xx&oh=c3f7fa0dd932e4d7e4d26a101ccea83d&oe=5F622FFC)>. Acesso em: 30 mai. 2020.

As peças produzidas por mim compõem uma série limitada que faz tributo à tradição decorativa da fábrica e, ao mesmo tempo, oferece uma proposta de criação de uma categoria inédita de produtos únicos criados a partir do reaproveitamento dos excessos de produção.

### 3.2 Fina Estampa

O processo de estampagem das peças ocasiona uma intersecção entre a produção industrial e a produção artesanal. A estampagem consiste na retirada do desenho do papel e a aplicação dele sobre a peça. Esta ação é feita manualmente e exige um alto grau de precisão no posicionamento do desenho sobre a superfície da porcelana, tendo em conta que existe um padrão de posicionamento do desenho a ser seguido para que todas as peças fiquem idênticas a sua respectiva amostra.

Os operários responsáveis pela estampagem podem ser considerados artífices, já que produzem manualmente um artefacto e que professam, para isso, um ofício que é transmitido às novas gerações (SENNETT, 2008). Nesta seção, só existem mulheres a trabalhar. Elas são chamadas de ‘cromadoras’.

Não há uma explicação concreta para este fato, mas desconfio de que o trabalho de estampagem seja visto como um ato feminino, pois exige minúcia e delicadeza durante a aplicação do decalque na peça. Talvez este ato de enfeitar, de decorar algo, também seja visto como uma “coisa de mulher”. Inclusive, no dicionário da língua portuguesa, dois dos verbetes do verbo “decorar” são exemplificados por frases cujos sujeitos têm pronomes no feminino: “guardar na memória; memorizar; gravar <ela tem a maior facilidade para decorar>; ornar de elementos decorativos, adornar, enfeitar <ela decorou a casa nova com objetos e móveis importados>” (HOUAISS, 2012). Também o verbo “enfeitar” vem acompanhado de uma ação desenvolvida por uma mulher: “dar aparência agradável a <enfeitara o rosto e estava linda>” (idem, 2012).

Na etimologia da palavra “decoração”, talvez encontremos uma explicação mais clara para esta condição. A palavra é formada pela junção do radical “decor” mais o sufixo “ar”. Este radical é formado pela junção da preposição latina “de” mais o substantivo latino “cor”. Este “cor” aparece “no sentido de ‘coração, sede da afetividade e também da inteligência e da memória” (ibidem, 2012).

Será que esta qualidade afetiva no ato de decorar a causa da exclusividade de mulheres no Setor de Estamparia? Esta afetividade pode ser traduzida no cuidado ao manusear as peças e na atenção aos detalhes que reduzem a quantidade de acidentes e defeitos de estampagem?

Quando percebo que a delicadeza pode gerar menos desperdício de recursos, acredito que a resposta a essas perguntas seja um “sim”.

A técnica da estampagem é transmitida pelas cromadoras mais experientes, as mestras que são responsáveis por estampar os protótipos e as peças de coleções especiais ou feitas sob encomendas. Elas auxiliam e supervisionam o trabalho das aprendizes. É aqui que Lília Fontes entra na história.

Figura 47 - Eliezer e Lília



Fonte: O autor, 2019.

Lília é uma dessas mestras da estampagem, é a chefe das cromadoras e foi minha tutora em 2012 e também em 2019, ensinando-me os truques da estampagem e supervisionando minha produção, tanto no tocante ao controle de qualidade do trabalho quanto no que se refere às decisões criativas de como e com quais decalques decorar as peças.

Ela foi vista por mim como uma parceira criativa do projeto. Seus 30 anos de experiência como cromadora da Vista Alegre se traduzem no conhecimento a respeito da tradição estética e ornamental da fábrica. Era de minha intenção convidá-la para esta etapa e aproveitar sua *expertise* para melhor enquadrar minha produção ao estilo decorativo Vista Alegre. Suas opiniões foram consideradas fontes de informação e referência durante a escolha dos decalques e dos modelos das peças usadas.

Salvo algumas exceções, nas quais Lília tomou à frente e deu seu acabamento no trabalho por mim iniciado, todas as peças foram decoradas, manualmente, por mim. Como não existem homens a trabalhar nesta seção, não existem cromadores: eu fui o primeiro e, até agora, o único homem a trabalhar nesta seção.

Contei à Lília que a intenção era produzir uma série limitada de peças decorativas, principalmente vasos, usando as *folhas velhas* como decalque, assim como fiz em 2012. A coleção de peças chamaria a atenção por causar um estranhamento em relação àquelas do catálogo da fábrica, devido à presença de diferentes decorações em uma só peça, mas deveriam remeter à tradição decorativa de vasos da fábrica, que é inspirada no estilo chinês de decoração das peças das dinastias *Qing* e *Ming*, diferente das coleções de peças utilitárias que absorvem mais influências das fábricas europeias, em particular, as francesas.

Figura 48 - Talha da decoração *Blue Canton*.



Fonte: O autor, 2019.

Figura 49 - Porcelana chinesa da dinastia *Ming*



Legenda: (a) – talha de porcelana. Finais do séc. XVI; (b) – prato de porcelana, período Wanli, c. 1600 – 1615. Peças expostas no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: O autor, 2019.

Figura 50 - Primeira seleção das amostras de peças para a coleção.



Fonte: O autor, 2019.

Depois que fiz a primeira seleção das peças (Figura 49), tive a impressão de que não estava a escolher bem as peças, então decidi pedir a opinião de Lília. Nos pusemos em frente ao “parque de amostras físicas para estamparia” (Figura 51), uma estante de peças decoradas, espécie de acervo que funciona como um gabarito para consulta no momento em que novas peças daquelas mesmas decorações ali expostas estão a ser estampadas.

Figura 51 - Parque de amostras físicas para estamparia



Fonte: O autor, 2019.

Em frente à estante, discutimos sobre a abordagem decorativa, a forma e a escala das peças e a quantidade desejada para essa série limitada. Não apenas a coleção será única, cada uma das peças também será e é importante que elas funcionem separadas e em conjunto, por meio de alguns elementos que sirvam de elo de ligação entre elas. Isso aumentaria as possibilidades comerciais da proposta.

Por mais que o acordo com a direção da residência fosse a criação de peças para exibição em galerias e museus, sempre mantive uma preocupação em relação ao potencial mercadológico das peças. Já que estou em uma fábrica que comercializa suas peças em lojas próprias da marca, achei oportuno tencionar o planejamento do produto para estes dois cenários. Por que não?

Aumentamos a escala do conjunto: retiramos as menores peças e subimos a média de altura da coleção com a adição de potes e vasos mais altos (Figura 52). Pude perceber uma maior coesão e imponência do conjunto. Ao mesmo tempo em que há espaço suficiente de superfície para os efeitos pretendidos de estranhamento visual pela “aglomeração de desenhos” já que o comum, torno a repetir, é estampar apenas um estilo decorativo por peça. Os onze vasos e cinco pratos foram escolhidos.

Figura 52 - Segunda seleção das peças para compor a série exclusiva.



Fonte: O autor, 2019.

Fiz o registro das peças da amostra com motivos decorativos para usar como referência para a diagramação e a combinação das decorações nas peças.

Lília pareceu orgulhosa da diferença que fez na escolha das peças. A opinião dos trabalhadores durante a pesquisa foi incentivada por mim e muitos de seus conselhos foram acatados. Meus colaboradores mais assíduos foram: Fernando Almeida e Paula Monte no setor de serigrafia, Lília na estampagem, Antonio Silva na filagem, e Sandra Paiva no departamento de design.

Em seguida, fui tratar com Isabel Pereira, responsável pelo depósito de peças brancas, a respeito dos nomes e dos números de referência das peças selecionadas para poder enviar à direção da residência o pedido de autorização de retirada de peças. A Isabel também deu suas sugestões sobre a seleção dos pratos. O nome dado às peças revela a clara influência do estilo chinês na modelagem e na decoração. Os onze vasos e cinco pratos são assim nomeados:

Tabela 1 – Lista de peças da segunda seleção com seus respectivos códigos de armazenamento

QTDE	CÓDIGO	NOME	EXEMPLAR
1	#10014471	Talha Chinesa	
1	#10006701	Talha Cochinchina	
1	#10006371	Talha Pequim I	
2	#10006521	Talha Pequim II	

1	#10005981	Talha Oriental I	
1	#10006361	Talha Oriental II	
1	#10009261	Talha Chinesa II	
1	#10057031	Talha Sião (corpo)	
1	#10057041	Talha Sião (tampa)	
1	#10060841	Jarro Liso	

1	#10014471	Candeeiro Charleston	
1	#10021161	Prato Carré 31	
1	#10043781	Prato Silk Road Marcador	
1	#10048521	Prato Fundo XL Modo	
1	#10049961	Prato 42 Rio	
1	#10055781	Prato Orient Coupe Marcador	

Fonte: O autor, 2019

Pedi à designer Sandra Paiva que fizesse uma vistoria nas peças selecionadas a fim de evitar contratempos, no sentido de haver proibição no uso de algumas dessas peças. Após sua análise, algumas peças foram retiradas, pois já estariam sendo usadas para futuros projetos da fábrica e não seria conveniente lançar ao mercado dois projetos com o mesmo formato de peças, para que eles não acabassem por ofuscar um ao outro.

Esta é uma consequência da tentativa de tencionar a coleção tanto para a esfera “expositiva”, quanto para a “mercadológica”. Se eu intencionasse apenas que elas fossem

expostas, não haveria problema em utilizar formas que iriam ser comercializadas, mas quando penso em torná-las mercadorias, há uma preocupação com a coerência em relação aos lançamentos da marca.

A seleção foi reduzida a nove peças, seis vasos e três pratos. Finalmente, enviei o e-mail à Alda, diretora da residência, a pedir permissão para o levantamento das peças brancas no depósito. Ela realizou um novo corte na seleção das peças. O motivo para o novo corte não me foi informado e tampouco soube de novos produtos a serem lançados com as peças que a mim foram negadas. Sobraram-me cinco peças para a coleção (Figura 53b).

Figura 53 - Terceira seleção de peças para compor a série limitada.



(a)

(b)

Legenda: (a) – foto enviada à Alda Tomás para aprovação das peças; (b) – as peças aprovadas por Alda Tomás estão marcadas com o símbolo “V” em verde. Fonte: O autor, 2019.

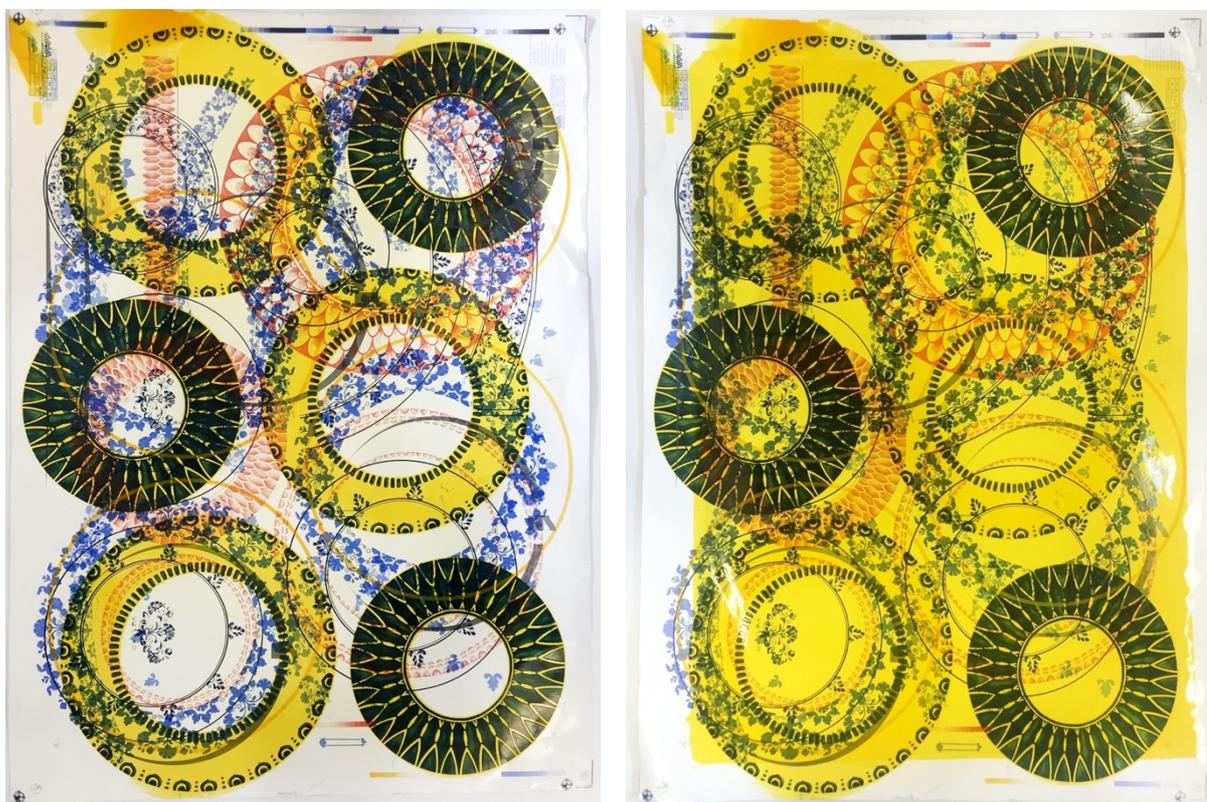
Ao fazer a primeira seleção com a Lília, não tivemos qualquer espécie de restrição e escolhemos as peças a partir da intenção em compor uma coleção que fosse coesa e causasse impacto pela quantidade e escala das peças. Este afunilamento na quantidade de peças demonstra uma restrição ao projeto com a qual eu tive de lidar.

Com as peças selecionadas, passei à etapa da estampagem que, primeiramente, consiste na extração da decoração do papel. Este ato é chamado pelas cromadoras de

“depilação”, pois após a retirada, o papel torna a ficar branco. A seguir, descrevo as operações necessárias para “depilar” o papel.

Resumindo: o papel sobre o qual a decoração foi impressa possui uma camada de cera em sua superfície. A fábrica já o adquire assim, encerado. A decoração é impressa por cima dessa cera. Quando a decoração está finalizada, o papel recebe uma camada de laca por cima de toda a extensão da decoração impressa. Após este momento, finalmente está pronto o decalque que é composto por quatro camadas: o papel, a cera, a tinta e por cima dos três, a laca.

Figura 54 - *Folha velha* antes e depois de receber a camada de laca.



(a)

(b)

Legenda: (a) – papel de decalque com impressão serigráfica, 55 x 75 cm; (b) – papel de decalque com impressão serigráfica e aplicação de laca, 55 x 75 cm. Fonte: O autor, 2019.

O primeiro passo para a “depilação” é imergir o decalque em água, fazendo com que a cera que está na superfície do papel se dissolva e, assim, torna-se possível puxar a camada de laca que vem acompanhada da decoração impressa. Dessa forma, o papel volta a ficar branco.

Figura 55 - Teste do decalque sobre a peça



Legenda: (a) – pedaço de *folha velha* a ser usado como decalque para estampagem; (b) – teste de posicionamento. Fonte: O autor, 2019.

Figura 56 - Depilação do decalque de *folha velha*.



Fonte: O autor, 2019.

Figura 57 - Decalque a ser estampado sobre peça de porcelana.



Fonte: O autor, 2019.

A película semitransparente composta pela laca amarela e pela decoração é debruçada sobre a peça e, a partir daí, uma série de manipulações e, às vezes, deformações do decalque, contribuem para fixá-lo. Nada deve estar entre ele e a porcelana, nenhuma bolha de ar, nenhum resquício de poeira ou tinta. A película precisa estar totalmente grudada à superfície da porcelana. Só assim a decoração poderá ser gravada adequadamente durante a cozedura da peça, que é etapa subsequente.

Figura 58 - A cromadora-mestra e minha tutora, Lília, ao auxiliar a estampagem



Fonte: O autor, 2019

É necessário também estar atento à temperatura da peça que deve ser mergulhada em água morna para que o calor torne a laca mais maleável quando a película encostar na peça, facilitando a aderência, mas a peça não pode estar muito quente para não derreter a laca e distorcer a decoração.

Figura 59 - Ferramentas de auxílio de estampagem.



Fonte: O autor, 2019.

A estampagem requisita habilidades específicas para lidar com os instrumentos de fixação e acabamento do decalque. A espátula de borracha serve para arrastar as bolhas de ar para os limites da peça; a esponja para transportar água morna para aquecer determinadas partes da peça onde a fixação está difícil e é preciso deformar levemente o decalque para puxá-lo um pouco mais, para que ele atinja certas partes da peça; a pinça para retirar o decalque já estampado e recomeçar quando se percebe que há uma dobra ou um rasgo, ou que um grão de poeira ficou preso entre o decalque e a porcelana; as lâminas para retirar os excessos de decalque e fazer os cortes de acabamento nas bordas (Figura 60), além de servir para furar aquelas bolhas que teimam em não sair com a espátula. Além de habilidades manuais, a estampagem também requisita boa visão, um olhar atento e vigilante para corrigir pequenos detalhes.

Figura 60 - Lília a retirar os excessos de decalque com uso de lâmina



Fonte: O autor, 2019

Depois que a estampagem está finalizada, a peça é levada ao forno para ter sua decoração gravada. Antes de descrever a etapa de cozedura da decoração, cabe aqui fazer uma breve explicação das etapas anteriores de produção da peça de porcelana.

Toda peça de porcelana é composta por duas camadas: uma é o 'biscoito', que se refere à cerâmica cozida e fosca que dá forma e estrutura à peça, e a outra o vidrado, que a impermeabiliza e que pode receber, ou não, uma terceira camada: os motivos decorativos decalcados ou pintados à mão. Cada uma dessas camadas é finalizada com uma cozedura: coze-se a massa de cerâmica, depois o vidrado, depois a decoração.

Figura 61 - Refugos das etapas de cozadura da porcelana



(a)

(b)

Legenda: (a) – refugos da cozadura do biscoito; (b) – refugos da cozadura do vidrado.

Fonte: O autor, 2019

É o vidrado que dá a cor branca à porcelana. Trata-se de uma substância vítrea, inicialmente líquida, na qual o biscoito é mergulhado. Logo que ele é imerso nesse líquido, a água é sugada para dentro de suas paredes devido à porosidade da cerâmica, e o que sobra no exterior é o pó de sílica e outros óxidos que ficam presos na superfície do biscoito em forma de uma camada compacta, como se fosse uma camada de gesso a envolver a peça.

Assim, a porcelana é enviada ao forno pela segunda vez que, ao atingir determinada temperatura, derrete essa camada sólida de pó que se transforma em uma pasta de vidro branco daquela mesma textura em que os sopradores manipulam o vidro, só que nesse caso, o vidro não é manipulado, é deixado em repouso para que esfrie e se solidifique ao redor da peça. Pronto, a peça está vitrificada, branca, brilhante, impermeável e pronta para ser estampada.

Agora, podemos voltar para onde estávamos antes dessa breve digressão: a caminho do forno de gravação das decorações levando a peça vitrificada e decalcada.

Essa é a terceira vez que a peça vai ao forno para atingir a mesma temperatura da segunda queima, que faz com que o vidrado retorne àquele estado pastoso, maleável, derretido para, assim, permitir a absorção de tinta na “epiderme” da peça. Depois que isso

acontece, a peça resfria, solidificando novamente o vidrado e a decoração fica entranhada na peça.

Existem três tipos de fornos de cozedura decorativa que são categorizados a partir do nível de aprofundamento da decoração no vidrado, cabe aqui informar que o termo para vidrado em inglês é *glaze*:

A cozedura *inglaze* é aquela na qual a decoração adentra na peça numa temperatura de 1250 °C. No tipo *onglaze*, cujo forno atinge os 850 °C, o calor não chega a derreter o vidrado, o que faz com que a decoração fique gravada por cima dela, ou seja, permanece como uma camada pregada sobre a peça, o que torna seu desgaste mais provável.

Já no tipo *underglaze*, a decoração adentra mais profundamente à camada de vidrado da peça. Este tipo de queima é chamado, na fábrica, de ‘grande fogo’, pois é aquele com o maior tempo de cozedura e a temperatura mais alta de queima, aos 1400 °C. É o tipo de queima mais antigo dos três e serve para estampar exclusivamente uma cor: o azul cobalto, pois seu pigmento é o mais resistente às altas temperaturas. Isso explica a predominância dessa cor nos vasos chineses datados das épocas do início da produção de porcelana (Figura 49).

Figura 62 - Prato após sua estampagem a dar entrada no túnel do forno inglaze.



Fonte: O autor, 2019.

Os pigmentos de tinta são produzidos para suportarem a temperatura máxima de cada um dos fornos. Como as limpezas das telas serigráficas são aleatórias, as decorações impressas nas *folhas velhas* podem possuir estes três tipos de decoração.

Com exceção de uma peça do projeto, a 006, todas as outras foram queimadas no forno *inglaze*. Neste tipo de forno, as decorações do tipo *onglaze* e ‘grande fogo’ presentes

nas *folhas velhas* sofrem uma alteração em sua cor por não estarem de acordo com a temperatura para a qual foram produzidas. A decisão de queimar as peças no forno *inglaze* foi tomada por critérios de exclusão que priorizaram a exatidão do desenho na peça após a queima.

O primeiro critério é que as decorações *inglaze* e *onglaze* se postas no ‘grande fogo’ derretem e deformam pela alta temperatura ao serem absorvidas pela vidrado. Elas ficam como as cores de tatuagens antigas que vão se espalhando pela pele e perdendo a definição dos traços. A peça 006 mostra justamente o resultado dessa constatação.

Por mais que a minha abordagem de produção seja fora do comum, devido ao modo inusitado em que a porcelana é estampada, decidi optar pela preservação da exatidão das formas e dos traços para que os desenhos fossem reconhecidos como partes de decorações da fábrica.

O segundo critério de exclusão é sobre o forno *onglaze*. Por ele cozer a peça na temperatura mais baixa entre os três fornos, isso faz com que as tintas próprias do *inglaze* e do ‘grande fogo’ não derretam o suficiente para conseguir sequer aderir ao vidrado e saem do forno despregadas da peça e ficam fáceis de descascar, ou seja, não há fixação na superfície da porcelana.

Isto é o que me foi dito pelo forneiro Paulo Silva, já que não pude cozer uma peça nesse forno, pois, pelo fato de as tintas não aderirem ao vidrado, pequenas partículas de pigmento podem se destacar das peças, ficarem a sobrevoar dentro do forno e se depositarem em outras que estão ali a queimar, contaminando toda a fornada e causando prejuízos que evitei a todo custo, já que me parece um paradoxo gerar prejuízo à fábrica por um projeto que intenciona reaproveitar seus desperdícios.

E a respeito das tintas de ‘grande fogo’ que são queimadas no forno *inglaze*? Elas também não cozinhariam o suficiente, mas não chegam a se desprender da peça pois, a 1250 °C já ocorre o derretimento da camada superficial de vidrado. Elas saem do forno mais opacas, como se não tivesse dado tempo de adentrar no vidrado por completo e ficado no meio do caminho. Também é possível descascá-la com polimento, mas não chega a se desprender da peça dentro do forno.

De qualquer forma, as tintas de ‘grande fogo’ aparecem raramente nas *folhas velhas*, pois são usadas em decorações especiais, comemorativas, de menor tiragem e frequência de impressão. As *folhas velhas* ‘perfeitas’ com decorações ‘grande fogo’ foram separadas e usadas apenas na peça 006. Por todos esses motivos, só me restou o forno *inglaze*.

Não é possível definir quais cores e decorações resistirão à queima, ou como terão seus matizes alterados. É apenas na saída das peças do forno que é revelado o resultado final do processo. Este é o motivo pelo qual optei por estampar peças ensaios antes daquelas da coleção *Excess*.

A gravação da decoração por meio da queima da peça é mais um processo no qual o acaso se articula com as intenções desse projeto. Por mais que se tenha uma projeção do resultado, torna-se difícil prevê-lo com exatidão, pois as cores reagem de maneiras diferentes dependendo de seu matiz e do resultado da mistura com as outras cores das decorações das camadas que se interseccionam.

A camada de laca amarela impressa por cima das decorações também é um obstáculo para alguma tentativa de previsão do resultado. Mesmo que ela evapore logo no início da queima, pois só é necessária ao processo de estampagem, como um meio de transferência da decoração do papel à porcelana, ela acaba por funcionar como um filtro amarelo que dificulta a visualização dos matizes dos pigmentos.

Figura 63 - Corpo da talha antes e depois da cozedura da decoração.



(a)

(b)

Legenda: (a) – talha de porcelana com aplicação de decalque e pronta para ir ao forno;  
(b) – talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Diferentemente da estampagem das peças comercializadas pela fábrica que respeita um gabarito já estabelecido e ilustrado pelas amostras, a estampagem das peças da minha coleção não segue um padrão nem projeto. Fui eu quem decidiu o decalque a ser estampado e onde na peça ele iria se localizar, momentos antes ou durante a própria estampagem.

Qual decoração estampar? De que *folha velha*? Que pedaço da folha usar? Que parte da peça estampar? Estampar toda a superfície da peça? Será estampada na peça apenas a decoração de uma mesma *folha velha* ou serão combinadas as decorações de várias *folhas velhas*? Estas decisões foram tomadas no próprio momento da estampagem com as *folhas velhas* selecionadas no garimpo e com as peças brancas que foram aprovadas pela direção da residência para a criação da coleção.

No entanto, antes de começar a estampar as peças selecionadas, pedi à Lília alguns pratos de refugo para fazer ensaios, a fim de ver como os decalques se configuram após a cozedura da decoração na peça. Isto serve como um teste antes da estampagem dos vasos e pratos escolhidos, já que eu não teria a chance de ter disponíveis uma quantidade ilimitada de peças de um mesmo modelo.

Ironicamente, na estampagem dos vasos, não havia espaço para erro ou para uma segunda chance, pois não me seriam dados outros exemplares. Esta era a razão em fazer ensaios com refugos, pois eu poderia usar quantos pratos quisesse até decidir quais *folhas velhas* iria escolher para os vasos e pratos “oficiais”.

Esses refugos são pratos brancos que também foram descartados pelo controle de qualidade da cozedura do vidro e também já são reaproveitados pelo sistema para a realização de testes de cor com os decalques recém-produzidos.

Estes testes de cor têm a intenção de controlar a qualidade da decoração ao revelar, após a cozedura, as cores que ficaram estampadas na peça, e se elas estão iguais às cores pré-determinadas da decoração.

Figura 64 - *Container* com refugos descartados após a cozedura do vidro



Fonte: O autor, 2019

Minha produção de ensaios tem por objetivo vislumbrar como as sobreposições de decorações se comportam após a queima, servindo como gabaritos para guiar as decisões criativas na estampagem das peças da coleção a ser proposta à fábrica.

Estes ensaios, no entanto, também são peças finais. São obras únicas, impossíveis de reprodução, são espécies de protótipos “falsos” no sentido de que não servirão de padrão para outras peças, são testes que não poderão ser copiados, pois só é possível utilizar a *folha velha* ou um pedaço seu uma única vez. Também são testes que já possuem algo de errado, pois são estampados com decalques de decorações previamente rejeitadas ainda no Setor de Produção de Decalques.

A seguir narro as decisões criativas, realizadas em colaboração com os operários da fábrica, para cada uma das peças criadas por mim, tanto as de ensaio como as “finais”, aquelas que compõem a coleção *Excess* e que foram oferecidas à fábrica como uma contrapartida em forma de compensação por ter usufruído dos materiais e do parque industrial da fábrica durante esta pesquisa e sob forma de uma proposta de criação de uma série limitada e exclusiva de peças visando o público de colecionadores.

As peças aparecerão na ordem cronológica em que foram estampadas. Para fazer menção à atividade processual, nomeei os ensaios através de uma sequência numérica: *000*, *001*, *002*, *003*, *004*, *005*, *006* e as peças da coleção foram nomeadas fazendo alusão ao caráter errático das *folhas velhas*: *Prato Incerteza*, *Talha Impureza*, *Talha Perdição*, *Talha Desacerto*.

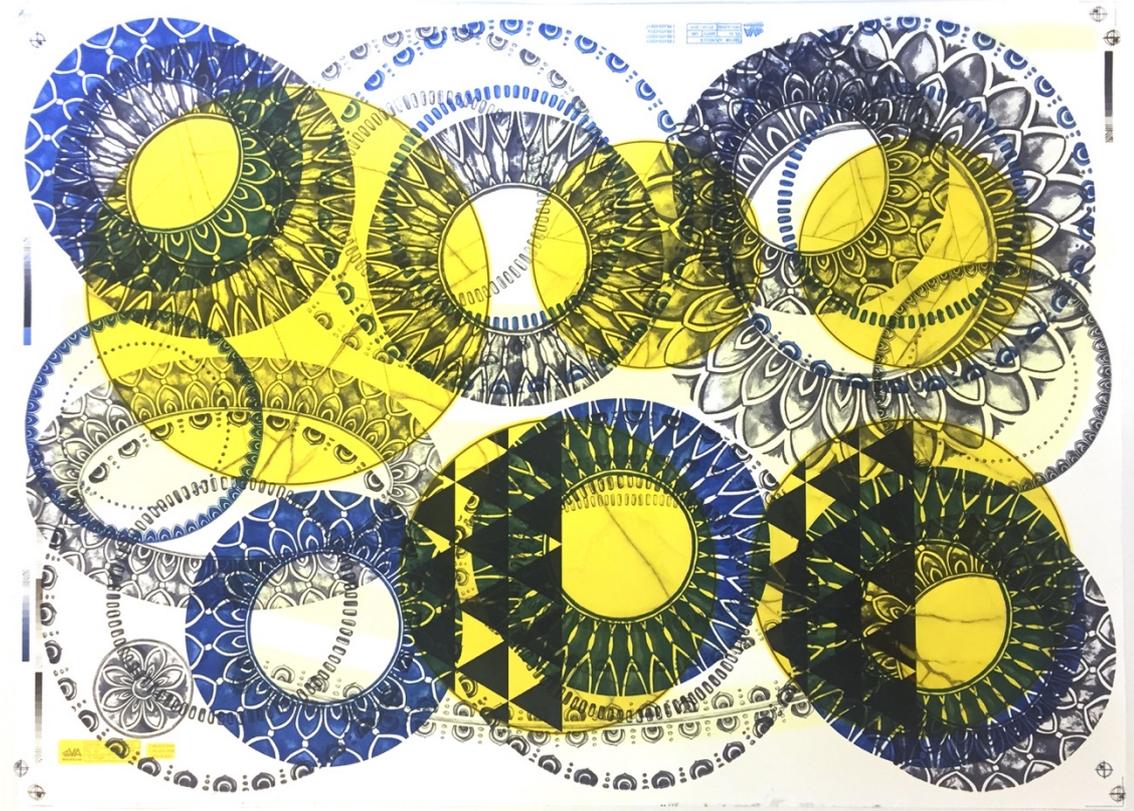
### 3.2.1 Ensaio 000

Na peça *000*, está estampado o “ouro” do garimpo. Lembram que antes eu disse que as *folhas velhas* ‘*perfeitas*’ do tipo 1 são raras e que encontrei apenas 13 delas? Pois nesta peça existe um pedaço de cada uma. Todos os desenhos, cores e traços ali estampados são de decorações Vista Alegre.

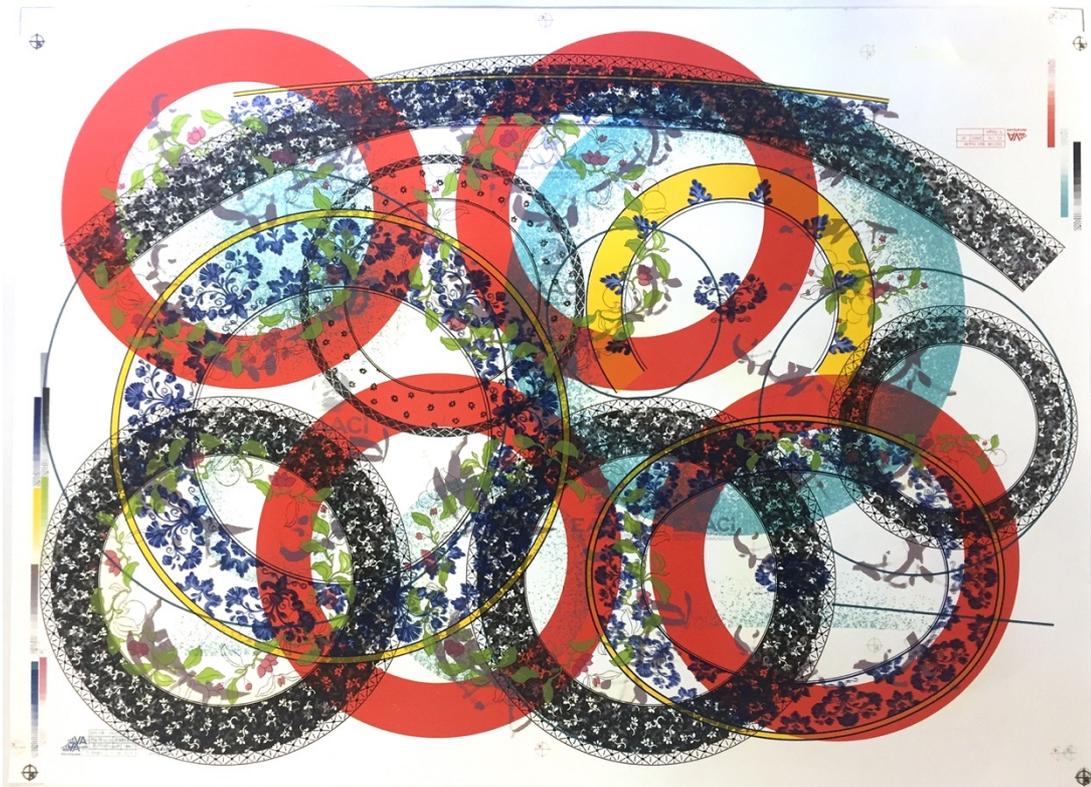
Três ensaios foram feitos com outras *folhas velhas*. Em dois deles, utilizei papéis que conservei da primeira experiência na fábrica, em 2012, com o intuito de testar a durabilidade das decorações impressas há oito anos e, em um terceiro ensaio, utilizei a *folha velha* “projetada” por mim com a ideia de escolher as decorações que ela limparia (Figura 43).

Com exceção desses três ensaios, todos os outros ensaios e as peças da coleção *Excess* foram estampados com seções dessas 13 folhas que ilustro a seguir. Considero importante inserir os registros fotográficos que fiz delas em uma escala em que seja possível a identificação dos desenhos impressos e, posteriormente, a identificação deles nas peças da coleção.

Figura 65 - As 13 folhas velhas 'perfeitas'



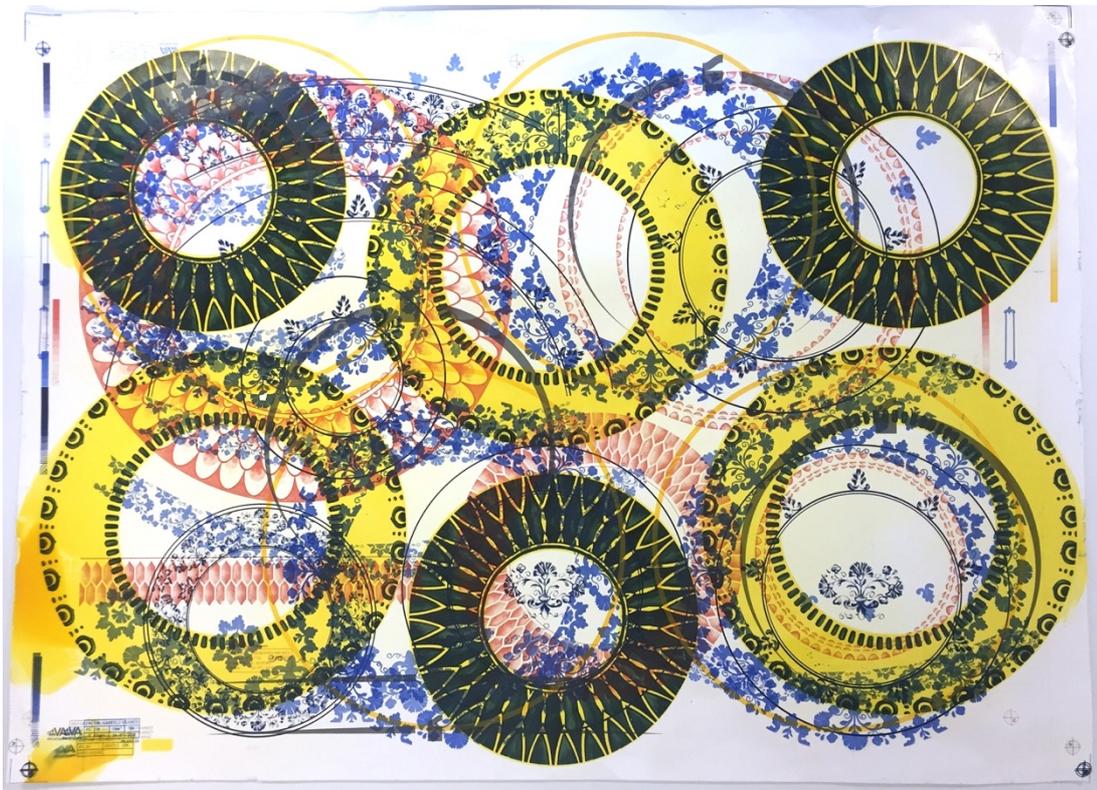
(a)



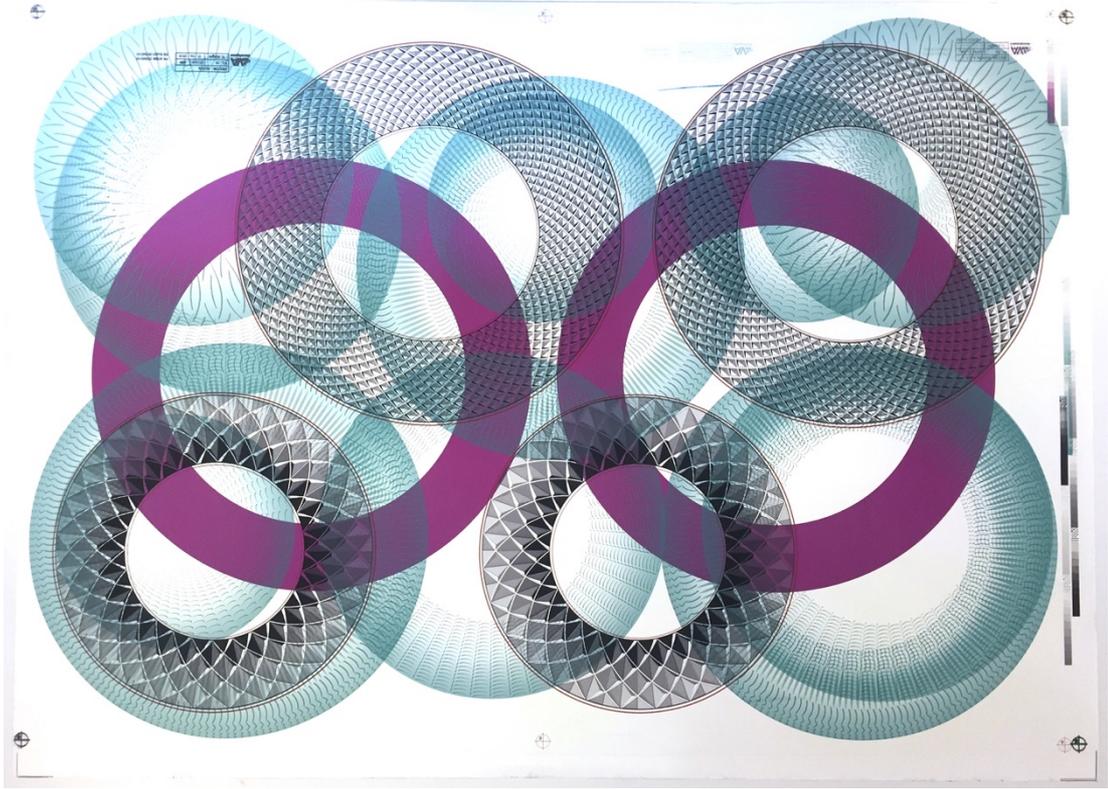
(b)



(c)



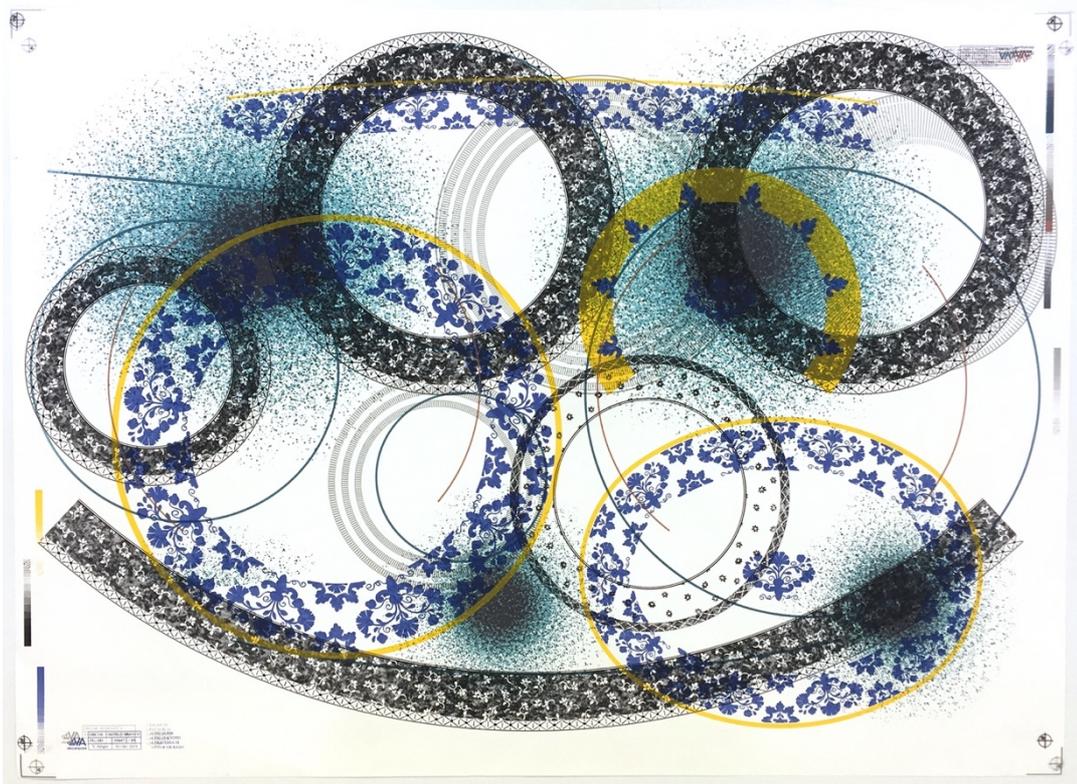
(d)



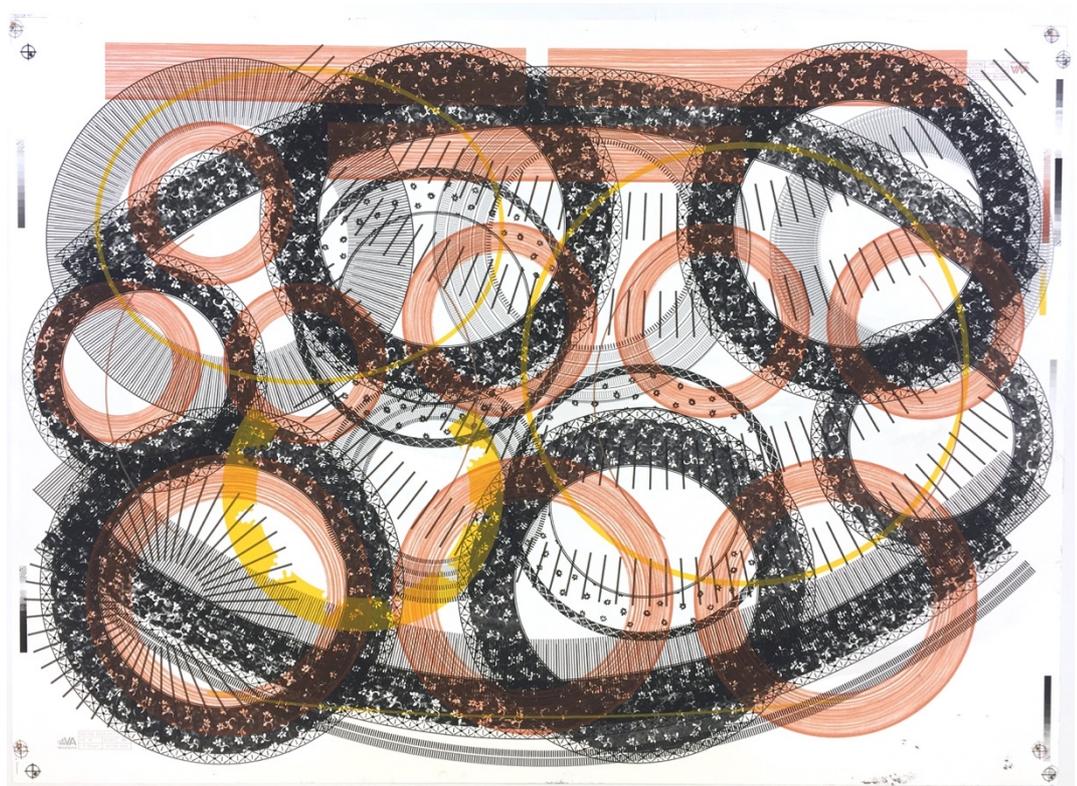
(e)



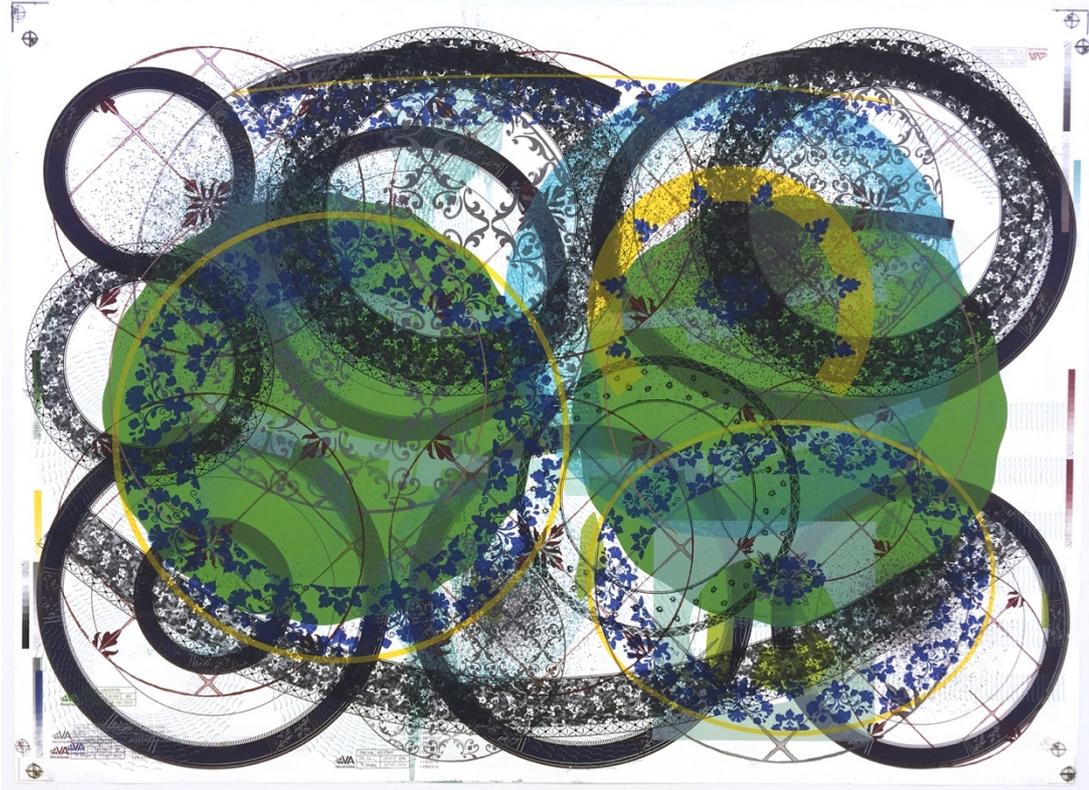
(f)



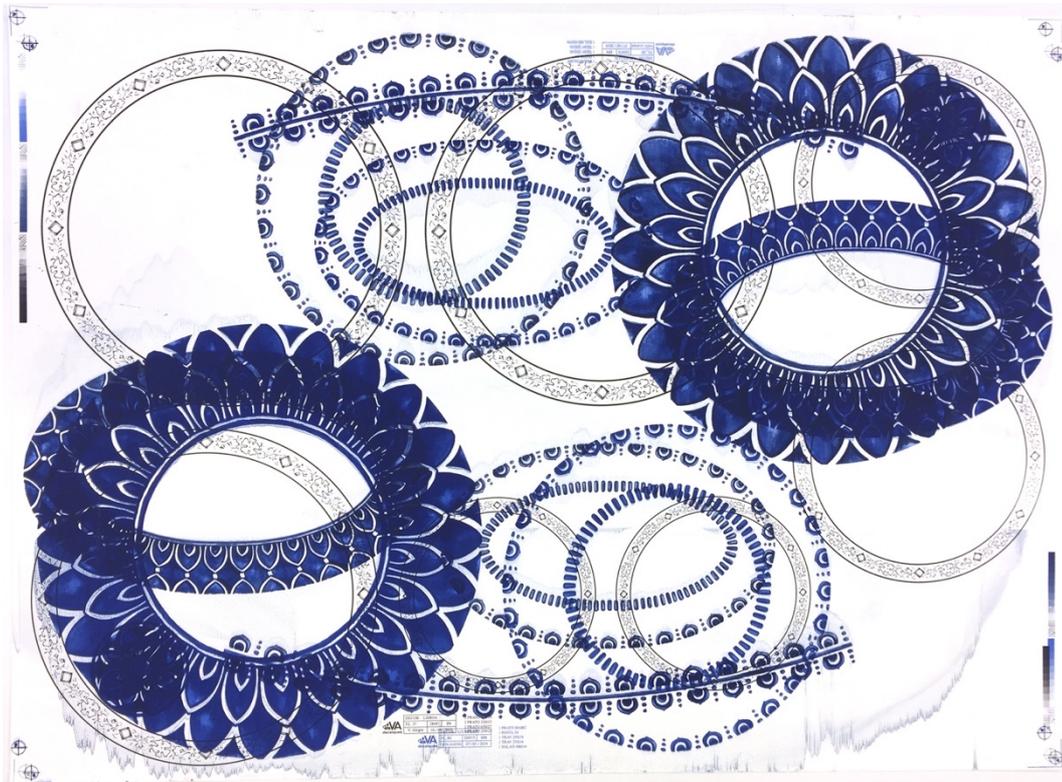
(g)



(h)



(i)



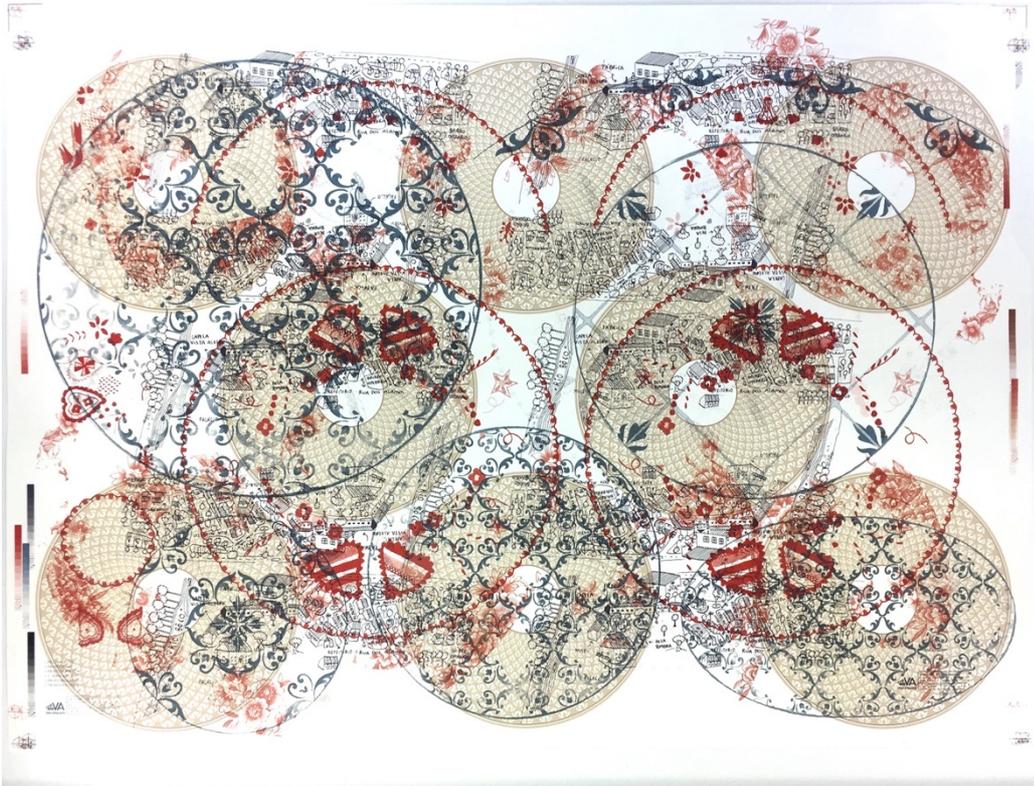
(j)



(l)



(m)



(n)

Legenda: Papéis de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Quis fazer da peça 000 um mostruário que carregasse o repertório das decorações que tinha à mão. Como se pudesse condensar numa só peça o que poderia ser a minha própria estante do Parque de Amostras Físicas para Estamparia (Figura 51).

Faz parte do processo de ensaio, mais apropriadamente, da primeira etapa desse processo, perceber como as decorações reagirão durante a cozedura e quais serão os resultados cromáticos da mistura de matizes quando as sobreposições se cruzam e uma tinta se mistura à outra. Como já foi dito, na cozedura, os níveis das camadas de impressão sobrepostas são comprimidos pelo calor e tornam-se uma só camada que adentra no vidro da porcelana.

Apesar de ser uma das peças às quais tive a permissão negada para incluir na coleção (é um dos modelos marcados com um “X” na Figura 53b), a Lília conseguiu o refugio de um exemplar do mesmo modelo, Prato Fundo XL Modo.

Em seguida, pesquisei quais as decorações são usadas neste modelo de peça e descobri a *Criação do Mundo*, uma releitura da narrativa bíblica do Livro de Gênesis sobre a criação do mundo em sete dias. Me inspirei nessa divisão em frações triangulares para dividir a peça em 12 partes iguais com o círculo no meio para compartimentalizar as 13 folhas escolhidas.

Figura 66 - Peça *Criação do Mundo*

Legenda: centro de mesa, porcelana, decoração policromada, filagem a ouro, 38,5 x 38,5 x 6,3 cm.  
 Fonte: Vista Alegre, 2021<sup>24</sup>.

Por mais que seja uma peça de ensaio, tive o cuidado de planejar a diagramação das estampas pois, de qualquer forma, esse teste iria gerar uma peça única. Os ensaios se mostraram como uma possibilidade de produzir mais peças além do que apenas aquelas cinco às quais me foi permitida a retirada no depósito das peças brancas (Figura 53)

Não haveria prejuízo à fábrica e me traria uma noção prévia de como os desenhos iriam se comportar na queima, evitando que desperdiçasse alguma dessas cinco peças novas. Era, na verdade, uma tentativa de controlar mais uma variável de imprevisibilidade no processo: o comportamento dos diferentes pigmentos em um único forno.

Figura 67 - Molde em papel para o corte dos 12 excertos das *folhas velhas* 'perfeitas'

Fonte: O autor, 2019.

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/criacao-do-mundo-centro-mesa-21121387-int>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

À medida em que comecei a estampar, percebi que as fatias possuem semicírculos devido ao corte das decorações que serviriam para as bordas de pratos e pires. Elas formam uma espécie de “C” e quando agrupadas na peça geram um ritmo à decoração. Decidi enfatizar este ritmo nas fatias seguintes. Tive dúvidas se retirava ou não o resto dos decalques na parte de trás do prato, mas Lília antecipou-se e decidiu por mim, raspou os excessos. “Agora vamos ver como é que sai”, disse ela ao terminar de raspar os últimos vestígios de decalque e enviá-la ao forno.

Figura 68 - Estampagem da peça 000



Fonte: O autor, 2019.

Figura 69 - Lília a retirar os excessos de decalque da peça 000



Fonte: O autor, 2019.

Figura 70 - Peça 000 estampada e pronta para ir ao forno *inglaze*

Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalques. Fonte: O autor, 2019.

As peças foram entregues ao forneiro sempre ao fim do expediente, às cinco horas da tarde, para que as cinco horas da cozedura acontecessem enquanto eu não estivesse na fábrica. No início do dia seguinte, às oito horas, eu recebia a peça cozida e avaliava seu resultado para começar a estampar novos ensaios. Assim, eu não precisaria perder o tempo do expediente a esperar pelo resultado da queima antes de estampar as próximas peças.

Quando recebi a 000, Lília disse: “Tá bonito, tá giro!”. Outras cromadoras, quando viram a peça cozida, começaram a citar decorações presentes na peça: “Esta é *Cadiz*, esta outra *Orient*, *Cozinha Velha*, *Azule*.” e seguiram até não conseguirem descobrir mais. Muitas delas, quando voltei à fábrica, me reconheceram devido a minha passagem em 2012 e, para aquelas que não me conheciam, eu não precisava explicar a elas do que se tratava, pois sabem perfeitamente como estou a fazer e que material é aquele. Elas sempre queriam saber o motivo de estar fazendo isso: “a perder tempo com estes restos”.

Toda vez que pegava uma nova peça recém-saída do forno e passava pelas ilhas de estampagem onde estavam a trabalhar, elas faziam questão de avaliar a peça e darem seu julgamento. Diferente de há alguns anos atrás, percebi que elas teciam mais elogios e reclamavam menos da minha “perda de tempo”.

Figura 71 - Peça 000 cozida



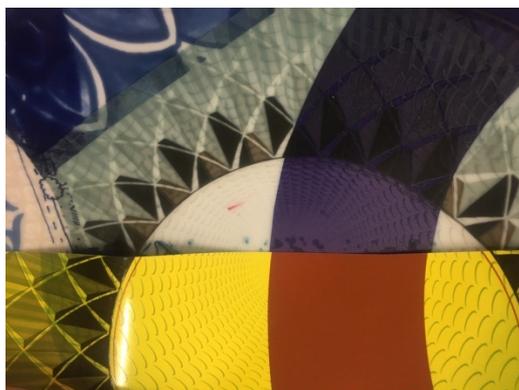
Legenda: centro de mesa de porcelana com decoração policromada *inglaze*, 38,5 de diâmetro x 6,3 cm.

Fonte: O autor, 2019.

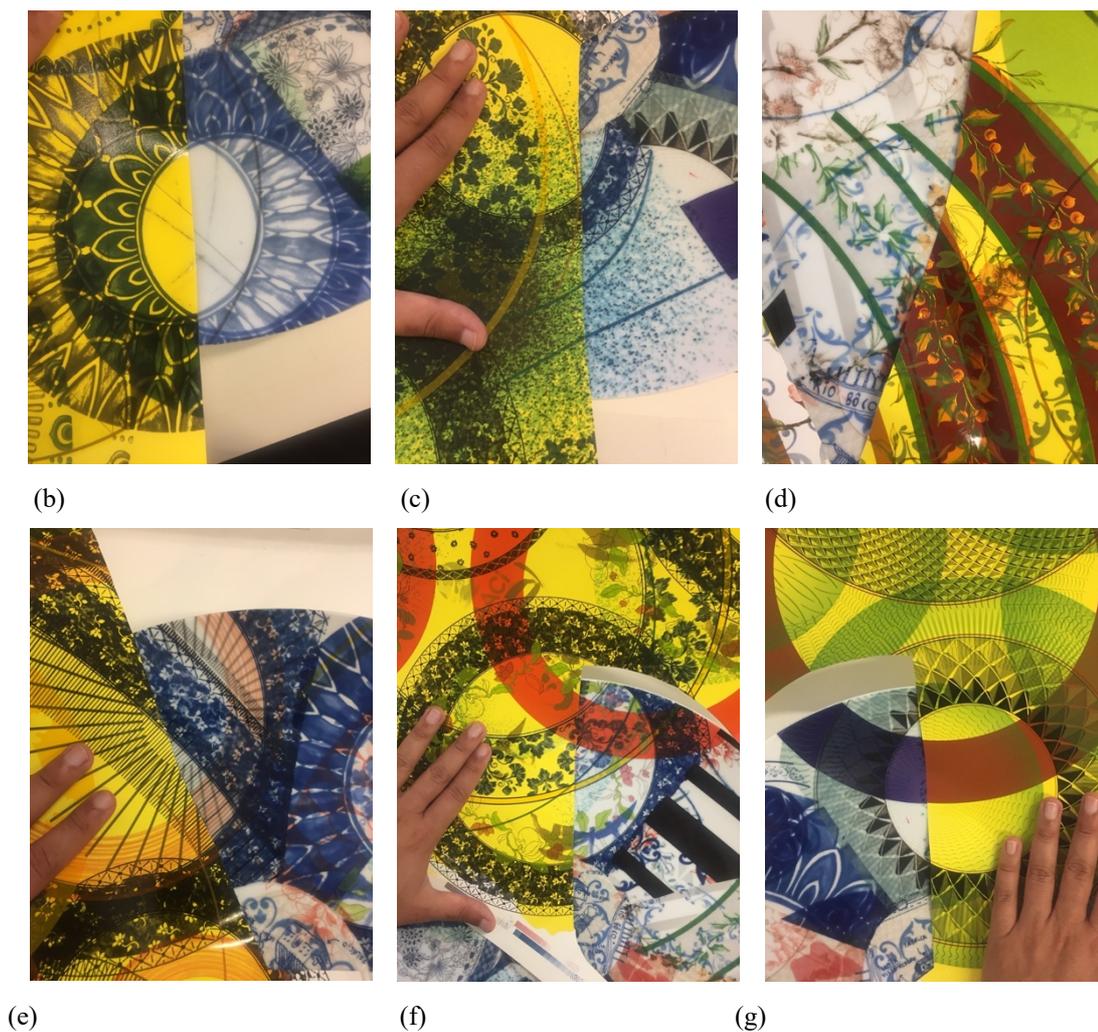
Quis comparar as decorações cozidas com suas respectivas *folhas velhas* para perceber quais mudanças aconteceram para tentar prever o resultado final das outras peças. É preciso lembrar que a camada de cor amarela das folhas é a laca que foi colocada sobre a decoração, mas que some completamente com o calor do forno.

É clara a diferença dos matizes na folha e na porcelana (Figura 72). Além da reação dos pigmentos no forno, a camada amarela de laca dificulta a visualização das cores reais. A partir dessa comparação, pude definir as combinações de estampas das peças da coleção.

Figura 72 - Comparação entre a peça 000 e as folhas velhas que a decoraram



(a)



Fonte: O autor, 2019.

Como forma de garantir o testemunho de minha autoria e de imprimir à peça mais um elemento único, todas elas foram assinadas à mão por mim com tinta preta *inglaze* (Figura 73). Aproveitei uma *folha velha* que continha uma lista de números de 000 a 999 que serviria para numerar uma série limitada de mil peças da marca e reutilizei os números para identificar os pratos de ensaio. Esta é a razão pela qual utilizei uma numeração de três dígitos para nomear os ensaios, pois era dessa forma que os números já estavam impressos (Figura 74).

Figura 73 - Eliezer a assinar a peça 001



Fonte: O autor, 2019.

Figura 74 - Assinaturas das peças com a numerações gravadas



(a)

(b)



(c)

(d)

(e)

(f)

Legenda: (a) – detalhe da base da peça 000; (b) – seção de folha velha reaproveitada; (c) – detalhe da base da peça 001; (d) – detalhe da base da peça 002; (e) – detalhe da base da peça 003; (f) – detalhe da base da peça 004.

Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.2 Ensaio 001 e Ensaio 002

É normal quando um projeto é finalizado e que a adrenalina de sua execução arrefece que lembremos de ações que podíamos ter feito e que “ficaram para a próxima”. Desde que terminei minha primeira experiência na fábrica, há oito anos atrás, e pude reavaliar o que tinha feito, percebi que deixei passar alguns testes que queria ter realizado. Fiquei com esta sensação latente, presa à memória. Fui juntando algumas dessas ideias à medida que elas foram surgindo com o passar do tempo. Com a chance de repetir novamente essa vivência, decidi por algumas delas, finalmente, em prática.

Uma delas era sobrepor as sobreposições. O que me deixava curioso era imaginar como decalques estampados um em cima do outro se comportariam no forno, como essas camadas de tintas se uniriam e se misturariam e se haveria algum efeito colateral em sobrepor as lacas amarelas.

Para além de pôr em ação meu processo criativo na diagramação das estampas sobre as peças, esta ideia significaria fazer novas composições visuais de novas estampas, combinando as *folhas velhas* umas às outras e gerando mais sobreposições. Estava a criar novos palimpsestos.

Lília conseguiu mais quatro pratos de refugo, dessa vez do modelo “Prato Marcador Coupé”. Decidi fazer duas peças com essa abordagem “palimpsestuosa” para aproveitar o tempo do expediente do dia, já que elas cozem de um dia para o outro.

Além de coordenar as minhas ações a partir do fluxo de trabalho da linha de produção, foi preciso aprender o tempo da fábrica. Quis aproveitar o tempo restante após a estampagem da 001, para estampar mais um prato com o mesmo método e, assim, criar uma micro-coleção de duas peças. Ficava cada vez mais claro que, para mim, estes ensaios teriam o mesmo *status* de “peça de colecionador” que aquelas a serem produzidas para a coleção *Excess*.

Para estes ensaios, decidi utilizar a sobra dos decalques da peça 000, mais especificamente, o círculo de encontro das pontas das 12 fatias de decalques que circundaram a peça. Como disse anteriormente, essas folhas são o ‘ouro da mina da Vista Alegre’, a mina de um único garimpeiro. Elas são raras e finitas e é importante aproveitar cada centímetro e tentar usar o mínimo delas nos ensaios para que haja uma quantidade suficiente de estampas para as peças finais.

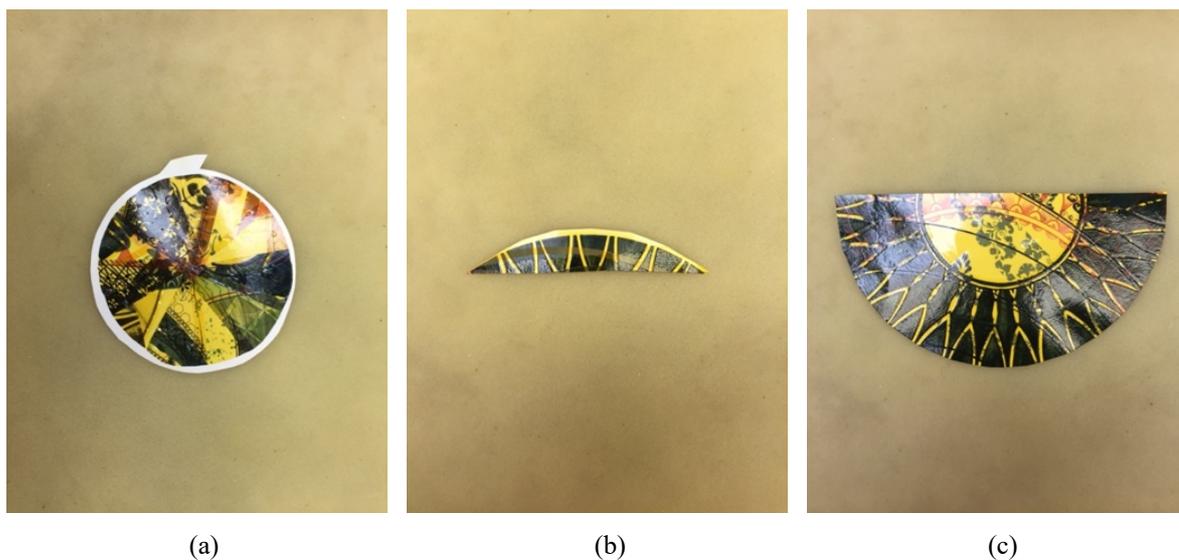
Figura 75 - Extração do círculo central na peça 000



Legenda: (a) – peça 000 depois da extração do círculo de encontro das pontas das 12 fatias de decalques;  
 (b) – sobra dos decalques. Fonte: O autor, 2019.

Minha postura como designer a operar como reeditor, desde o garimpo das *folhas velhas* à estampagem, é inspirada no movimento retroativo inerente à reutilização dos papéis com má impressão para limpar as telas de serigrafia. Durante todo meu processo de trabalho, tive a preocupação em torná-lo cada vez mais em sintonia com a razão de existir das *folhas velhas*, na tentativa de pôr em prática essa ‘aura holística’ que está impressa nelas, percebendo essa circularidade como uma abordagem de trabalho que busca o máximo do aproveitamento dos recursos e do constante reaproveitamento dos dispêndios do processo.

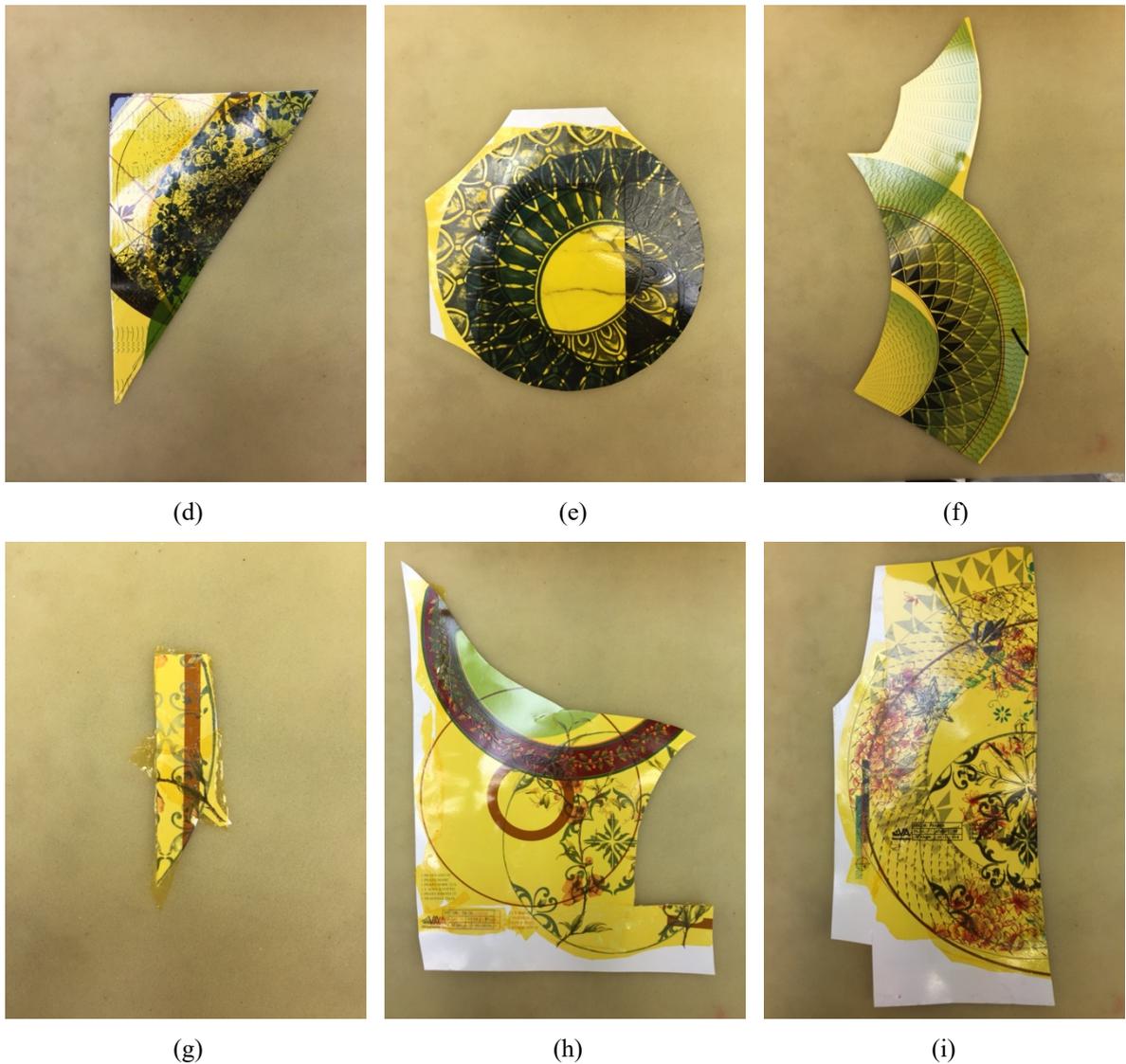
Figura 76 - Decalques para as peças 001 e 002



(a)

(b)

(c)

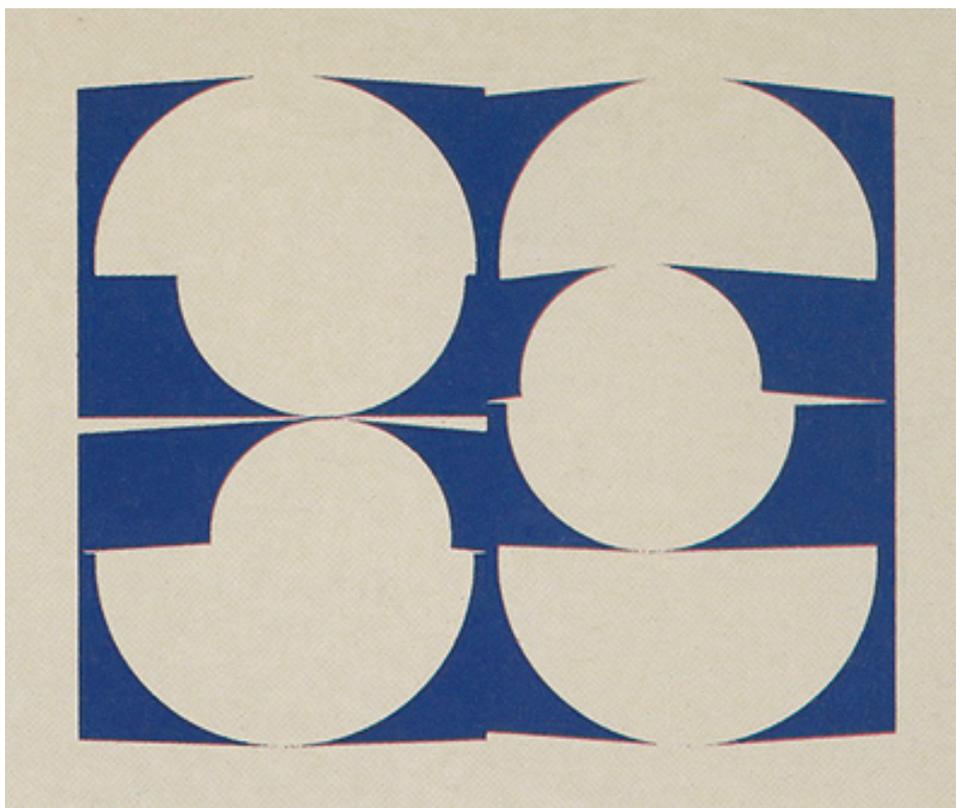


Legenda: decalques para porcelana. Fonte: O autor, 2019.

Diferentemente da *000*, em que tive de retirar os excessos (na verdade, a Lília foi quem o fez), nestas peças, quis adaptar as formas dos restos à dimensão do prato para que toda estampa ficasse encaixada na superfície. Além disso, decidi deixar espaços em branco para trazer à tona a qualidade do vidrado e enfatizar a crueza do material, a porcelana.

Montar este tabuleiro a jogar com os espaços vazios da porcelana formados pelos contrastes dos decalques com formas desconstruídas e fragmentadas, me fez lembrar de Helio Oiticica e sua aventura neoconcreta nos *Metaesquemas* (1956-1958). Este jogo composicional abstrato-concreto entre as formas geométricas e o espaço-fundo dito por ele como uma “obsessiva dissecação do espaço” (OITICICA, 1972) serviu de inspiração para minha colagem também obsessiva.

Figura 77 - Hélio Oiticica, Metaesquema



Legenda: pintura, guache sobre cartão, 1958.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021<sup>25</sup>.

Curiosamente, estes ensaios foram os que mais me tomaram tempo. Este não foi um jogo fácil para mim. Retirei os decalques das peças, zerei o jogo e o recomecei uma série de vezes. Foi complicado tentar aliar minha vontade infame de bagunçar aquelas colagens aos limites da minha gramática visual particular viciada nos fundamentos do ponto, da linha, do plano, da forma, da textura, da cor, do volume e do ritmo (DONDIS, 1997).

À medida em que eu criava as frestas dos encontros entre o decalque e a porcelana, eu percebia que a anarquia que as *folhas velhas* carregam de ‘nascença’ contaminam qualquer ‘coisa’ que se faça a partir delas. Não dá para extrair apenas uma de suas camadas e estampá-la ao redor do prato. Uma linha está costurada na outra, as formas se confundem, as perspectivas se perdem e a única certeza é que o fim do expediente estava a chegar. Precisei dar-me por vencido, encerrar o jogo, interromper as formas e mandar os pratos ao forno.

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15500/metaesquema>>. Acesso em: 26 fev. 2021.

Figura 78 - Peça 001 estampada e pronta para ir ao forno *inglaze*



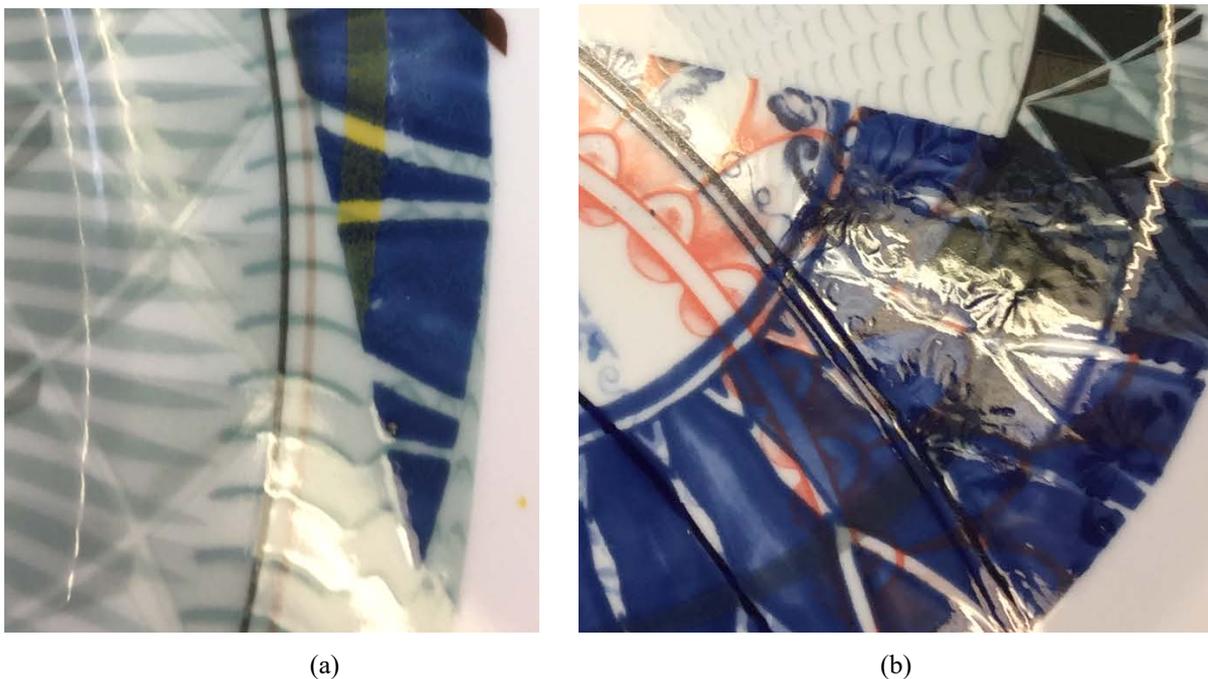
Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 79 - Peça 001 cozida



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 80 - Detalhes da peça 001 que mostram o derretimento da decoração após cozedura



Fonte: O autor, 2019.

Nesse ensaio, pude perceber que, na região da peça onde há dois decalques, um estampado em cima do outro, ocorre um derretimento dos desenhos, perceptível pelo esmaecimento dos limites nas bordas das formas. Isto acontece devido à quantidade exagerada de laca num mesmo local, que faz com que a tinta se movimente à medida em que as lacas das camadas inferior e superior derretem e evaporam.

Figura 81 - 002 estampada e pronta para ir ao forno *inglaze*



Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 82 - Peça 002 cozida



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 83 - detalhe da peça 002 com queimadura na decoração após cozedura



Fonte: O autor, 2019.

No ensaio 002, ocorreu uma queimadura da decoração devido ao excesso de sabão deixado entre o vidrado e o decalque, fazendo com que o cozimento gerasse bolhas que acabaram por “fritar” a tinta, movendo-a de lugar e desfigurando o desenho. Para esclarecer a presença de sabão na peça: passa-se uma pequena quantidade de sabão na peça úmida e morna para que o decalque deslize facilmente sobre a peça até ser fixado na posição desejada.

Lília, quando viu o resultado, disse que estava horrível e que eu tinha feito uma má estampagem. A deformidade não foi gerada pelo excesso de laca, mas por um erro meu, que não “bati” a peça com a espátula o suficiente para retirar os líquidos residuais.

Nessa altura, ela já não estava mais a entender minha intenção com estes ensaios, pois eu havia gostado da falha e perguntou-me: “Qual é a finalidade disto?”

### 3.2.3 Ensaio 003

No ensaio 003, decidi extrapolar a quantidade de sobreposições para mais de duas camadas e utilizei toda a decoração de uma *folha velha*, sobrepondo os pedaços da folha até usar toda a decoração em um só prato. Para não gastar uma das 13 *folhas velhas* ‘perfeitas’, decidi utilizar uma que foi garimpada em 2012 e que armazenei. Na época, tinha intenções de usá-la como decalque, e por isso ela já estava com a camada de laca.

Figura 84 - Folha velha garimpada em 2012



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica e aplicação de laca, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Estava com dificuldades para conseguir fazer a ‘depilação’, a decoração não se desprendia do papel após ser submersa em água. Perguntei à Lília o que estava a acontecer e

ela me disse que, por ser um decalque antigo, a tinta tinha sido absorvida profundamente pelo papel. Era preciso preparar uma solução com água e um tipo de sabão específico: “Nós temos muito segredos”, disse ela ao desvendar as artimanhas do tratamento.

Figura 85 - Decalque de *folha velha* submerso em solução para facilitar a depilação



Fonte: O autor, 2019.

Figura 86 - Aplicação da primeira camada de decalque



Fonte: O autor, 2019.

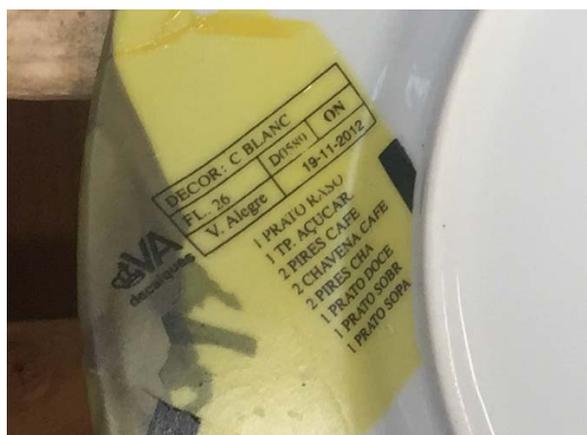
Em uma dessas camadas que envolviam toda a peça, decidi não recortar os decalques que passaram das bordas do prato, mas dobrá-los para que estampassem a parte de trás. Tive

de pedir ajuda à Lília, pois não estava a conseguir dobrar o decalque e mantê-lo plano, sem criar bolhas de ar ou amassá-lo. Também decidi manter a ficha de identificação com a lista de peças que seriam estampadas em uma das decorações ali sobrepostas. Com a estampagem da ficha, quis ilustrar o testemunho do processo de fabricação e pareceu-me conveniente fazê-lo numa peça de ensaio.

Figura 87 - Estampagem no verso do prato



(a)



(b)



(c)



(d)

Legenda: (a) – Lília a auxiliar na estampagem do decalque que vai da frente ao verso da peça ; (b) – ficha de identificação de decalque estampada; (c) verso estampado da peça antes da cozedura; (d) verso da peça após cozedura. Fonte: O autor, 2019.

Não é comum seguir com o mesmo decalque e levá-lo a outra parte da peça, tampouco é comum estampar o verso dos pratos ou o interior de xícaras e vasos. No entanto, onde houver vidrado existe a possibilidade de estampá-lo.

Esse movimento de estampar em lugares inusitados era uma das maneira de transgredir o processo de fabricação. Uma transgressão é o próprio uso da *folha velha* como

decalque, a outra é explorar regiões da peça que não são contempladas com decoração por ficarem em segundo plano, como o verso de um prato, a parte de dentro de uma xícara ou o interior de um vaso.

Essa iniciativa já havia sido exercitada por mim durante a primeira residência, quando estampej um serviço de chá. Nessa coleção, propus novos lugares para a estampa, como o interior da xícara e uma continuidade entre a tampa e o corpo da peça, no caso, um açucareiro e um bule (Figura 88). Além disso, ao buscar evidenciar o estado de resíduo inerente à *folha velha*, em vez de recortá-la, eu a rasguei manualmente para que as imperfeições dos limites dos cortes fizessem uma analogia ao desgaste de um fragmento de ruína.

Figura 88 - Peças do serviço de chá criado durante a primeira residência, em 2012



(a)



(b)



(c)

Legenda: porcelanas com decoração policromada *inglaze*. (a) - xícara e pires; (b) - bule; (c) - açucareiro. Fonte: O autor, 2013.

Voltando à peça 003, estampej decalques sobre o prato até recortar toda a folha. Nenhum desenho ficou de fora. Entre recortes do tamanho do prato até a colocação das pequenas sobras desses cortes maiores, algumas partes da peça ficaram com cinco decalques sobrepostos.

Figura 89 - Aplicação das camadas subsequentes de decalque



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)

Fonte: O autor, 2019.

Figura 90 - Peça 003 estampada e pronta para ir ao forno *inglaze*



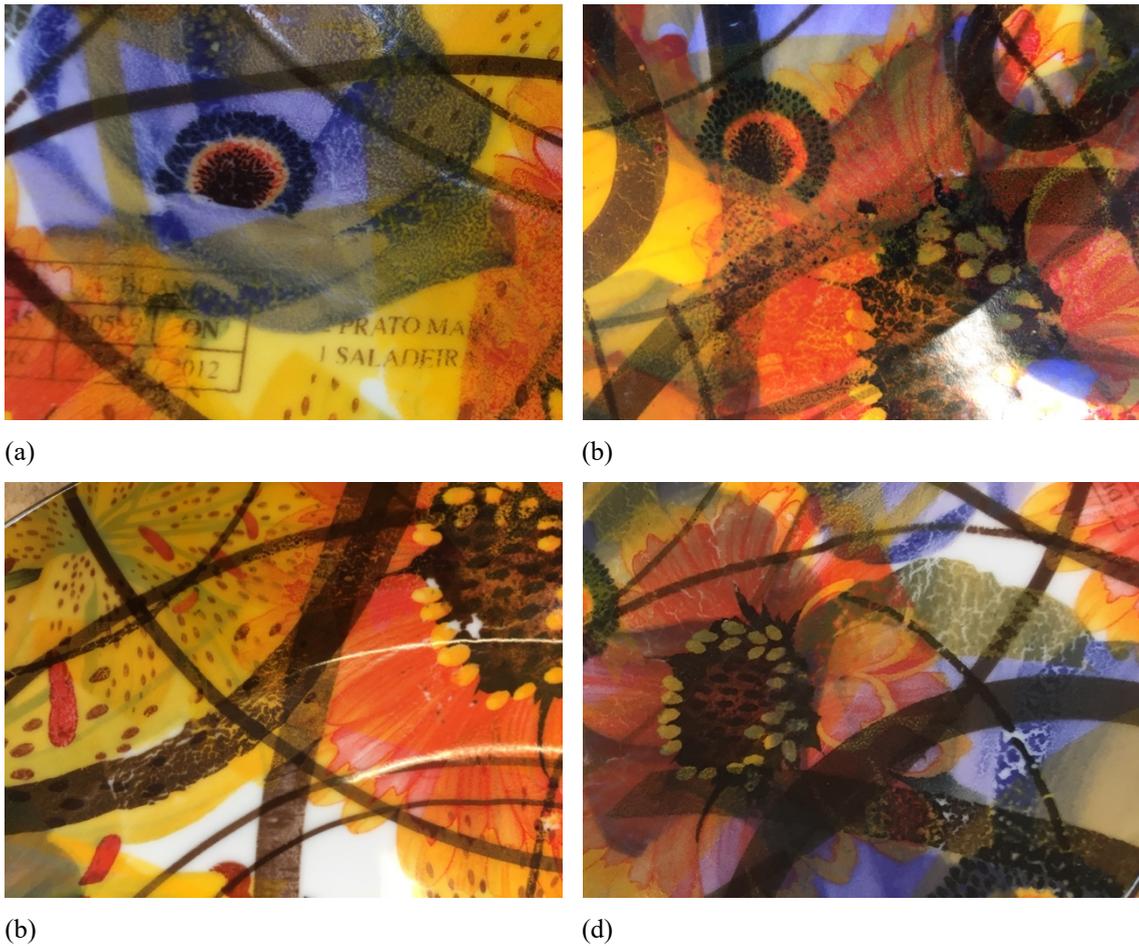
Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 91 - Peça 003 cozida



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 92 - Detalhes da peça 003 que mostram queimaduras na decoração após cozimento



Fonte: O autor, 2019.

Comparada à peça 001 cuja decoração sofreu deformações por causa da sobreposição de duas camadas de decalque (Figura 79), as deformações da peça 003 foram mais drásticas. Nos detalhes acima, podemos ver como o derretimento das lacas nas cinco camadas sobrepostas de decalque provocou a cozedura dos pigmentos, ao ponto de se juntarem e revelarem o fundo branco da porcelana. Com esse ensaio, fica demonstrado que as deformações ocorridas na peça 001 não aconteceram por acaso, são uma tendência e quanto maior o acúmulo de decalques, maior será a “queimadura” na decoração.

Com o resultado do experimento, decidi não utilizar esse recurso nas peças da coleção *Excess*. Essas deformações, apesar de trazerem um indício de que as peças são cozidas e denunciarem uma etapa do processo – o que é interessante para minha decisão de evidenciar o processo nestas peças de ensaio – fariam com que as peças não fossem aprovadas pelo controle de qualidade da cozedura e não apresentariam condições para serem comercializadas.

Acredito que, diferentemente das sobreposições de impressão, o defeito na cozedura que causa essas distorções nas figuras comunica mais explicitamente uma incompetência técnica que o próprio erro de impressão na *folha velha*.

O erro na impressão dos decalques é aceito, já que é o que “envelhece” as folhas, mas o erro na cozedura devido à estampagem traz imperfeições que não fazem parte do jogo proposto por mim, que é o de reconfigurar as decorações Vista Alegre a partir de suas sobreposições. É importante que essas sobreposições sejam nítidas, que mantenham referência com as decorações originais, mas com mudanças na localização da estampa e nas cores. As mudanças nas formas dos desenhos devido às deformações na queima, apesar de apresentarem interessantes formatações construídas pelo acaso, não fazem parte das propostas criativas para a coleção final de peças.

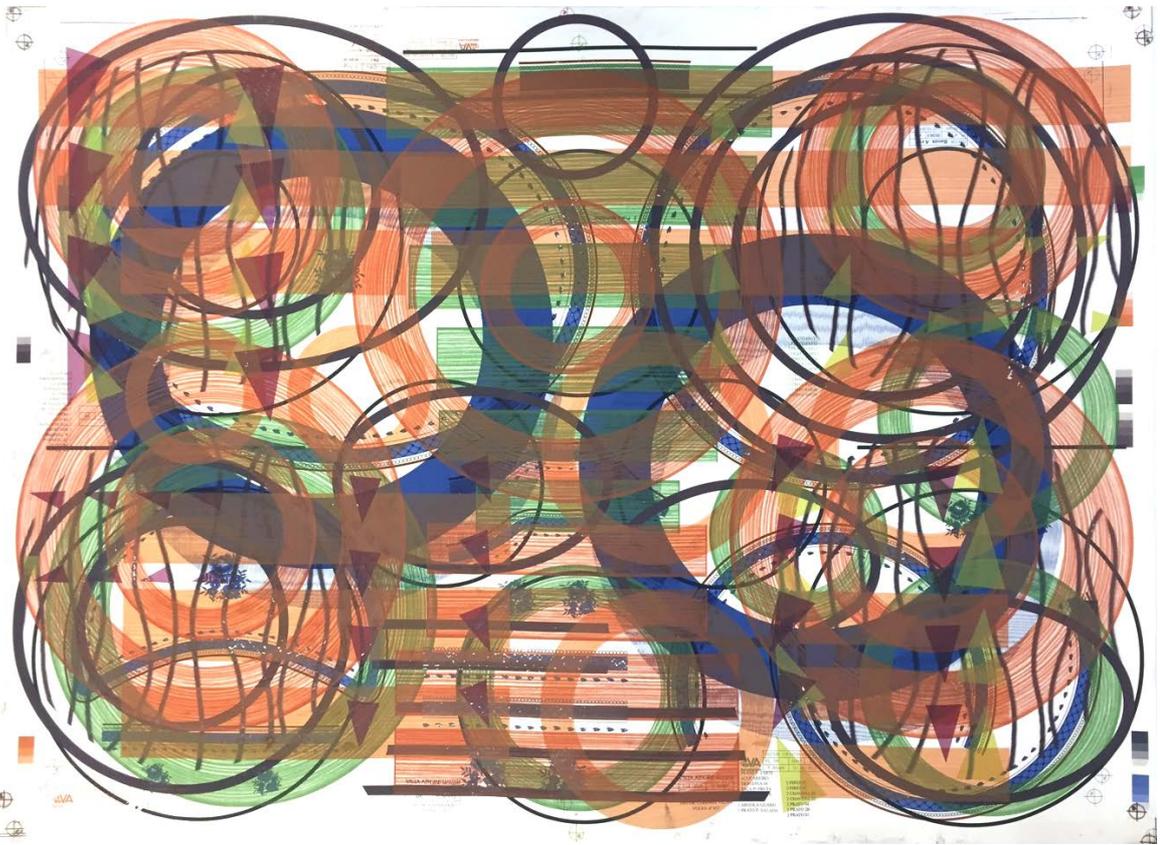
#### 3.2.4 Ensaio 004

A necessidade deste ensaio foi de testar as cores de outras três *folhas velhas* garimpadas em 2012, na tentativa de obter mais opções cromáticas e formais ao combiná-las com aquelas 13 *folhas velhas* ‘perfeitas’ (Figura 65) na estampagem das peças da coleção *Excess*.

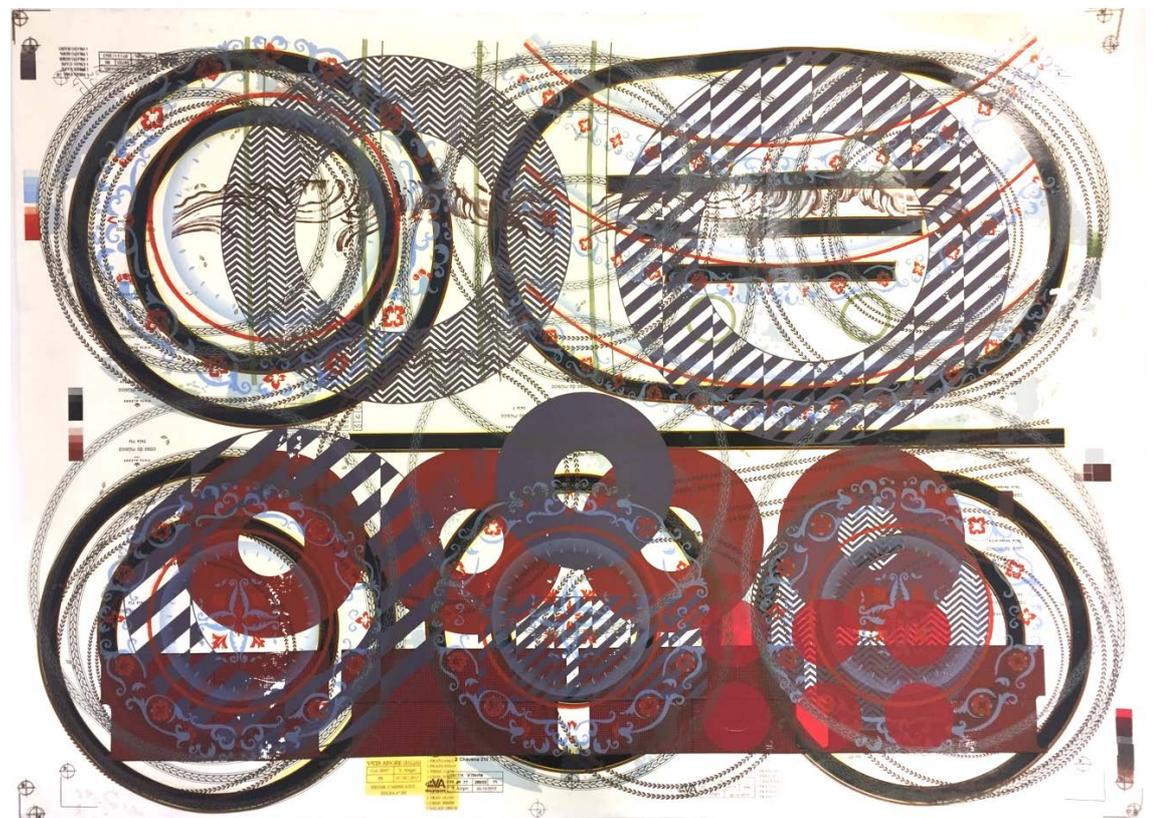
Figura 93 - *Folhas velhas* de 2012



(a)



(b)



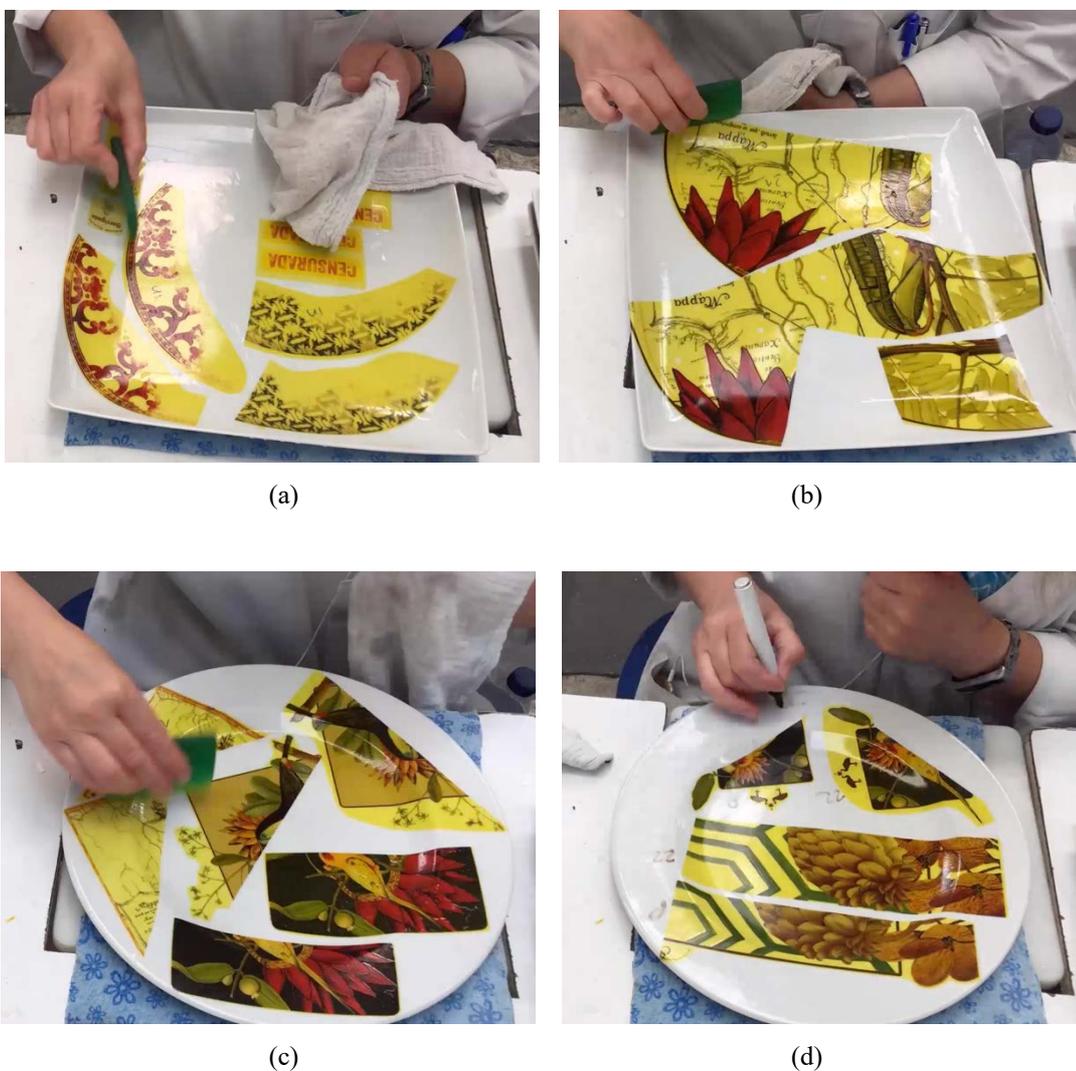
(c)

Legenda: Papéis de decalque com impressão serigráfica, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2013.

Decidi basear a estampagem dessa peça nos pratos de teste de cor feitos costumeiramente na fábrica para verificar se os decalques recém-impresos obedecem ao mesmo matiz dos modelos de sua decoração. Sonia Passos é a funcionária responsável pelo controle de qualidade cromática dos decalques recém-impresos e é ela quem realiza estes ensaios.

Para fazer os testes, Sonia recorta um pedaço dos novos decalques e os estampa em um prato de refugo lado a lado, com um pedaço de um decalque já aprovado da mesma decoração. Assim, depois da cozedura, é possível compará-los e perceber se os novos desenhos estão de acordo com os padrões estabelecidos.

Figura 94 - Sônia a estampar testes de cor



Fonte: O autor, 2019.

O projeto para essa estampagem é compartimentalizar a maior quantidade de decalques sobre a superfície da peça para que haja economia de pratos para os próximos testes e também para que não ocupem demasiado espaço no forno e não “engarrafem” a fila da cozedura das peças oficiais.

Figura 95 - Sonia Passos e Eliezer



Fonte: O autor, 2019.

Assim como as *folhas velhas*, esses pratos também possuem uma configuração visual engendrada pelo acaso, pela despreocupação no resultado final da composição visual, pela demanda diária de produção de decalques, pela iniciativa de reaproveitamento dos resíduos de produção e são produtos únicos, pois não há intenção na padronização dos cortes do pedaço de decalque, tampouco de sua localização na peça.

Interessado nessa analogia, perguntei à Sonia o que era feito destes pratos após a conferência das cores. Ela disse-me que eles são armazenados no “Depósito de Testes” e ali ficam para servirem de arquivo de consulta para os testes futuros e como comprovação dos testes realizados. Pedi que me levasse ali e, confesso, fiquei impressionado com a quantidade de peças.

Ao comentar sobre “metaproductos” no primeiro capítulo, estava a me referir a objetos como estes (Figura 96). Eles são produtos acabados, finalizados, passíveis de apreciação e valorização mercadológica, mas que não saem da fábrica, não chegam ao mercado consumidor, tampouco são apreciados como obras de arte.

Figura 96 - Pilha de pratos de testes de cor no “Depósito de Testes”



Fonte: O autor, 2019.

Ao visitar esta sala tive a mesma sensação de quando vi as *folhas velhas* armazenadas nas estantes dos impressores (Figura 31). Refiro-me à grande quantidade de material produzido e à reconfiguração formal das decorações da fábrica. Assim como nas *folhas velhas*, caso eu decidisse usar estes pratos como matéria-prima para futuras intervenções, seria preciso também realizar também um garimpo para descartar aqueles pratos com testes de decorações alheias aos direitos autorais da fábrica.

Convencido da relação desses dois refugos, decidi fazer uma menção a esta etapa de produção (teste de cor) no ensaio 004. Recortei em pedaços as folhas velhas, simulando a aleatoriedade da Sonia ao recortar as amostras de decalque. Falo de simulação, pois, apesar de estar ali também fazendo testes de decalques, ao fazer os recortes, tenho uma intenção composicional para a peça que, além de fazer menção àqueles testes, busque por uma harmonia visual na junção desses pedaços em termos de equilíbrio, ritmo e movimento etc.

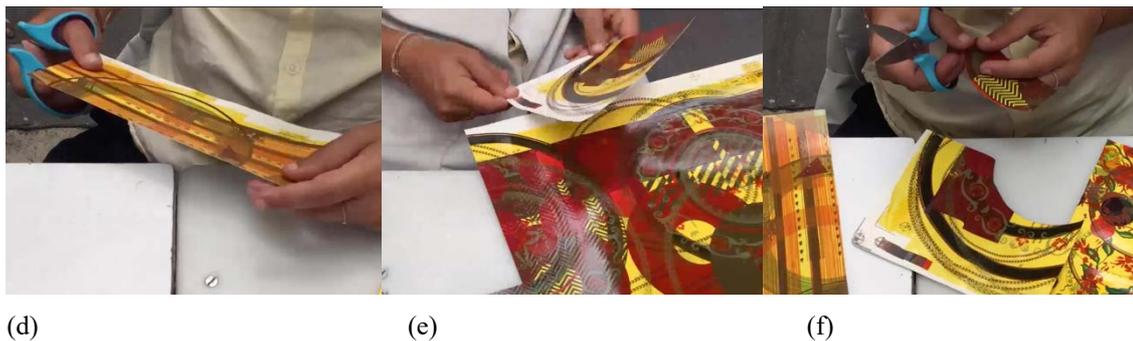
Figura 97 - Recortes de decalque para a ensaio 004



(a)

(b)

(c)



Fonte: O autor, 2019.

Quando estava a estampar os pedaços recortados, o decalque de uma das folhas (Figura 93) não se desprendia completamente do papel e, mesmo depois de imergi-lo naquela mesma solução preparada pela Lília durante a estampagem da peça 003 (Figura 85), houve um problema durante a depilação: uma fina camada de papel continuou presa ao decalque. Esse é mais um dos problemas causados pela “velhice” da *folha velha* de 2012. Isso aconteceu porque a superfície de cera do papel (em inglês, chamado de *waxed tissue*, algo como “tecido encerado”) ressecou com o tempo e não desmanchou-se quando foi imersa na água, dificultando a retirada do desenho da folha. Foi preciso raspar com uma lâmina todo o verso do decalque para retirar os restos de papel que vieram junto à película formada pela laca e a decoração (Figura 98).

Raspagens assim são improváveis durante a estampagem de uma peça Vista Alegre, pois o tempo gasto nessa ação e o risco de rasgar o decalque com a lâmina, tornam esse procedimento inviável. Caso isso acontecesse com algum decalque ‘oficial’ da fábrica, seria decidido pela sua reimpressão. No meu caso, seria impossível reimprimir uma *folha velha*. Não havia outro jeito, a não ser raspar o verso do decalque.

Figura 98 - Raspagem de resíduos de papel no decalque



Fonte: O autor, 2019.

Depois da raspagem, percebi que se eu optasse por usar este decalque nas peças da coleção, iria também precisar de muito tempo, ainda mais caso fosse um decalque maior que esse, mas decidi esperar pela cozedura para ver qual seria o efeito dado por esse pedaço em particular.

Figura 99 - Peça 004 estampada e pronta para ir ao forno *inglaze*



Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 100 - Peça 004 cozida



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 101 - Detalhes da peça 004 a mostrar queimaduras após a cozedura da decoração



Fonte: O autor, 2019.

Após a cozedura, percebi que justamente a decoração daqueles decalques que tiveram seu verso raspado ficou menos definida, como mostra a figura acima (Figura 101). Essas linhas azuis em formato de zig zag perderam a definição em suas bordas e ganharam uma espécie de granuloso. Isso pode ter ocorrido por resquícios de papel que ainda ficaram presos no decalque, apesar da raspagem. Definitivamente, descartei o uso dessa *folha velha* (Figura 93c) para estampar a coleção *Excess*.

Ainda na imagem acima (Figura 101), é possível observar queimaduras na decoração proveniente de outra folha (Figura 93a). Refiro-me ao círculo em azul do lado esquerdo da imagem. O resultado deste ensaio me fez perceber que apenas uma dessas três *folhas velhas* de 2012 foi aprovada para estampar outras peças (Figura 93b).

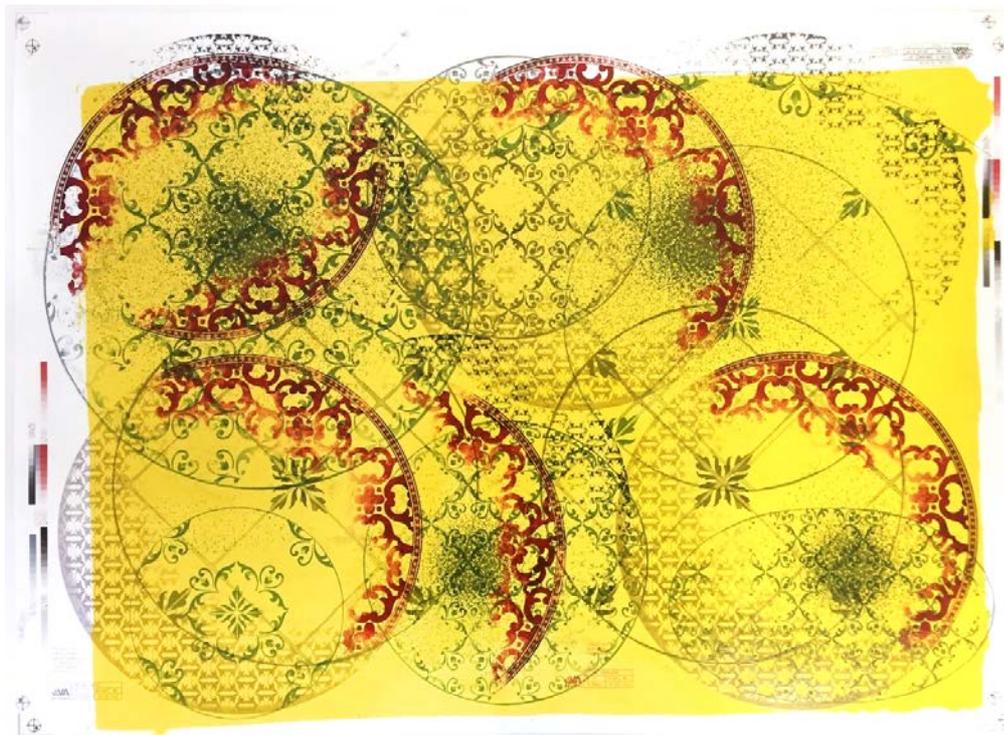
### 3.2.5 Ensaio 005

Para esse ensaio, decidi utilizar a *folha velha* 'perfeita' "projetada". Aquela que inicialmente foi classificada como "tipo 2" (Figura 42) e depois utilizada para limpar as telas de serigrafia com decorações Vista Alegre escolhidas por mim a partir da rotina do impressor Fernando (Figura 43). Para estampá-la, escolhi uma das cinco peças que seriam usadas para a coleção *Excess*, o prato 42 Rio (ver tabela 1, p. 83).

A princípio, esta peça faria parte da coleção *Excess*. Percebi, no entanto, que a 005 destoava das demais e que a 000 comporia, com as demais peças, um conjunto mais harmônico para a coleção e, portanto, decidi fazer essa troca.

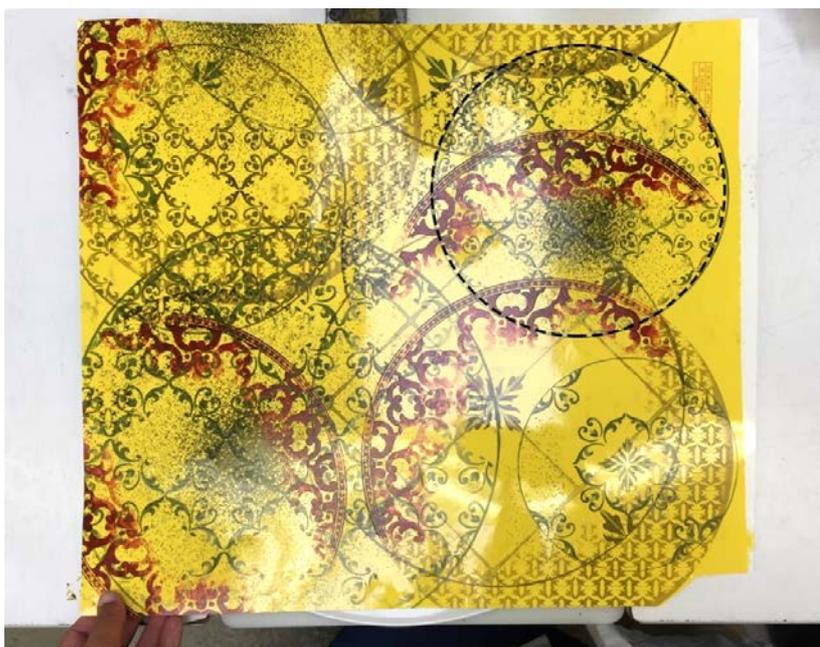
O prato 42 Rio é a peça da fábrica com maior área plana: trata-se de um círculo de 50 centímetros de diâmetro por isso, decidi escolhê-la para utilizar, com “estampa cheia”, a *folha velha* cuja composição foi definida por mim, aquela *'fake' folha velha* (Figura 43). Assim, conseguiria transportar para a peça quase a totalidade da decoração de uma folha.

Figura 102 - *'Fake' folha velha* com camada de laca



Legenda: Papel de decalque com impressão serigráfica e aplicação de laca, 75 x 55 cm. Fonte: O autor, 2019.

Figura 103 - Peça da *'fake' folha velha* a ser estampado



Legenda: decalque, 52 x 52 cm. Fonte: O autor, 2019.

Estampar um decalque desta dimensão, 52 x 52 centímetros, foi um desafio. Para começar, ele não cabia inteiramente na cuba da pia e tive que imergi-lo por partes, mas sem rasgá-lo, para garantir que não houvesse rasuras na decoração e que toda a cera do papel derretesse.

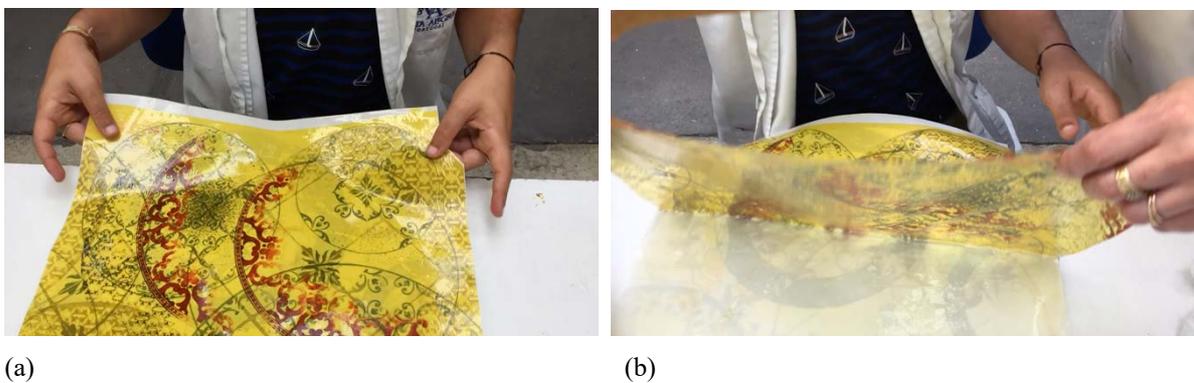
Figura 104 - Imersão do decalque em água



Fonte: O autor, 2019

Em seguida, tive que garantir que o movimento da depilação não distorcesse o decalque, pois o peso do mesmo ao ser içado poderia esticar o desenho, o que ficaria claramente visível, já que os motivos ali estampados eram circulares. Precisei da ajuda da cromadora Emília Nina para realizar este movimento.

Figura 105 - Movimento de depilação do decalque





(c)



(d)

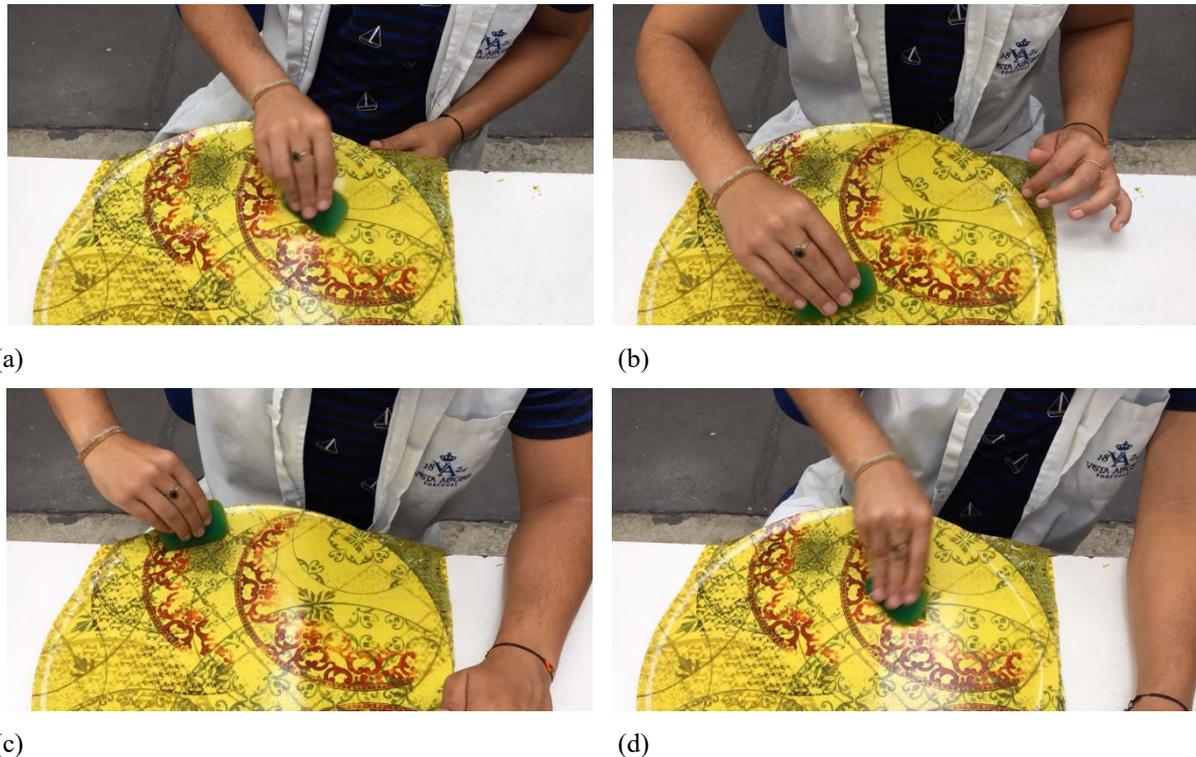


(e)

Fonte: O autor, 2019

O mesmo cuidado é necessário para depositar o decalque sobre a peça. É necessário que a porcelana esteja molhada com uma solução de água e sabão para que a película do decalque possa deslizar livremente sobre a peça, sem atritos que o possam distorcer, até que ele seja posicionado corretamente. Depois, é hora de usar a espátula para retirar o excesso dos líquidos e as bolhas formadas, o que as cromadoras chamam de “bater o decalque”.

Figura 106 - Batimento do decalque



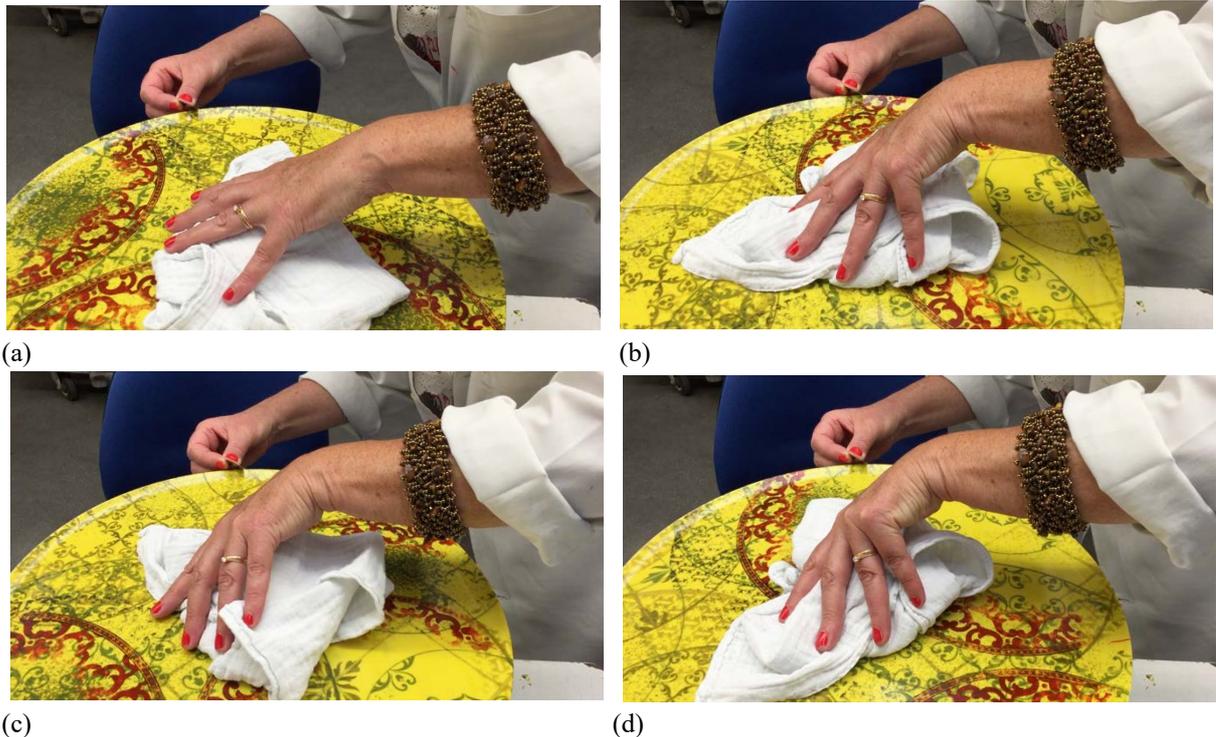
Fonte: O autor, 2019.

Depois de batido, chega a hora de retirar os excessos nas laterais. Não quis dobrá-los para estampar a parte de trás do prato, como fiz na 003, com receio de que esse movimento gerasse amassados e bolhas no decalque já batido. Retira-se este excesso com uma lâmina semelhante às lâminas de barbear. É necessário por a peça em uma base móvel e ajustar o ângulo da lâmina para que seu fio deslize na peça à medida em que ela é girada. Assim garante-se um “corte liso” do decalque, sem nenhuma diferença entre a borda do decalque e da peça.

Sabendo que qualquer deslize colocaria a perder a única *folha velha* “projetada”, como, por exemplo, a lâmina não correr delicadamente ao tangenciar a peça e acabar por puxar e rasgar o decalque batido, decidi pedir à Lília que fizesse esse acabamento (Figura 107).

A delicadeza dos movimentos a cortar as sobras, as suas mãos a tocar delicadamente a peça e o olhar atento que mantém o movimento firme são coreografias que exigem alto grau de precisão e atestam a maestria dessa cromadora-chefe.

Figura 107 - Movimento de rotação da peça para retirar as sobras dos decalques



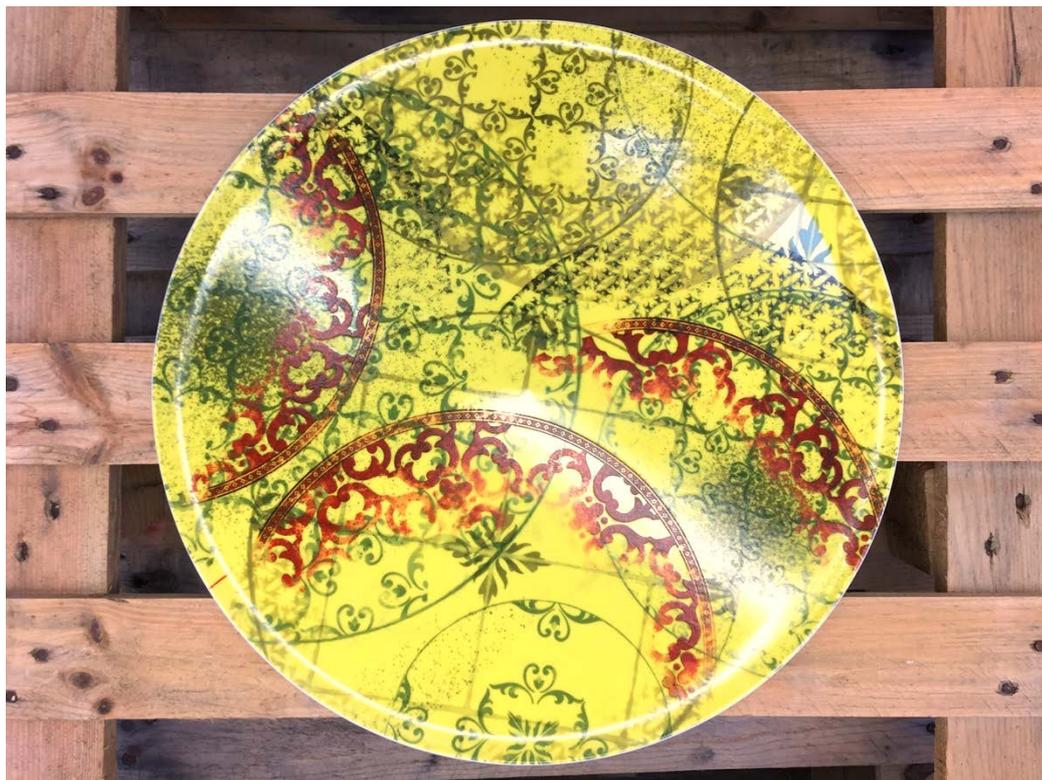
Fonte: O autor, 2019.

O contraste entre o fio de corte da lâmina com as unhas vermelhas, a pulseira de contas brilhantes a brilhar sobre a superfície amarela dessa imitação de azulejos velhos traduz, para mim, a experiência única da fábrica ditada por uma dicotomia entre a brutalidade e frieza dos processos industrial e a delicadeza e mansidão do trabalho manual dos artesãos da fábrica, sejam os que modelam a argila, os que pintam a porcelana ou aquelas que decoram as peças.

A peça 005, por ter sido projetada apenas para conter decorações de cozedura *inglaze*, não apresentou nenhuma mudança inusitada de cor depois da queima. O que foi revelado depois do forno foi uma maior translucidez entre as intersecções das camadas de desenho, pode-se perceber com mais clareza a mistura dos traços entre as camadas inferiores e superiores, mas, ao final, ela acabou por resultar como foi imaginada.

Aproveito para mencionar que as fotos dos pratos de ensaios antes e depois de cozerem foram realizadas dentro da Estamparia, a meio caminho entre minha estação de trabalho e o forno. Não havia um estúdio com iluminação adequada para evitar o reflexo das luzes na porcelana. Ênfase, portanto, que esses feixes brancos nas peças (Figura 108 e Figura 109), não são defeitos de cozedura, mas o reflexo da luz do teto do galpão da fábrica.

Figura 108 - Peça 005 estampada e pronta para ir ao forno inglaze



Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 109 - Peça 005 após a queima



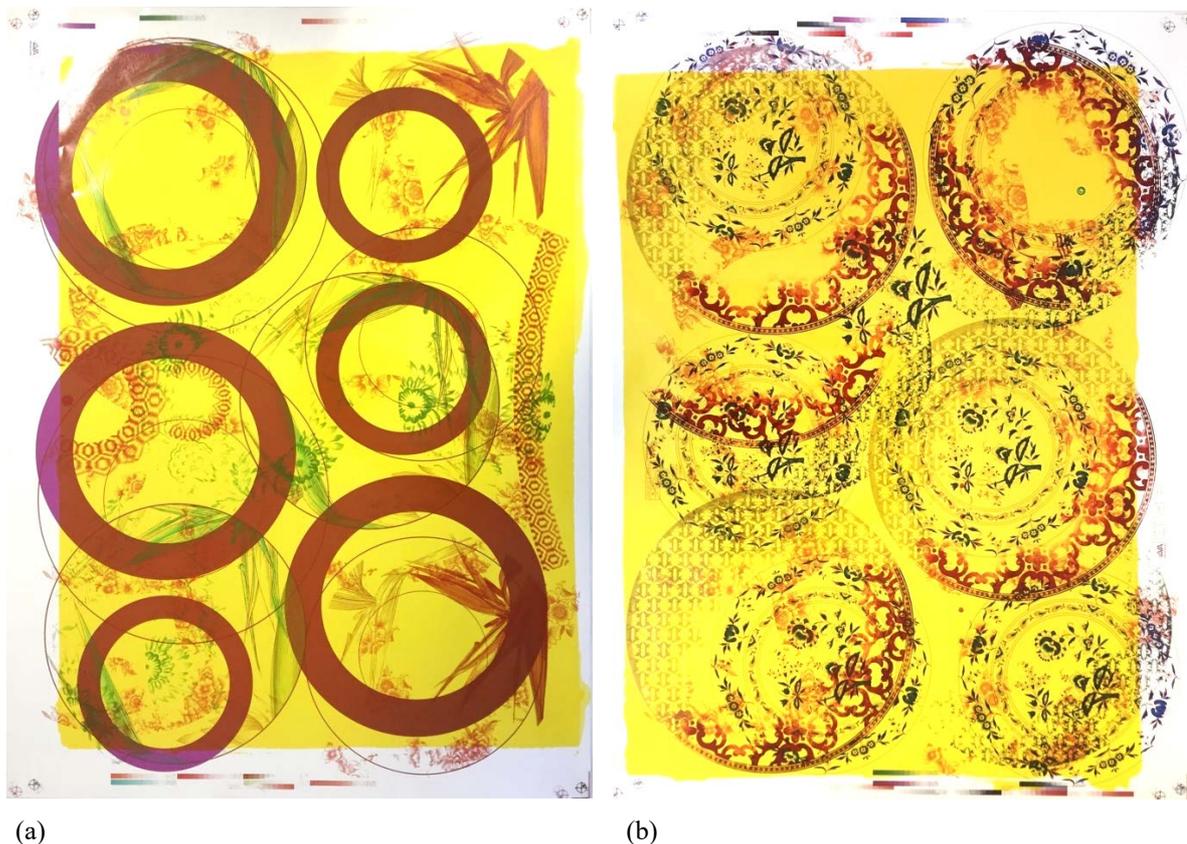
Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.6 Ensaio 006

Para o sexto e último ensaio, utilizei duas *folhas velhas* que foram separadas por conterem decorações para a cozedura *underglaze*, aquelas exclusivamente da cor azul cobalto, a 'cor grande fogo'. Até então, nenhuma das peças decoradas por mim havia sido queimada em outro forno que não o *inglaze*.

Relembro que me foi proibido cozer qualquer peça estampada com decalques de *folhas velhas* no forno *onglaze*, mas no forno 'grande fogo' havia a permissão já que, pela alta temperatura de cozimento, não havia perigo de contaminar as outras peças da mesma fornada com vestígios de decoração que não cozeram completamente porque não atingiram a temperatura para a absorção da tinta no vidrado, como no caso do *onglaze*.

Figura 110 - *Folhas velhas* com decorações 'grande fogo' com a aplicação de laca

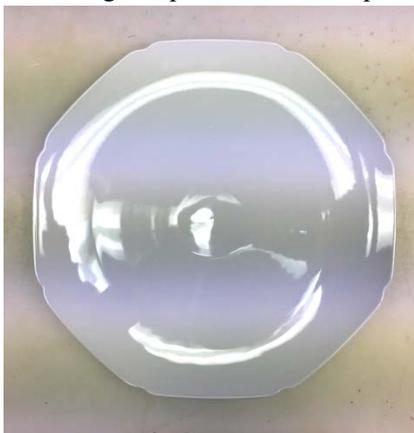


Legenda: Papéis de decalque com impressão serigráfica e aplicação de laca, 55 x 75 cm. Fonte: O autor, 2019.

Fiz esta peça por sugestão da Sonia para visualizar como se comportam, não apenas as decorações de 'grande fogo' quando sobrepostas, mas também aquelas do tipo *inglaze* quando atingem temperaturas maiores que 1250 °C. Por isso, selecionei folhas que também tivessem limpado telas para decorações desse tipo. Vale ressaltar que, curiosamente, alguns pigmentos de azul cobalto, antes de cozidos, aparecem na cor magenta e quando cobertos com laca, o

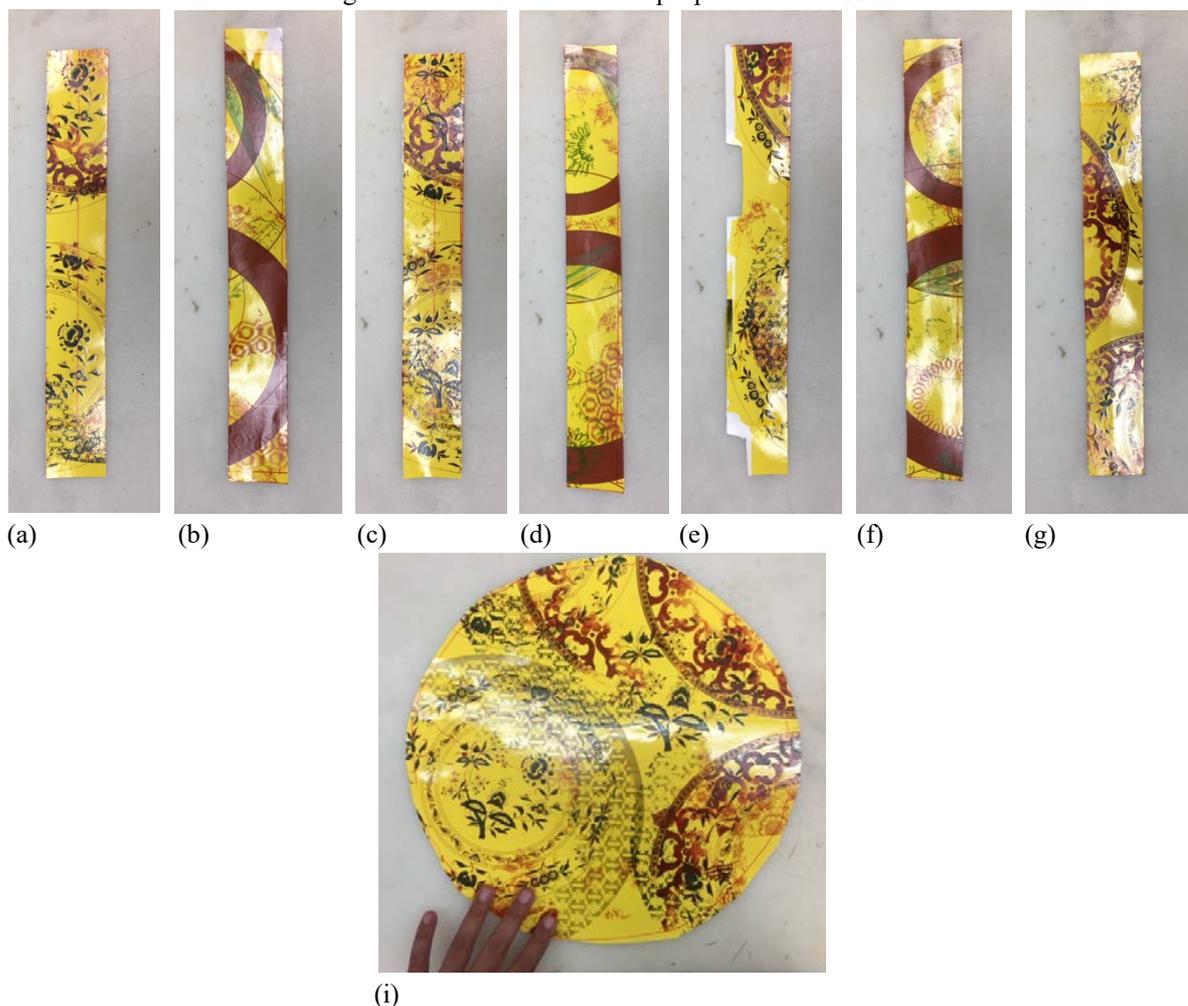
magenta e o amarelo resultam no vermelho, como os círculos da folha acima (Figura 110b). Estampeí essa peça com duas camadas de decalque: a camada de baixo com recortes das duas folhas e uma segunda camada por cima com “estampa cheia” de uma delas (Figura 110b). A peça de refugo utilizada foi do modelo “Orient Coupe Marcador”.

Figura 111 - Refugo do prato “Orient Coupe Marcador”



Fonte: O autor, 2019.

Figura 112 - Recortes de decalque para o ensaio 006



Legenda: decalques para porcelana. Fonte: O autor, 2019.

Figura 113 - Peça 006 estampada e pronta para ir ao forno 'grande fogo'



Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 114 - Peça 006 após a cozedura



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 115 - Detalhes da peça 006



(a)

(b)

Fonte: O autor, 2019.

Mesmo esmaecidas, as cores *inglaze* permaneceram na peça, o vermelho com mais intensidade que o verde. Quando interseccionadas com as faixas de azul cobalto (Figura 115b), elas sofreram queimaduras. Isso prova não ser possível manter a integridade, no sentido da definição dos traços, das decorações do tipo *inglaze* na cozedura ‘grande fogo’, portanto, esse procedimento não será repetido para as peças da coleção.

Já o azul cobalto comportou-se como previsto. É normal que os traços desse tipo de decoração apareçam menos nítidos, como se estivessem desfocados (Figura 115a). Isso ocorre devido à absorção profunda do desenho na camada de vidrado, efeito da alta temperatura de queima.

Com esta peça, terminamos os ensaios de experimentação com as folhas e os fornos. Como resultado dos ensaios, tenho 14 *folhas velhas ‘perfeitas’* e o resultado de suas cozeduras. Sei que não irei sobrepôr decalques durante a estampagem e que utilizarei apenas a cozedura *inglaze*. Partiremos agora para a narração dos processos de estampagem das quatro peças finais, que somadas à 000, formam a coleção *Excess*.

Como retrospectiva, a seguir, seguem os registros dos seis ensaios.

Figura 116 - Ensaios



001

(a)



002

(b)



003

(c)



004

(d)



005

(e)



006

(f)

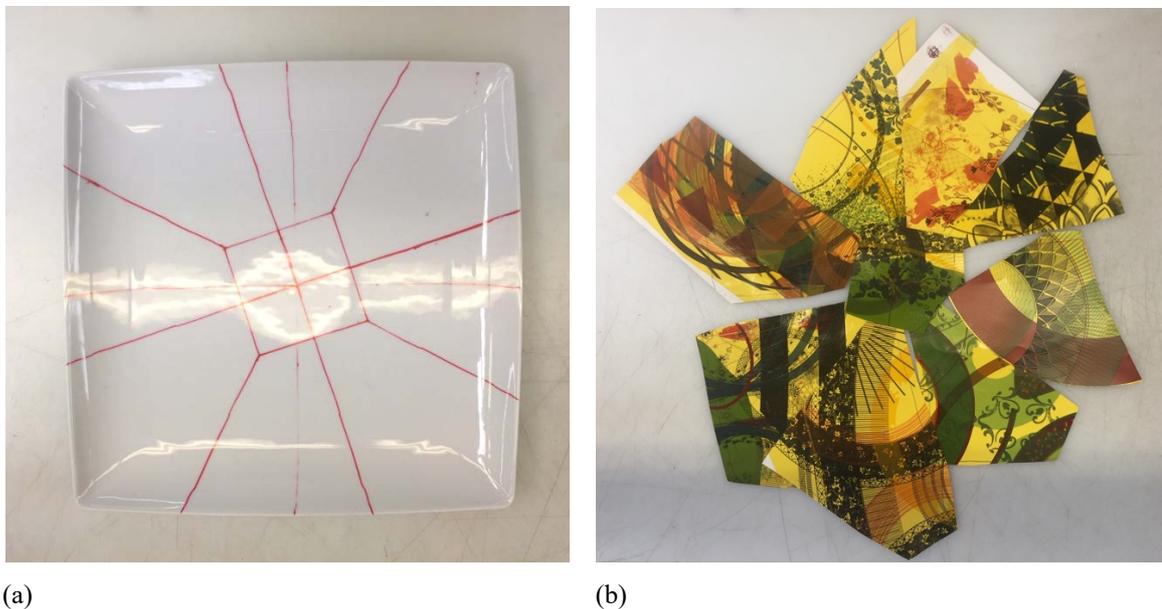
Legenda: pratos de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.7 Prato *Incerteza*

Chegamos à etapa final da estampagem. Irei descrever agora os processos criativos para a decoração de quatro peças estampadas a partir dos materiais e experimentações testadas durante os ensaios. Todas as peças brancas foram retiradas do depósito da fábrica e não se trata de refugos. Elas são, de fato, o único material oficial, aquele aprovado pelos controles de qualidade, a ser utilizado nesta pesquisa.

Começo pelo prato *Incerteza*, que teve como inspiração o ensaio *000*, já que este foi alçado de peça de ensaio para peça oficial. *000* e *Incerteza* compõem os únicos pratos da coleção. O modelo da peça chama-se Prato Carré 31, o mesmo do prato *Alma da Vista Alegre* (Figura 10). Assim como a *000*, ela possui fatias de decoração que desembocam em um centro, dessa vez um quadrado como para simular uma irradiação das bordas. Para trazer uma sensação de instabilidade e movimento à peça, o eixo central sofreu uma rotação de aproximadamente  $60^\circ$  no sentido anti-horário que resultou em quatro fatias espelhadas. Ao todo, nove *folhas velhas* foram usadas na decoração.

Figura 117 - Planejamento para a estampagem do prato *Incerteza*



(a)

(b)

Legenda: (a) – marcação manual para as decorações; (b) – teste de diagramação dos decalques.

Fonte: O autor, 2019.

Figura 118 - Prato *Incerteza* estampado e a seguir para o forno *inglaze*



Legenda: prato de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 119 - Prato *Incerteza* após a cozedura



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.8 Talha *Impureza*

Apesar de possuírem uma altura determinada pelo espaço entre a base da peça e a borda, os pratos são objetos que tendem à bidimensionalidade, ao plano, o que facilita o processo de estampagem, por conterem curvas menos sinuosas.

Já nas talhas da coleção, a estampagem exige uma maior habilidade em adaptar um material bidimensional, o decalque, à tridimensionalidade das peças. Devido a essa complexidade e a minha falta de experiência, estas peças demandaram um tempo maior de estampagem.

Estes modelos são semelhantes aos vasos, mas que se diferem por conterem tampa e, supostamente, servirem para armazenar líquidos, assim como os potes, os jarros, as moringas, as quartinhas etc. Trata-se de duas peças em uma, corpo e tampa. O modelo desta peça chama-se Candeeiro Charleston.

Figura 120 - Divisão dos espaços para decoração



Fonte: O autor, 2019.

Nesta talha, tive a intenção de obliterar a diferença entre o corpo e a tampa a partir da divisão da peça em quatro partes iguais, cujos limites entre elas se dão no meio das faces laterais da peça, na tentativa de camuflar os cantos.

Figura 121 - Recortes de decalque para o corpo da peça



(a)

(b)

(c)

(d)

Legenda: decalques para porcelana. Fonte: O autor, 2019.

Figura 122 - Vistas do corpo da peça estampado



(a)

(b)

(c)

(d)

Legenda: talha de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 123 - Vistas da tampa da peça estampada



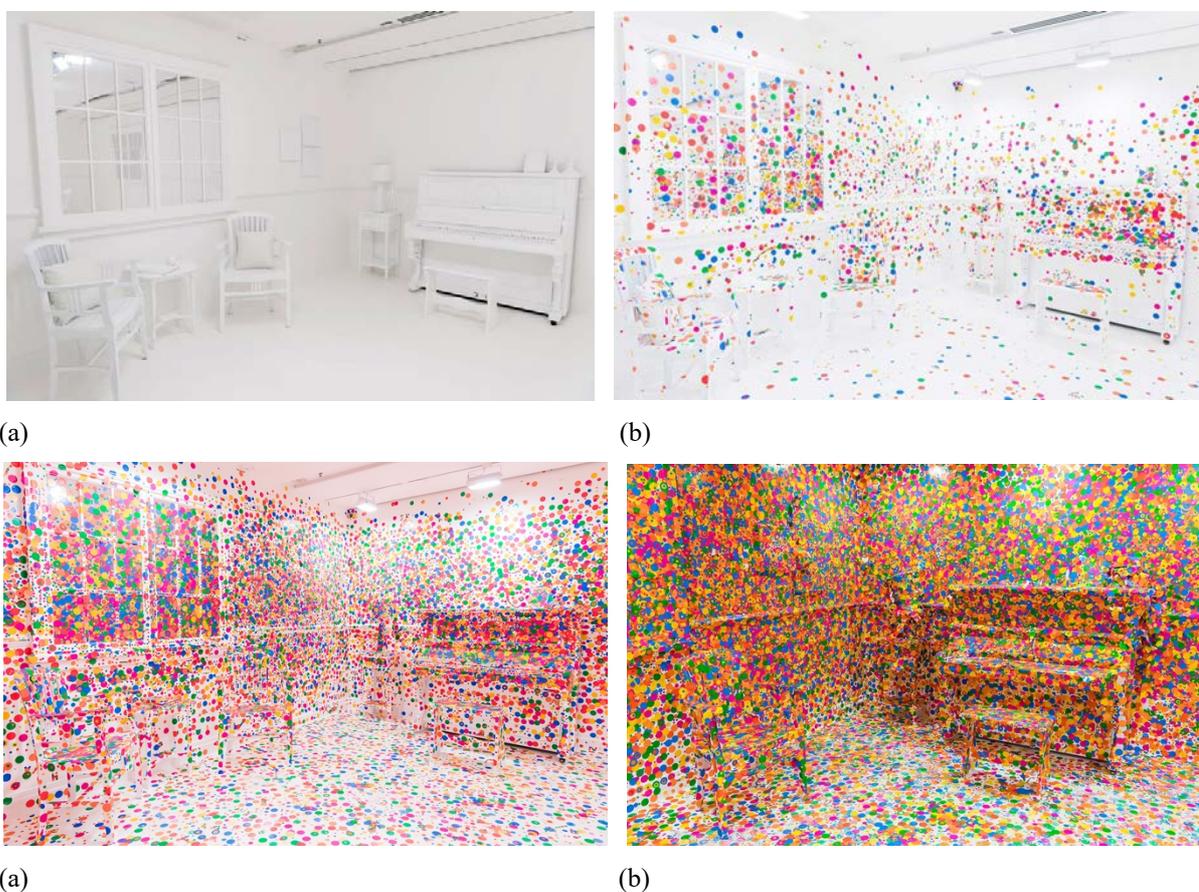
(a)

(b)

Legenda: tampa de talha de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Essa obliteração é baseada no trabalho da artista contemporânea Yayoi Kusama (Japão, 1929). Sua assinatura artística é o desenho ou aplicação de pontos e bolas por toda a dimensão da obra, seja uma pintura, uma cerâmica, um mobiliário ou uma instalação. Inspirome especificamente na obra colaborativa chamada *Obliteration Room* (2002), inicialmente uma sala branca, onde a artista convidou o público a colar adesivos de discos coloridos de diferentes dimensões por todo o espaço. Com o passar de algumas semanas, o ambiente estava tomado pelos pontos coloridos e quase não se conseguia mais distinguir seus mobiliários e suas divisões.

Figura 124 - Yayoi Kusama. *Obliteration Room*



Legenda: Instalação, mobiliário, tinta branca e adesivos de discos coloridos. 2002. (a) – sala antes da abertura da exposição; (b) e (c) – sala durante a exposição; (d) – sala ao fim da exposição. Fonte: Queensland Art Gallery<sup>26</sup>

Podemos fazer uma analogia dessa obra com o processo de composição dos palimpsestos: o acúmulo de inscrições sobrepostas durante o passar do tempo, realizadas por meio de um trabalho coletivo.

<sup>26</sup> Disponível em: < <https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-obliteration-room-once-looked-like-this/>>. Acesso em: 03 mar. 2021

Cada um dos espectadores que visitou a exposição e colou adesivos pela instalação é um co-autor da obra junto à artista. Assim como cada indivíduo que raspou o mesmo pergaminho e escreveu novamente sobre ele também é co-autor de um palimpsesto.

No caso de *Obliteration Room*, essas sobreposições vão, pouco a pouco, desfazendo o limite entre os objetos e a sala. Grande parte dessa camuflagem ocorre devido ao fato de que, tanto nas paredes quanto nos móveis, foram colados adesivos do mesmo material, com as mesmas cores, apenas com variações de tamanho. Essa diferença de tamanhos ajuda a criar ilusões de perspectiva, como se houvessem milhares de pontos de fuga no ambiente.

Esse artifício de aplicar o mesmo desenho em diferentes volumes foi o que me fez optar por estampar um mesmo decalque da tampa ao corpo da peça *Impureza*, inclusive aproveitando linhas que já existiam nas *folhas velhas* para tentar enfatizar esta ilusão (Figura 126c).

Além disso, os diferentes desenhos ali presentes, de diferentes cores, tamanhos e níveis (no sentido de que há desenhos cobertos por outros que foram impressos por cima destes) também colaboram, ao meu ver, na criação de diferentes perspectivas na peça.

Figura 125 - Vistas da talha *Impureza* após cozedura da decoração *inglaze*



(a)

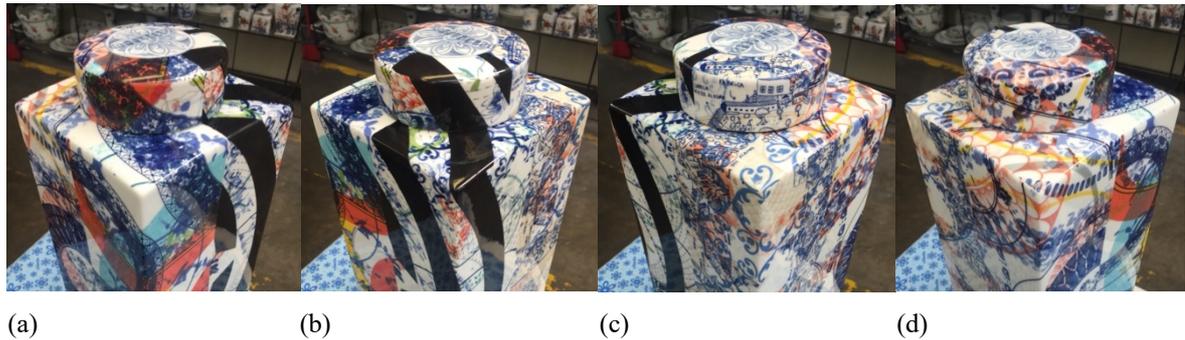
(b)

(c)

(d)

Legenda: talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 126 - Detalhe da continuidade da decoração entre tampa e corpo da talha



Fonte: O autor, 2019.

Figura 127 - Tampa após cozedura



Legenda: tampa de talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.9 Talha Perdição

Esta peça foi feita com o modelo chamado Talha Chinesa e, aproveitando a inspiração do nome e da forma da cerâmica chinesa, decid tomar como inspiração um pote chinês da dinastia Qing, exposto no Museu de Arte Antiga, em Lisboa. O pote possui decoração de dois tipos de cozedura: primeiro foi decorado com azul cobalto e cozido em 'grande fogo', depois recebeu os motivos de outras cores e foi cozido em forno do tipo *onglaze*.

Figura 128 - Inspiração para decoração da talha *Perdição*



Legenda: (a) – Talha Chinesa com marcação manual para decoração e filagem; (b) – Pote chinês da dinastia Qing, período Kangxi, inícios do séc. XVIII, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Porcelana, decoração em azul ‘grande fogo’ e policromia *onglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Para estampar o corpo da talha, decidi manter a mesma diagramação do pote chinês: divisões longitudinais no corpo e latitudinais próximas à boca do pote, ao se aproximar da tampa, a região chamada pelas cromadoras de ‘colo da peça’.

Para a tampa, diferentemente da peça chinesa, resolvi fazer divisões latitudinais para aproveitar a superfície lateral plana da tampa, facilitando o processo de estampagem.

Percebi algumas decorações Vista Alegre que estavam presentes em mais de uma das *folhas velhas ‘perfeitas’* (Figura 65) e decidi organizar os pedaços de decalque a partir de aproximações entre as mesmas decorações para gerar uma ilusão de continuidade das estampas no corpo da peça.

Figura 129 - Decalques para o corpo da talha



Legenda: decalques para porcelana. Fonte: O autor, 2019.

Figura 130 - Corpo da talha antes e depois da primeira cozedura *inglaze*



(a)

(b)

Legenda: (a) – talha de porcelana com aplicação de decalque e pronta para ir ao forno;  
 (b) – talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Quando Lília viu a peça nesse estágio, ela comentou que não estava a gostar dessa região branca no colo da peça e me sugeriu que também a preenchesse com decoração, tal qual a *Talha Nicéia*, que possui duas linhas de decoração nesta região. Tinha deixado essa região sem estampa, pois pensei que poderia ser interessante que uma parte da peça mostrasse o branco característico da porcelana, mas devido ao contraste com as outras partes decoradas, ela acabou por ‘saltar aos olhos’ e acabei por seguir seu conselho. Tive que aplicar decalque exatamente neste intervalo branco e depois retirar com a lâmina os excessos que invadiam os limites das outras decorações, seguindo a marcação definida previamente. Essas ‘fronteiras’ entre as decorações irão receber uma filagem a ouro como acabamento para a peça. Cabe aqui esclarecer que uma mesma peça pode ir sucessivas vezes ao fogo, desde que a temperatura do forno seja igual ou inferior à da primeira cozedura para que não haja modificação nas cores das decorações.

Figura 131 - Adição de decoração no colo da talha



(a)

(b)

Legenda: (a) peça com aplicação de decalque antes da segunda queima; (b) peça após a segunda queima *inglaze*.

Fonte: O autor, 2019.

Com a tampa da peça aconteceu o mesmo processo de adição. No entanto, a segunda queima provocou uma rachadura que inviabilizou a continuidade do trabalho. Tive que pedir uma nova autorização para utilizar outra tampa e iniciar a estampagem do zero. Como são peças menores, elas acabam por ser mais difíceis de estampar, pois o batimento do decalque exige mais precisão nos pequenos detalhes e mais pressão ao passar a espátula, já que os lugares curvos mais acentuados têm uma propensão maior para formar bolhas. Isso tudo para dizer que usei do expediente de um dia inteiro para estampar uma nova tampa.

Figura 132 - Primeira tampa decorada



Legenda: (a) – tampa estampada pela primeira vez; (b) – resultado da primeira cozedura; (c) – tampa estampada pela segunda vez; (d) – resultado da segunda cozedura; (e) – Detalhe da rachadura ocorrida na segunda cozedura.

Fonte: O autor, 2019.

Figura 133 - Segunda tampa a ser estampada



(a)

(b)

Legenda: (a) – tampa de talha de porcelana com aplicação de decalque e pronta para ir ao forno;  
 (b) – tampa de talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

Figura 134 - Resultado da estampagem nas seis faces da talha Perdição



(a)

(b)

(c)



(d)

(e)

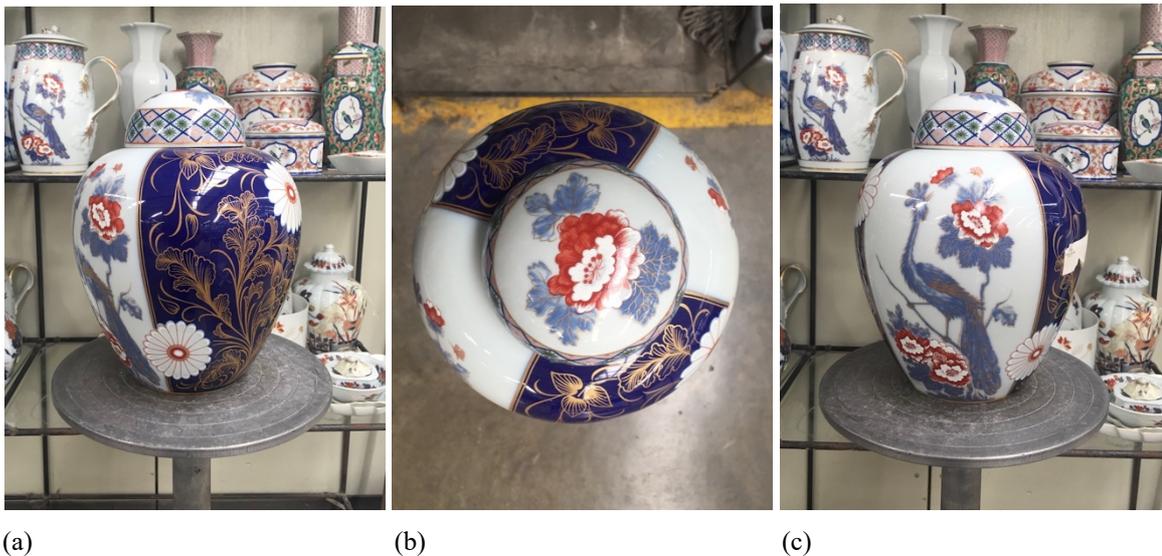
(f)

Legenda: talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.10 Talha *Desacerto*

Para esta peça, a última da coleção *Excess*, usei o modelo intitulado de Talha Sião e me inspirei na decoração *Paradise* projetada para esse mesmo modelo. Esta coleção já está fora de linha, ou seja, ela não é mais produzida, tampouco comercializada pela fábrica. Decidi por fazer este resgate por querer me basear na diagramação da decoração na peça, cujo corpo é dividido em quatro seções, intercalando estampas azuis com aplicação de linhas douradas a simular rosas e folhas e, nas partes brancas, um pavão pousado sobre um tronco de um hibisco, há quatro rosas a transgredir as fronteiras entre essas quatro fatias. A tampa recebe uma faixa em sua parte inferior formada por uma rede de losangos de contorno azul preenchidos por motivos verdes e vermelhos e no topo há o desenho de uma flor de hibisco.

Figura 135 - Talha *Paradise*



Fonte: O autor, 2019

Decidi dividir o corpo da peça em cinco partes, mas em vez de traçar uma linha reta do topo à base, decidi por traçar uma linha em diagonal, o que produz um movimento helicoidal à peça, um movimento em caracol, dando a impressão que ela gira em torno de seu próprio eixo. Porém, na tampa, desenhei um círculo ligeiramente afastado do centro, justamente para provocar um desacerto, que é de onde vem o nome é dado à peça.

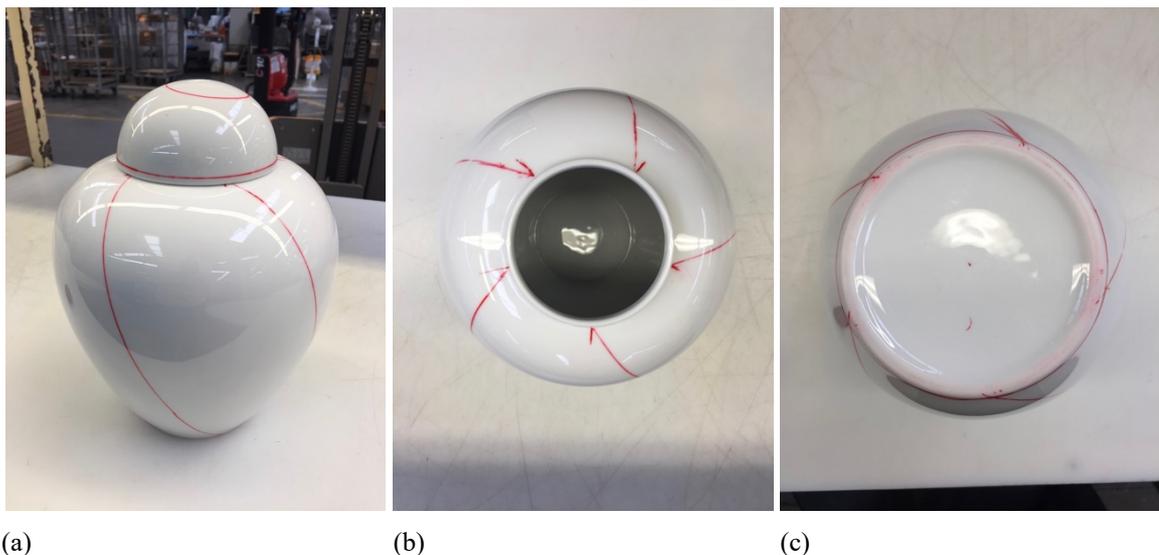
Essa diagonal e esse desacerto buscam traduzir um movimento dinâmico, fora do eixo, não cartesiano que desestabiliza a composição pictórica da peça. Essa tendência à instabilidade, à deformação, acontece como uma tentativa de realizar uma metáfora com a minha atuação na fábrica que estava sempre a buscar pelo inesperado, pelo desequilíbrio das

ações controladas do ambiente fabril. É uma analogia que só é percebida se for contada, mas é justamente isto que estou a fazer aqui: contando minhas experiências e desvendando os pequenos segredos embutidos nessas peças. É uma experiência particular, mas que se propõe universal a partir da partilha, da transmissão de um olhar sensível àquilo que foi descartado, invalidado, desvalorizado. Nessas peças, vejo transfigurada minha postura de trabalho como um reeditor, um redesigner de coisas inúteis. Já repeti essa palavra algumas vezes no texto, mas acredito que ela sintetiza minha atuação na fábrica: movimento.

Esse movimento se refere a tirar as *folhas velhas* de seu lugar, ‘desestabelecer’ padrões, misturar desenhos, desestruturar decorações, quebrar com as relações entre forma e função, erro e acerto, perícia e gênero, teoria e prática, utilidade e desperdício, superfície e conteúdo, serialidade e originalidade.

A talha *Desacerto* significa tudo isto para mim. A seguir, detalho mais sobre o processo de sua produção.

Figura 136 - Marcação para a estampagem e filagem



(a)

(b)

(c)

Fonte: O autor, 2019

Foram utilizadas seis das catorze *folhas velhas* ‘perfeitas’ separadas para estampar a coleção *Excess*. Cinco foram para o corpo e uma para a tampa da talha. A estratégia por utilizar combinações entre essas catorze folhas objetivava à criação de uma unidade nas cinco peças. Inevitavelmente, elas iriam ter semelhanças entre si e isto tornaria o conjunto mais coeso. Por esta razão, a peça 005 foi excluída da coleção e substituída pela 000, a primeira de todas que carrega uma espécie de DNA de quase todas as folhas, um banco de referências, um catálogo de decorações, como o próprio nome diz, a origem de todas, a peça zero.

Figura 137 - Cinco pedaços de decalques para o corpo da talha

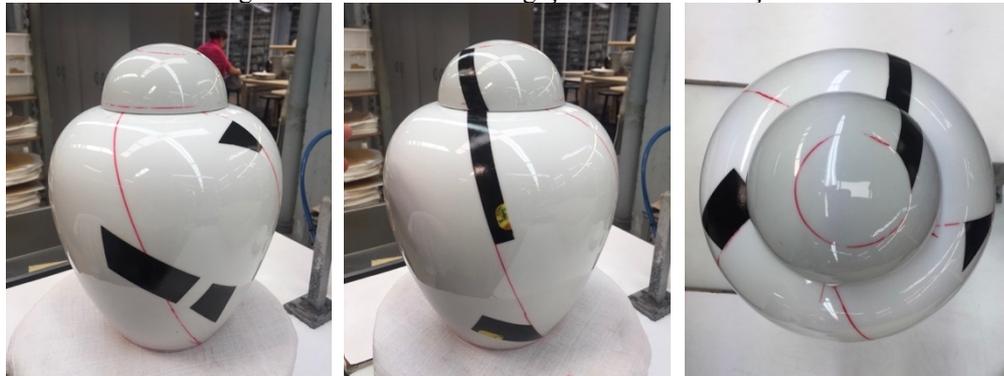


Legenda: decalques para porcelana. Fonte: O autor, 2019.

Para servir de analogia às flores brancas que atravessam as divisões da talha *Paradise* (Figura 135a), utilizei restos de decalque de uma das *folhas velhas* (Figura 65c) que decorou a talha *Impureza*. Sob a sugestão da Sandra, fiz uso de restos de decalques pretos para fazer uma ligação visual entre essas duas talhas. Ela me disse que foram essas linhas que mais a chamaram atenção e que era inusitado ver uma forma geométrica na cor preta sólida sobre a porcelana. Além de servir como uma ligação entre as fatias de decalques, utilizei esses restos também para buscar novamente uma obliteração entre a tampa e o corpo, reforçando a referência à talha *Impureza*.

Depois da colocação desses primeiros elementos (Figura 138), pude iniciar os trabalhos de estampagem das cinco laterais. Devido ao seu formato convexo, ao alargamento da base em direção ao topo do corpo e à diagonal das divisões laterais, esta foi a peça mais difícil para estampar. Estampar em uma curva já é uma atividade difícil, imaginem em uma curva que se dobra em si mesma. Foram horas de trabalho. Esticando, puxando, cortando e remendando decalques. Um trabalho cirúrgico, no sentido de minucioso, delicado e manual.

Figura 138 - Elementos de ligação entre as decorações



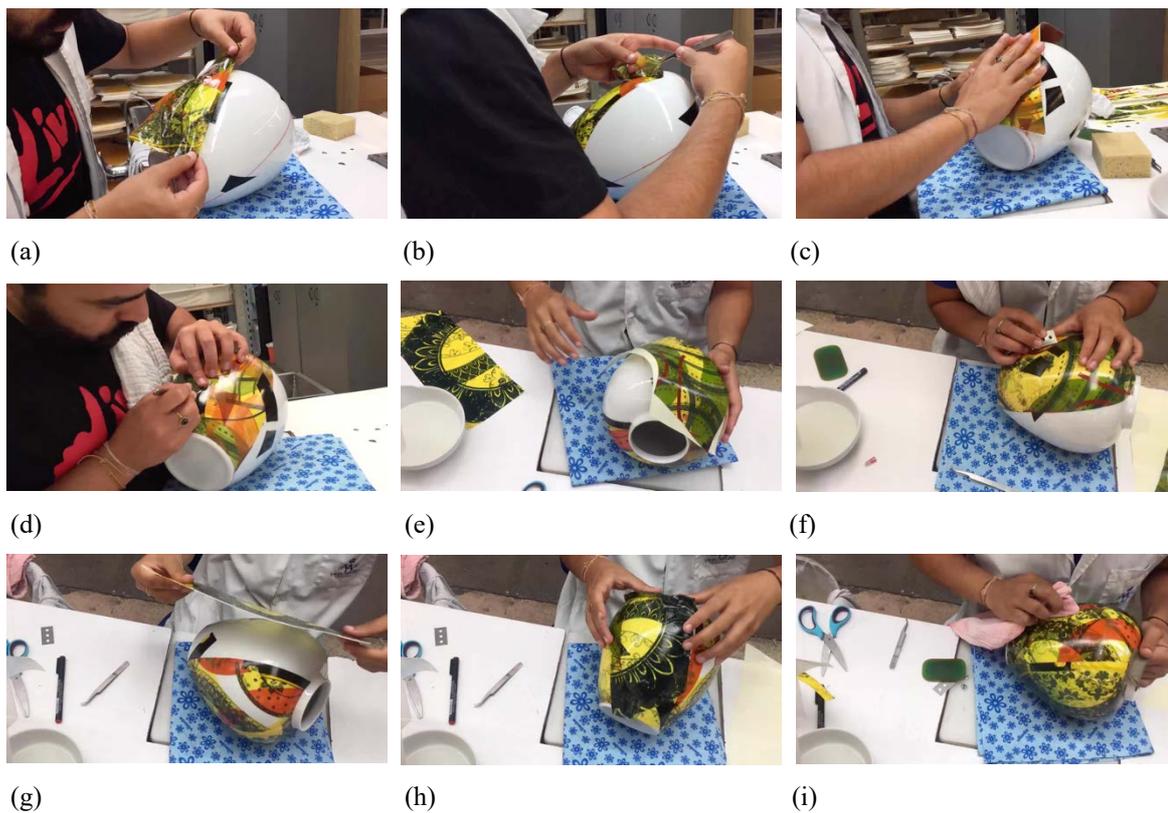
(a)

(b)

(c)

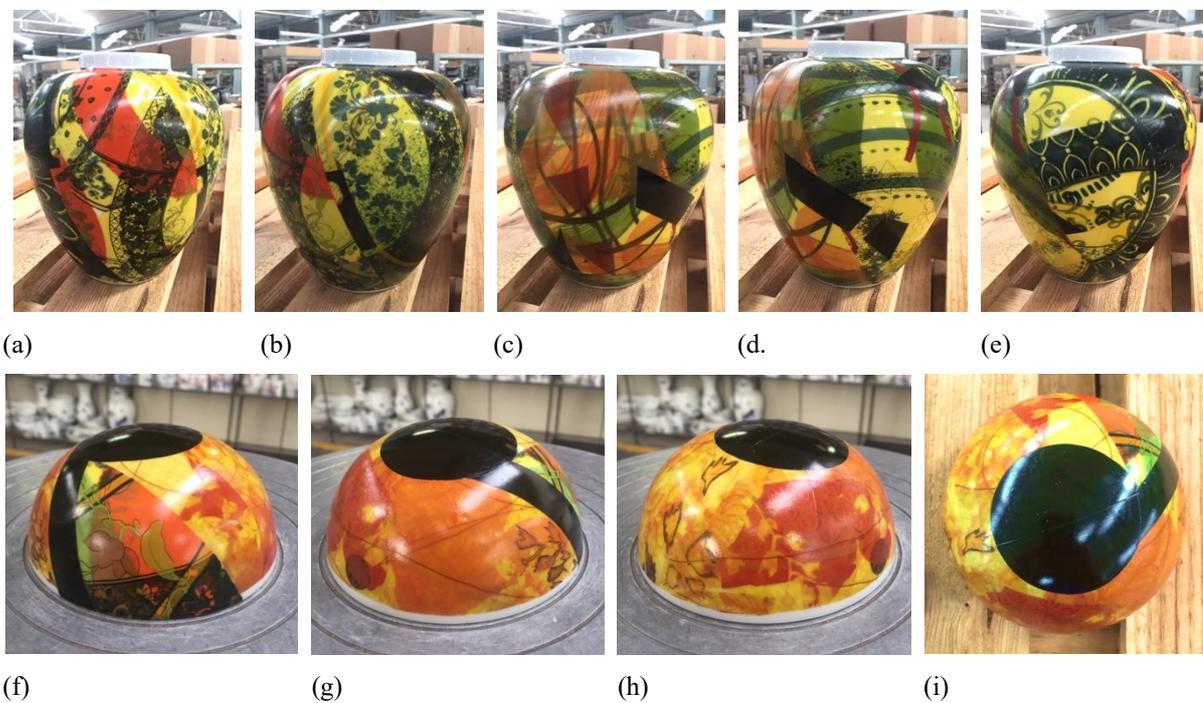
Fonte: O autor, 2019.

Figura 139 - Processo de estampagem da talha Desacerto



Fonte: O autor, 2019.

Figura 140 - Vistas do corpo e da tampa da talha estampados



Legenda: (a) a (e) – talha de porcelana com aplicação de decalque;  
 (f) a (i) – tampa de talha de porcelana com aplicação de decalque. Fonte: O autor, 2019.

Figura 141 – Vistas da talha Desacerto após a cozedura *inglaze*

(a)

(b)



(c)

(d)



(e)

(f)

Legenda: talha de porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.11 Detalhes tão pequenos

Anteriormente, comentei sobre a iniciativa de estampar decorações em partes inusitadas das peças como uma tentativa de inovar também nos processos de aplicação dos decalques (Figura 88). Mantive esta iniciativa nas talhas da coleção e todas as tampas receberam decalques em suas partes internas e as talhas *Perdição* e *Desacerto* receberam decalques por dentro da talha. Por não haver a camada de vidro nas paredes internas da peça, a talha *Impureza* não pôde receber decoração por dentro.

Estas pequenas surpresas servem de recompensa à curiosidade daqueles que chegam a destampar as peças. Essa aplicação é ainda mais minuciosa, pois é difícil manusear o decalque quando há restrições de movimento e visibilidade (Figura 142).

A cromadora Laura Panela, ao me ver com a mão dentro da talha *Desacerto*, a tentar posicionar o decalque, me disse: “Espero que não venham com isto para cá. Isto é modelo para eles aprovarem?”. Para acalmá-la, respondi que não, que era apenas para minhas peças. A maioria das cromadoras tinham a impressão de que eu estava a fazer protótipos para peças seriadas e tentavam me dissuadir a não complicar o trabalho delas.

Figura 142 - Aplicação de decalque dentro da talha *Desacerto*



Legenda: (a) – Laura a supervisionar minha inusitada estampagem; (b) – Eliezer e Luara Panela.

Fonte: O autor, 2019.

Figura 143 - Estampagem na parte interna da tampa para a talha *Perdição*



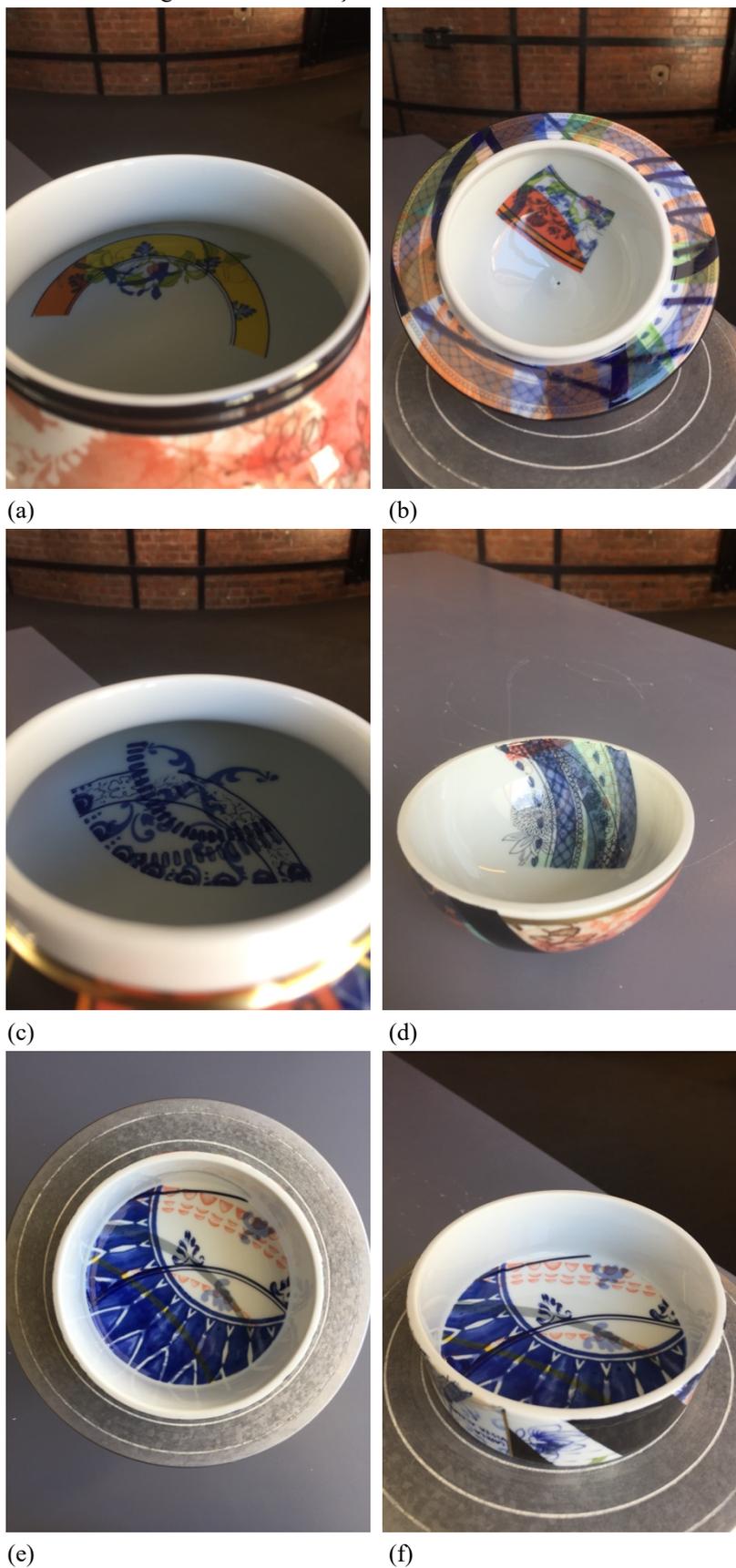
(a)

(b)

(c)

Fonte: O autor, 2019.

Figura 144 - Decorações 'escondidas' nas talhas



Legenda: (a) – estampa na parte interna do corpo da talha *Perdição*; (b) – estampa na parte interna da tampa da talha *Perdição*; (c) – estampa na parte interna do corpo da talha *Desacerto*; (d) – estampa na parte interna da tampa da talha *Desacerto*; (e) e (f) – estampa na parte interna da talha *Impureza*; Fonte: O autor, 2019.

### 3.2.12 Acabamento a ouro

Este é o momento do acabamento, dos últimos toques. Trata-se da pintura à mão de linhas de ouro ou prata, geralmente nas bordas de pratos, pires e xícaras. A filagem é utilizada para complementar a decoração e imprimir distinção às peças, pois as que recebem essa aplicação são aquelas que possuem maior preço de mercado.

Figura 145 - Prato da coleção Butterfly Parade



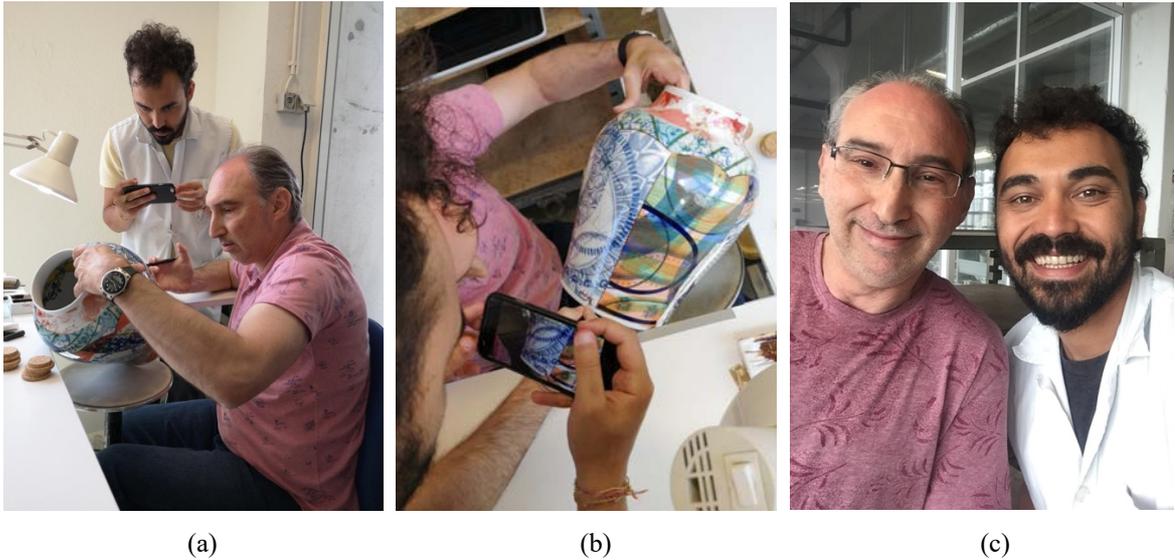
Legenda: (a) – coleção da fábrica feita em parceria com a marca Christian Lacroix. Porcelana policromada, filagem a ouro e platina. 14 x 14 x 6,6 cm (b) – detalhe da peça. Fonte: Vista Alegre<sup>27</sup>

As peças deste projeto que receberam o acabamento foram as três talhas da coleção *Excess*. Por acreditar que peças filadas a ouro são percebidas com um *status* superior que aquelas com aplicação prateada, pois é um metal mais caro que este último, decidi que as talhas receberiam filagem a ouro.

Elas foram filadas pelo pintor Antônio Silva, a partir das marcações que fiz. Além dos fios, ele também aplicou ouro sobre as assinaturas. Diferente dos pratos que foram assinados nos versos, as talhas receberam a assinatura em uma de suas faces laterais. Minha intenção ao assinar no corpo das peças foi deixar evidente que elas foram produzidas por um parceiro da fábrica e de que se trata de peças únicas, como a assinatura do artista no canto de uma pintura.

Como fiz nas outras peças, poderia ter assinado com tinta preta, mas confesso que fui tomado por um momento de pura vaidade. Já que havia a oportunidade de ver meu nome pintado a ouro em uma peça decorada por mim, por que não a aproveitar?

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://vistaalegre.com/int/butterfly-parade-chavena-cha-com-pires-21117741-int>>. Acesso em: 1 mar. 2021.

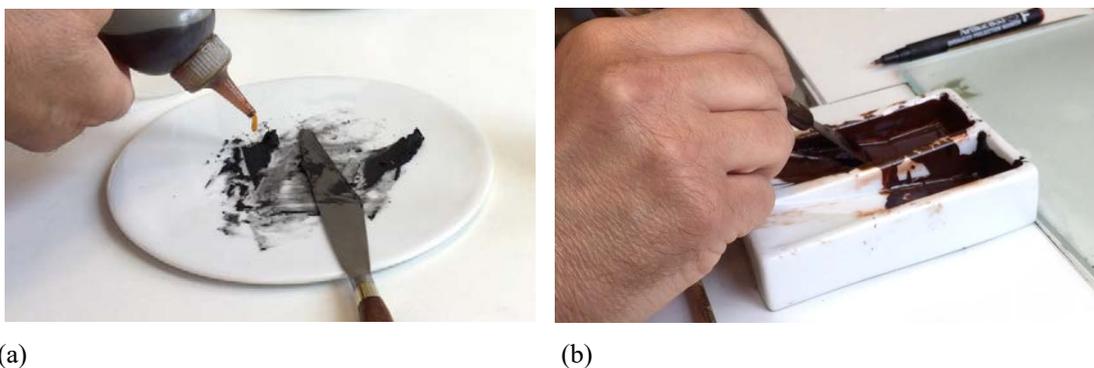
Figura 146 - Antonio a filar a talha *Perdição*

Legenda: (a) e (b) – filmagem do processo de filagem a ouro. Fonte: Karolina Bednorz, 2019;  
 (c) – Antonio e Eliezer. Fonte: O autor, 2019.

O ouro é aplicado em estado líquido na peça por estar misturado com um fundente. Esta solução possui um tom acastanhado. Antônio realiza a filagem de forma manual, por meio de pinceladas. O pincel permanece parado e tangencia a superfície de vidro enquanto ele gira o suporte onde a peça está repousada. O que mantém a precisão do fio de ouro na peça é a habilidade manual dele aliada à rotação da peça.

Depois de filadas, as peças seguem para uma última cozedura, onde o fundente evapora e revela-se o brilho dourado. O forno de queima do ouro e da platina é o mesmo que o coze as decorações *onglaze* e atinge a máxima temperatura de 850 °C. Depois desta queima, a peça não pode mais ir ao forno *inglaze* ou *underglaze* para eventuais ajustes de decoração, pois nem o ouro nem a prata suportam temperaturas maiores que as do forno *onglaze*.

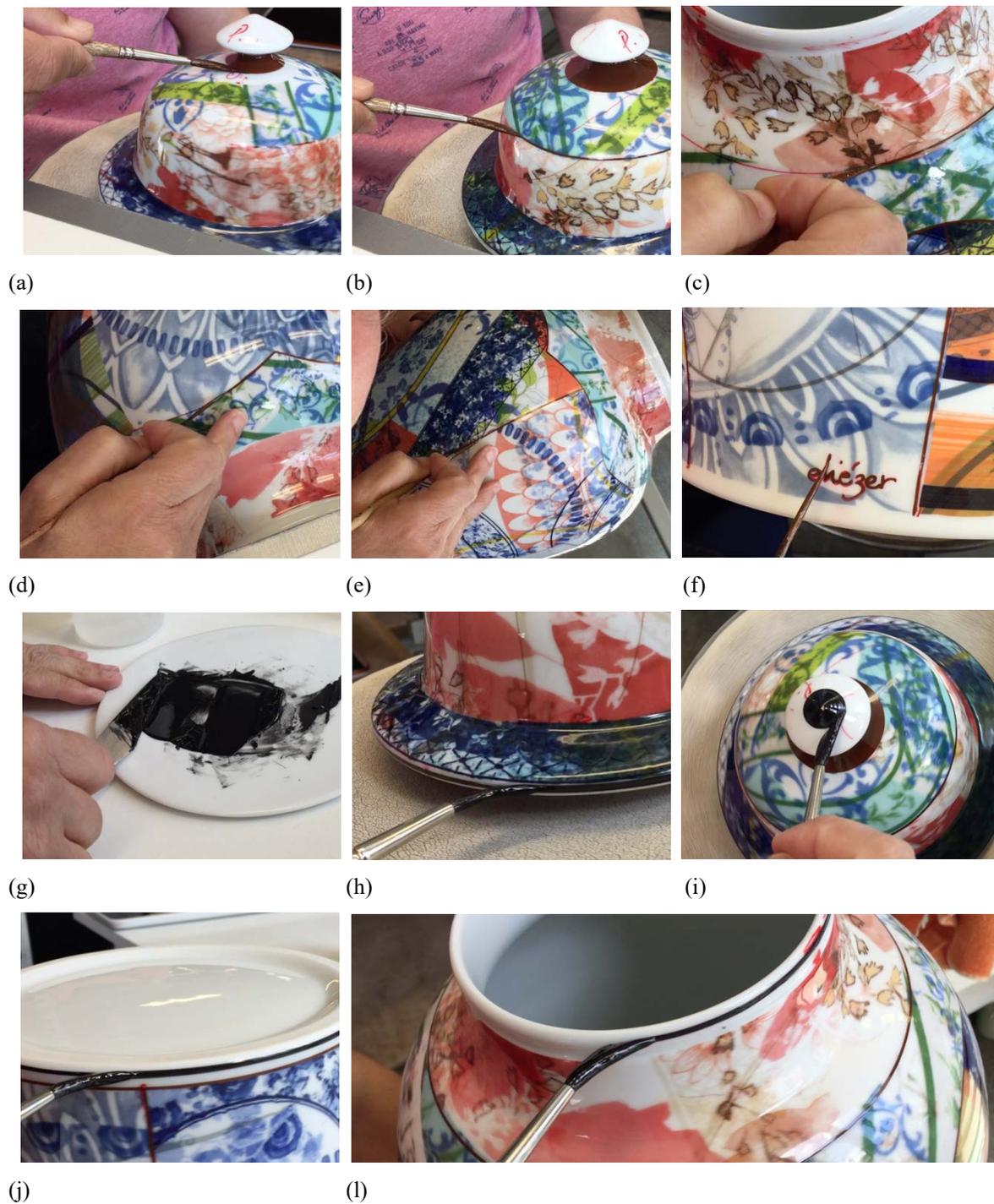
Figura 147 - Antonio a misturar o pigmento ao fundente



Fonte: O autor, 2019.

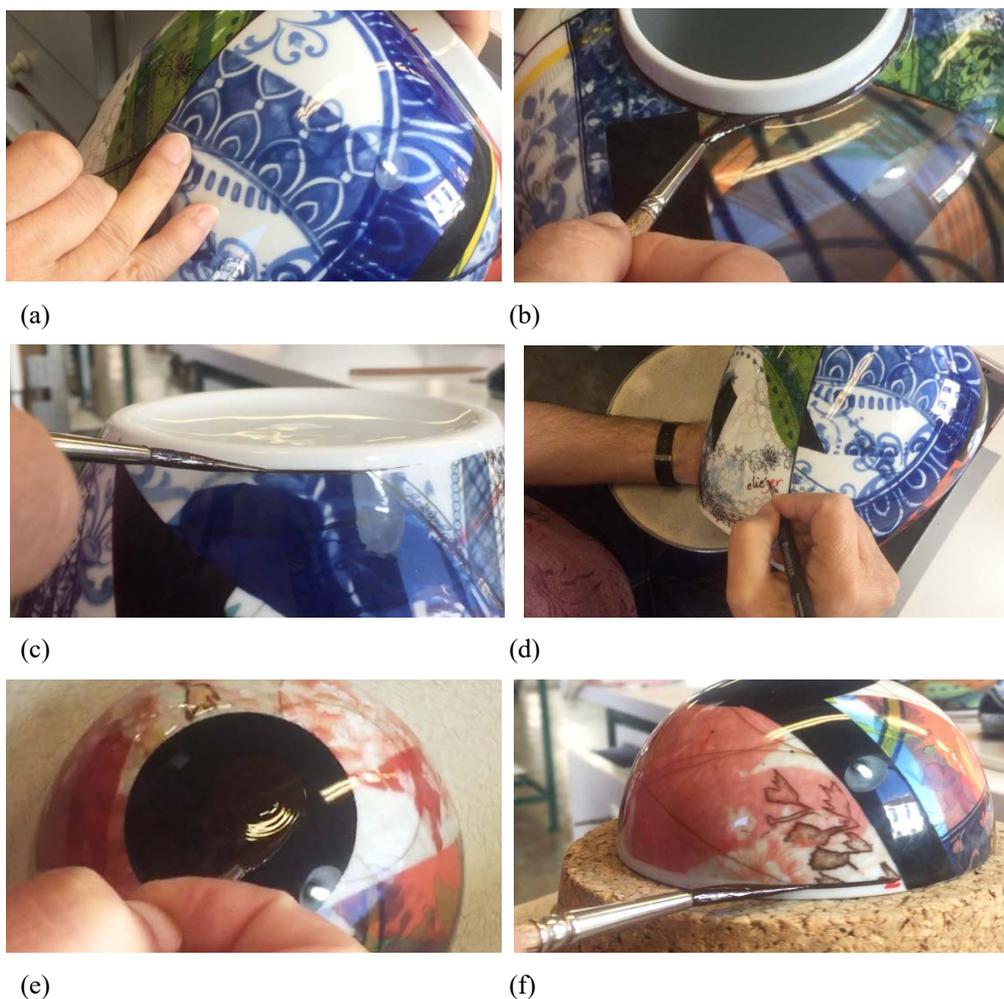
A talha *Impureza* também recebeu uma pintura manual de tinta na pega da tampa, no gargalo e na base do corpo. Resolvi fazer isso para gerar um elemento de ligação com as outras duas talhas pois, das três, ela era a única que não possuía elementos na cor preta sólida.

Figura 148 - Talha *Impureza* a receber filagem a ouro e pintura na cor preta



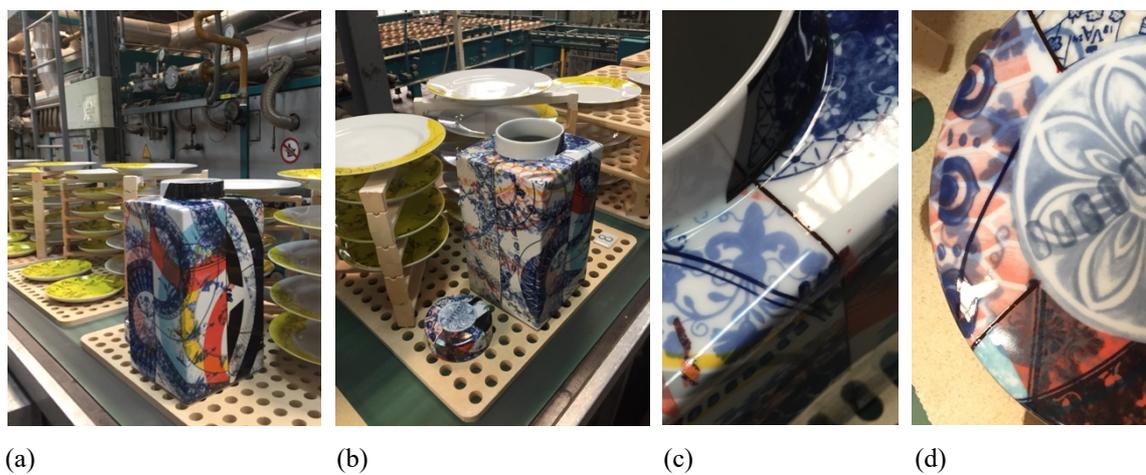
Fonte: O autor, 2019.

Figura 149 - Talha *Desacerto* a receber filagem a ouro



Fonte: O autor, 2019.

Figura 150 - Talha *Impureza* na esteira do forno *onglaze* para cozer a filagem a ouro



Fonte: O autor, 2019.

A seguir, apresento as peças da coleção *Excess* finalizadas.

Figura 151 - Eliézer, prato 000 (2019)



Legenda: centro de mesa de porcelana com decoração policromada *inglaze*, 38,5 de diâmetro x 6,3 cm.  
Fonte: O autor, 2019.

Figura 152 - Eliézer, prato *Incerteza* (2019)



Legenda: prato de porcelana com decoração policromada *inglaze*, 30,8 x 30,8 x 3,1 cm. Fonte: O autor, 2019.

Figura 153 - Eliézer, talha *Impureza* (2019)

Legenda: talha de porcelana com decoração policromada *inglaze* e filada a ouro, 29,4 x 12,6 x 12,6 cm.  
Fonte: O autor, 2019.

Figura 154 - Eliézer, talha *Perdição* (2019)

Legenda: talha de porcelana com decoração policromada *inglaze* e filada a ouro, 41 x 23 x 23 cm.  
Fonte: O autor, 2019.



Figura 156 - Talhas da coleção *Excess*

Legenda: talhas de porcelana com decoração policromada *inglaze* e filada a ouro. Fonte: O autor, 2019.

Figura 157 - Vista aérea das talhas da coleção *Excess*

(a) (b) (c)

Fonte: O autor, 2019.

Figura 158 - Panorâmica com vista aérea da coleção *Excess*

Fonte: O autor, 2019.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além da análise conceitual e do processo criativo que envolvem este projeto, ele também se configura como uma proposta comercial. Participar da residência tem como contraproposta o oferecimento de um projeto de produto. Por mais que a ‘chefe do design’ já tivesse descartado essa possibilidade (o que está narrado na seção “A volta”), lidar com questões mercadológicas e de análise de gosto do público consumidor faz parte das atividades do designer (como dito no primeiro capítulo) e resolvi que iria lidar com esta questão. O máximo que receberia seria um “não”, pela terceira vez.

Enxergo este projeto não apenas sob o ponto de vista da criação de objetos a partir da manipulação de materiais residuais, mas também sob o escopo de sua relevância ao inseri-lo nas tendências mercadológicas contemporâneas que giram em torno dos temas da sustentabilidade.

A intenção da coleção *Excess*, e não a dos ensaios, é servir de método (será que eu poderia dizer ‘servir de protótipo’ se o que vai ser copiado dela não é sua configuração formal, mas seu processo? Seria, então, um protótipo de processo de produção?) para oferecer, a partir da reciclagem de refugos, a criação de uma série limitada de produtos únicos que possa ser aprovada pela direção da fábrica e comercializada pelas lojas da Vista Alegre.

O projeto tem como catalisadores os erros de impressão que levam à construção inusitada de uma composição visual que faz uma releitura das decorações da marca sob uma abordagem desconstruída, baseada no descontrole e na imprevisibilidade. Questões que continuam contemporâneas, mas que são trabalhadas desde as vanguardas artísticas da virada do século XIX para o XX.

A prioridade do projeto foi valorizar as *folhas velhas* como um material que, com custo zero de produção, imprime unicidade à porcelana. Esse *status* de peça única pode, potencialmente, determinar um valor de mercado acima dos patamares comumente praticados nas peças decoradas por meio de decalque.

Narrarei agora os acontecimentos do último dia de trabalho na fábrica, o dia da sabatina com a diretora da residência IDPool, Alda Tomás, na qual seria apresentado o resultado das minhas experimentações na fábrica e a viabilidade dele como projeto de produto e como proposta para obras de arte para eventuais exposições.

Neste mesmo dia, o diretor criativo da Maison Christian Lacroix, Sasha Walckhoff, visitava a fábrica para examinar o andamento de seus novos projetos. Ele estava acompanhado da designer Sandra Paiva, que faz a ponte entre a Vista Alegre e os artistas

externos, e ela o convidou a conhecer as peças que eu havia desenvolvido. Sandra já havia me comunicado que pensava em fazer este convite a ele, pois acreditava que havia uma semelhança nas abordagens decorativas das peças assinadas pela Christian Lacroix e as da coleção *Excess*.

Quando estávamos a caminho da sala de apresentações, Sasha perguntou-me sobre o tema das peças. Eu disse que havia utilizado as *folhas velhas* e, imediatamente, ele captou a ideia central do projeto, inclusive disse que tinha emoldurado uma delas com as sobreposições das decorações que ele havia desenhado para a marca, muitas delas encontradas por mim no garimpo, classificadas como *folhas velhas* do tipo 3 (Figura 44).

Ao encontrar as peças, ele começa a descrever as atividades que eu teria feito para produzi-las como se quisesse adivinhar as etapas do processo. Sem cerimônias, ele disse que iria, inclusive, imitar aqueles ‘detalhes tão pequenos’ estampados nas peças (Figura 144).

Coincidentemente, neste momento, Alda Tomás entra na sala para cumprimentá-lo e ele pergunta se ela já havia tido conhecimento das minhas peças. Ao ver que ela ainda não as conhecia, ele fez questão de apresentá-las e realizou uma análise da viabilidade comercial da coleção. Falou sobre a relevância da pesquisa em coletar excedentes da produção de decalques e, através da estampagem, conseguir realizar peças que são impossíveis de serem reproduzidas o que, para ele, pode constituir-se como o produto mais valioso da fábrica.

Ele deixou claro que quando a Vista Alegre pretende comercializar produtos únicos, ela o faz por meio da criação de peças decoradas à mão, buscando aumentar o valor comercial de uma peça pela valorização do trabalho manual do pintor, ou seja, do trabalho artesanal de excelência. Peças pintadas à mão, no entanto, podem ser copiadas fidedignamente caso seja a intenção de um exímio copista. No caso da coleção *Excess*, os decalques que ali foram estampados provém de papéis que são únicos. Depois de extraído o desenho de uma folha, é impossível imprimi-la de forma idêntica.

Ele chamou o projeto de ‘a revanche da decoração de segunda grandeza’, que se refere às decorações feitas por meio de decalque e que possuem um preço mais acessível que aquelas de primeira grandeza: as peças pintadas à mão, exclusivamente decorativas. Com o refugio, conseguiu-se criar o produto com o maior potencial de valorização comercial da fábrica. Para finalizar, ele disse que estas peças deveriam ser categorizadas como ‘peças de colecionador’ e expostas apenas nas principais lojas da marca para que elas fizessem uma espécie de *statement* da abordagem decorativa contemporânea da Vista Alegre. Depois da fala dele, não coube mais a mim defender o projeto, ele já o havia feito.

Figura 159 - Sasha Walckhoff e Eliezer



Fonte: O autor, 2019

Como resultado de minha experiência, o processo inédito de produção de artefatos únicos a partir do aproveitamento dos dispêndios da linha de montagem da fábrica não intenciona ir de encontro à proposta estética tradicional da marca, pelo contrário, trata de perceber que, a partir dela, surge uma nova abordagem decorativa que é efeito colateral do controle de seus processos técnicos em diálogo com a informalidade do acaso. A tradição é posta na retaguarda, necessária à toda invenção, já na vanguarda está a loucura que dá vazão a um comportamento anárquico junto aos processos produtivos.

Assim, a partir dos processos produtivos industriais da fábrica, que nos seus interstícios integram processos artesanais, subverte-se a lógica industrial de controle de resultados em busca de padronização.

O trabalho com as *folhas velhas* também é um trabalho coletivo. Juntos ali, numa mesma folha, estão os trabalhos de artistas, designers, arte-finalistas que projetaram as decorações Vista Alegre; dos impressores que, por algum descuido, as concebem e as reutilizam; do pesquisador que as manipula e das cromadoras e filadores que o aconselharam e auxiliaram durante o processo criativo, já que eles estão treinados no ‘padrão de gosto e qualidade’ da Vista Alegre.

Ao transgredir as determinações técnicas de manejo do material, por apreender o que foi descartado de sua função primordial, apresenta-se uma nova vertente de produção que resulta em objetos aos quais a característica de unicidade está impregnada, gravada.

Tempos depois, recebi uma comunicação por parte do diretor do Departamento de Marketing e de Design, Nuno Barra, chefe da Alda, dizendo que havia interesse na minha

proposta, mas não apenas para oferecer produtos feitos com as *folhas velhas*, mas com outros refugos produzidos pela fábrica. Quem sabe...

Há um movimento nesta pesquisa que vai além da *folha velha*, trata-se de um exercício de olhar em volta e procurar oportunidades em lugares menosprezados, subjugados, inusitados. Nesse caso, a oportunidade surgiu como uma espécie de reprodução material do acaso.

A intenção em inserir as *folhas velhas* como um exemplo de produção de artefatos contemporâneos pode caracterizar-se como uma transferência do território desse material da lógica industrial à prática criativa através de um processo de design, ou de redesign, que valoriza o fazer artesanal e elege o acaso como um agente construtor de uma narrativa visual potencialmente sedutora de novos públicos.

Como uma síntese material das experiências vividas por mim na fábrica, essas peças não representam um fim, mas colocam em discussão os limites de uma noção de modernidade baseada no controle e na austeridade dos processos produtivos em busca da padronização não apenas dos produtos, mas também das subjetividades.

Os excessos de uma sociedade da informação, os excessos do acesso virtual às experiências, os excessos de uma cultura globalizada, os excessos da produção industrial em série se apresentam sob a forma da condição que os localiza no tempo: a condição do contemporâneo. Agamben (2009) evidencia a importância do jogo entre tempos históricos como operação de configuração desse contemporâneo. É preciso visitar a história para adentrar no desconhecido que está por vir. É preciso perceber que o tempo presente vislumbra o futuro de um ponto de vista construído pelo acúmulo dos acontecimentos passados.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p.72)

É neste campo de forças que se localiza o contemporâneo. A prática com a *folha velha* é baseada na citação e na justaposição de imagens no decorrer do tempo. Nesse diálogo com o passado, podemos rever os processos estabelecidos de produção de artefatos e propor que este ‘estabelecido’ entre em contato com seu próprio desperdício, a partir da interação com o erro, com o acaso e suas coincidências.

Encarar o fracasso desse método de produção que espolia o planeta é estar ciente de que um próximo momento histórico está a chegar, querendo-se ou não. O vírus da mudança já está no ar, só não vê quem não quer.

Essa espera pela mudança nada mais é que a própria condição contemporânea que interpola as épocas históricas, que relê o passado para vislumbrar um futuro que nunca chegará, mas é nesse interstício entre um passado revisado e um futuro desejado que avançamos. Para mim, as *folhas velhas* representam um ponto de ancoragem nessa linha do tempo, uma representação possível da contemporaneidade através de um processo criativo dedicado ao ‘elogio do fracasso’.

Por fim, trago a última peça da pesquisa. Decidi alçar o que seria a tampa da peça *Perdição* à categoria de peça final, acabada, completa. Desta vez, trata-se da valorização dos excessos de produção da própria pesquisa e não os da Vista Alegre. Esse movimento busca promover a ideia de ‘sustentabilidade’ do projeto e é visto por mim como uma comprovação prática de algumas reflexões conceituais defendidas anteriormente. Refiro-me àquelas que defendem a autenticidade do descarte, a unicidade do fragmento ou a originalidade do vestígio. A esta peça, dei o nome de *Fracasso*.

Figura 160 - Eliézer. *Fracasso*



Legenda: porcelana com decoração policromada *inglaze*. Fonte: O autor, 2019.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos. 2009.
- AREZ, I. *Vista Alegre, porcelanas portuguesas*. Lisboa: Estar Editora. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Vista Alegre: portuguese porcelain*. Lisboa: Estar Editora: 1999.
- AREZ et all, I. *Vista Alegre. Porcelanas*. Lisboa: Edições Inapa. 1989.
- BERG, M. *The Age of manufactures, 1700-1820: Industry, innovation and work in Britain*. Londres: Routledge. 1994.
- BENJAMIN, W. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and others Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 2008.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense. 1993.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes. 2009.
- BRITANNICA, E. *Sevrés porcelain*. 2020.
- CAUDURO, F. V. Design gráfico & pós-modernidade. In: *Revista FAMECOS*, Volume 13, pp. 127-139. Porto Alegre. 2000.
- CRAIG, J. *Produção gráfica: para planejador gráfico, editor, diretor de arte, produtor, estudante*. [tradução Alfredo G. Galliano, João J. Noro, Edmilson O. Conceição]. São Paulo: Mosaico: Editora da Universidade de São Paulo. 1980.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2.ed. São. Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, H. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. 2005.

ESCOBAR, Á. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". 2006.

FORTY, A. *Objetos de Desejo, design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução do francês: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 2006.

HOUAISS: Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 2012.

HURLBURT, A. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel. 2002.

INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In *Revista Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37. Porto Alegre. Janeiro-junho. pp. 25-44. 2012.

KRIPPENDORFF, K. *The Semantic Turn, a new foundation for design*. Boca-Raton: Taylor & Francis. 2006.

LATOURE, B. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). In *Agitprop: revista brasileira de design*, São Paulo, v. 6, n. 58, jul-ago. 2014.

MARGOLIN, V. Design in History in *Design Issues*, Vol. 25, No. 2, pp. 94-105. Cambridge: MIT Press. 2009.

MOMA, O. U. P., 2009. *Robert Rauschenberg (American, 1925–2008)*. [Online]. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/4823>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MORIN, E. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução do francês: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Ed. Sulina. 2005.

OITICICA, H. *Metaesquemas 57/58*. Catálogo da exposição "Metaesquemas 57/58", Galeria Ralph Camargo. Nova York: 1972.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SAMUEL, R. *Workshop of the world: steam power and hand technology in mid-Victorian Britain*. In: *History Workshop Journal*, vol. 3, pp. 6-72. Oxford. 1977.

SANTOS, R. A. A Porcelana da Vista Alegre no Contexto Artístico Português. In: *Vista Alegre, porcelanas portuguesas*. Lisboa: Estar Editora, pp. 5-12. 1998.

SCHECHNER, R. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*, 2a. ed. Nova York & Londres: Routledge, pp. 28-51. 2006.

SCHON, D. *The reflective practitioner, how professionals think in action*. Nova York: Basic Books. 1982.

SENNETT, R. *O Artífice*. Editora Record: Rio de Janeiro. 2008.

VISTA ALEGRE. Valores da Marca. Disponível em:

<[https://vistaalegre.com/int/t/vaa\\_AMarca\\_ValoresdaMarca-2](https://vistaalegre.com/int/t/vaa_AMarca_ValoresdaMarca-2)>. Acesso em: 20 fev. 2021.